



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

THÈSE DE DOCTORAT

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse Jean Jaurès
École doctorale Allph@ – Italien
en cotutelle internationale avec l'Università degli Studi di Trento,
Dipartimento di Lettere e Filosofia

**Titre : « La riscoperta della poesia antica italiana nei compositori
del primo Novecento in Italia.**

Dalla generazione dell'Ottanta a Luigi Dallapiccola »

Présentée et soutenue par :

Vinicio Corrent

À Toulouse le vendredi 24 novembre 2017

Unité de recherche : EA 4590 Il Laboratorio
Directeurs de Thèse : M. le Professeur Jean-Luc Nardone
Codirecteur : M. le Professeur: Marco Uvietta

Jury composé de :
Mme Carla GUBERT, Professeur associé à l'Université de Trente
M. Jean-François LATTARICO, Professeur à l'Université de Lyon III,
M. Michel LEHMANN, Maître de Conférences HDR à l'Université de Toulouse II
M. Jean-Luc NARDONE, Professeur à l'Université de Toulouse II, co-directeur
M. Marco UVIETTA, Professeur à l'Université de Trente, co-directeur
Mme Giovanna ZAGANELLI, Professeur à l'Université de Pérouse

A mia moglie Urszula che mi ha sempre sostenuto durante questo intenso lavoro di ricerca.

Ringraziamenti

Al termine di questo percorso di studi che si è rivelato fondamentale per la mia formazione professionale desidero ringraziare prima di tutto il Direttore della ricerca, Professor Jean-Luc Nardone e il codirettore Professor Marco Uvietta.

Entrambi si sono rivelati sempre molto disponibili e pronti a contribuire in modo determinante alla realizzazione dell'intero lavoro attraverso preziosi consigli e una supervisione sempre molto accorta.

Allo stesso modo desidero ringraziare i colleghi incontrati nell'equipe di ricerca, tra cui in particolare il Dottor Fabien Coletti, la Dottoressa Laura Brignon e la Dottoressa Anna Federici, che mi hanno a loro volta fornito un aiuto costante fin dal primo anno di ricerca.

Una menzione particolare va alla Dottoressa Annalibera Dallapiccola che mi ha autorizzato a consultare l'archivio del Maestro Luigi Dallapiccola.

Allo stesso modo ringrazio i bibliotecari e funzionari dei principali archivi in cui ho svolto la ricerca, in particolare il Dottor Francisco Rocca e il Dottor Franco Casini della Fondazione Cini di Venezia, la Dottoressa Ilaria Spadolini del Gabinetto Vieusseux di Firenze, la Dottoressa Raffaella Nardella della Biblioteca Palatina di Parma, la Dottoressa Paola Buonocore e il Dottor Ettore Di Pietrantonio dell'Archivio Storico Treccani di Roma.

Un sentito grazie a tutti.

Indice

Introduzione	p.8
Parte 1- Il contesto storico-culturale del primo Novecento italiano	
Capitolo 1	p.29
1.1.1 « Ai nati dopo il '70 »	p.29
1.1.2. Il panorama musicale italiano nei primi anni del Novecento	p.32
1.1.3 Ideali e sentimenti antiborghesi nella generazione dell'Ottanta	p.42
1.1.4. Il senso di nazionalismo nella generazione dell'Ottanta	p.51
1.1.5 Il significato dell'opera di Giuseppe Verdi per la generazione dell'Ottanta	p.66
1.1.6 Armonia e disarmonia nella generazione dell'Ottanta	p.83
Capitolo 2	p.93
1.2.1. Il concetto di "Neoclassicismo" nella musica del primo Novecento	p.93
1.2.2. Il senso del classico nei i compositori più rappresentativi della generazione dell'Ottanta	p.99
1.2.3."Classicismo" e "nuovo umanesimo" in Alfredo Casella	p.106
1.2.4. Una prova di classicismo “interdisciplinare”: <i>Tre canzoni trecentesche</i> di Alfredo Casella	p.113
Parte 2 Il recupero della poesia antica	
Capitolo 1	p.140
2.1.1. La reazione al melodramma	p.140
2.1.2. Un teatro da camera	p.151
2.1.3. <i>La Favola di Orfeo</i> di Alfredo Casella	p.160
2.1.4. Un inedito Nielsen: <i>Natività</i>	p.178
Capitolo 2	p.189
2.2.1. Restaurare innovando: il caso Pizzetti	p.189

2.2.2. Ildebrando Pizzetti e il problema della poesia nell'opera drammatica	p.193
2.2.3. Poliziano ispira il giovane Ildebrando Pizzetti: <i>Canzone a maggio</i>	p.203
2.2.4. <i>Tre sonetti di Petrarca</i> di Ildebrando Pizzetti	p.212
Parte 3 Dall'opera innovativa di Gian Francesco Malipiero al neomadrigalismo di Luigi Dallapiccola	
Capitolo 1	p.235
3.1.1 Gian Francesco Malipiero e il recupero della tradizione musicale italiana	p.235
3.1.2. Il cantante e il testo letterario	p.247
3.1.3. La ricerca del dramma passa anche per i testi: le <i>Sette canzoni</i>	p.254
3.1.4. Il concetto di “canzone” in Gian Francesco Malipiero	p.267
Capitolo 2	p.271
3.2.1. Provenienza dei testi letterari delle <i>Sette canzoni</i>	p.271
3.2.2. Analisi testuale e musicale della terza canzone: “Il ritorno”	p.285
3.2.3. Analisi testuale e musicale della sesta canzone: “Il campanaro”	p.294
Capitolo 3	p.302
3.3.1. Malipiero e Dallapiccola: un rapporto artistico, professionale e di amicizia alla luce di alcune lettere inedite	p.302
3.3.2. Gian Francesco Malipiero – Luigi Dallapiccola: una parte del carteggio	p.326
3.3.3. Un esempio di “neomadrigalismo novecentesco”: i <i>Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane</i> di Luigi Dallapiccola	p.361
Conclusione	p.422
Bibliografia	p.442

Introduzione

Lo scopo principale della presente ricerca è stato quello di studiare le motivazioni e le esigenze che hanno portato un gruppo di compositori italiani, nati intorno al 1880, e per questa coincidenza cronologica definiti da Massimo Mila, come i compositori della generazione dell'Ottanta, a utilizzare per le loro opere cantate testi della poesia antica italiana.

La prima osservazione rilevante a riguardo è che non esiste allo stato attuale molta bibliografia, per cui si è cercato di trattare l'argomento facendo una selezione dei vari ambiti di ricerca possibili, pur sapendo che si tratta dell'inizio di uno studio che può essere sviluppato ulteriormente estendendolo anche ad altri compositori.

Si è trattato di un'indagine che ha dovuto tenere conto di numerosi fattori dato soprattutto l'intreccio di interessi artistici e letterari e la complessità storico culturale del contesto di fine Ottocento e inizio Novecento. Fondamentale come inizio è stata l'operazione di fissare dei termini anche cronologici indicativi di un cambiamento, anzi di una vera e propria rottura determinata a livello europeo dalla generale crisi del positivismo riflessasi in vario modo in Italia nelle forme di una forte reazione al verismo in ambito letterario e al melodramma in quello più specificamente musicale.

Il doppio aspetto letterario e musicologico che ha caratterizzato tutta la tesi ha consentito di inquadrare il ritorno alle origini della poesia italiana anche da un punto di vista specificamente poetico. D'altra parte la situazione culturale italiana degli ultimi decenni dell'Ottocento, fu caratterizzata da un aspetto fortemente classicistico nel senso di una valorizzazione del linguaggio dei primi grandi autori della letteratura italiana. Il caso di Carducci è emblematico sotto questo punto di vista dal momento che il suo classicismo si basò proprio sul recupero delle glorie nazionali letterarie e sul rifiuto del tardoromanticismo e della lezione dei poeti stranieri, almeno nella parte iniziale della sua carriera. Significativo è stato il fatto che molte edizioni delle poesie antiche riprese dai compositori di cui ci si è occupati sono state edite proprio da Carducci, così come fondamentale è stato il rapporto tra i più attivi compositori della generazione dell'Ottanta, in particolare Casella, Pizzetti e Malipiero, con l'altro grande poeta italiano di fine Ottocento, fautore della cultura classica, Gabriele D'Annunzio. Questo è emerso in modo evidente non solo nell'influenza sulle stesse opere composte ma anche nelle iniziative culturali che portarono a organizzare concerti ed eventi significativi per l'Italia del tempo.

Oltre a queste indicazioni, la ricerca ha poi preso le mosse dall'esigenza di indicare quali erano le condizioni non solo culturali dell'Italia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, dal momento che la società che si affacciava al nuovo secolo era ormai profondamente diversa da quella che si era costituita all'indomani dell'unità nazionale. Infatti si sono tenute presenti alcune dinamiche

culturali che hanno accompagnato le aspirazioni e le attese di una nuova classe sociale, non più legata alla piccola borghesia agricola, ma decisamente più votata a una forma di capitalismo europeo.

Queste nuove esigenze avevano delle forti ricadute nel campo musicale proprio per il ruolo notevole svolto dal melodramma durante tutto il processo di unificazione. Chi andava a teatro durante soprattutto la seconda metà dell'Ottocento era la piccola borghesia. A questo proposito si è tenuta come un caposaldo da cui partire l'osservazione fatta da Gramsci in *Letteratura e vita nazionale* secondo cui il melodramma nell'Ottocento aveva finito per supplire al ruolo della letteratura popolare. Per l'intellettuale insomma Alessandro Manzoni non aveva saputo raggiungere il cuore del popolo, pur ritenuto da parte sua depositario di grandi valori, come avevano saputo fare le arie di Giuseppe Verdi, tanto che erano state quest'ultime ad assumere nella coscienza collettiva del tempo aspetti e caratteristiche nazionali – popolari.

Al di là dell'esempio manzoniano è pur vero che la letteratura italiana dell'Ottocento, diversamente da quella europea, che aveva ben altra consistenza, identificò in certo qual modo i contenuti romantici con quelli prettamente risorgimentali, restringendoli ad un contesto decisamente nazionale. Al tempo stesso però non seppe trasmettere le istanze di libertà e i valori tipicamente romantici che pur avevano animato il Risorgimento italiano, al popolo che rimase un suo interlocutore per così dire un po' distaccato. Oltre il ruolo nazionale popolare del melodramma nella seconda metà dell'Ottocento, il successo dello stesso genere musicale continuava ad essere strepitoso all'inizio del Novecento. Pertanto la prima domanda da cui siamo partiti è stata se la diffusione anche commerciale del melodramma ottocentesco fosse stata così importante da condizionare anche le scelte dei nuovi compositori. Quest'ultimi dovevano necessariamente confrontarsi con quel tipo di produzione musicale e mediare le loro scelte più innovative?

Questa domanda aveva pure delle implicazioni socio economiche dal momento che nei numerosi articoli che gli stessi musicisti scrivevano si faceva anche riferimento a questo tipo di questioni. Di conseguenza ci si è pure chiesti se i musicisti nati intorno all'Ottanta, che auspicavano un cambiamento artistico, potessero essere considerati allo stesso tempo come espressione di un differente assetto socio economico della società in cui operavano.

Quale classe sociale aveva scelto il teatro come forma di divertimento fino a quel punto? A chi i nuovi compositori avrebbero dovuto rivolgersi in futuro affinché le loro opere fossero ascoltate? Era possibile che la piccola borghesia che si era diletta dell'opera melodrammatica potesse comprendere i nuovi lavori proposti dai giovani artisti?

Per rispondere a questi interrogativi è stato dunque necessario fare un'ampia considerazione anche sulle questioni storiche del tempo per capire alcune prese di posizione dei giovani compositori relativamente al melodramma dell'Ottocento e in che modo intendessero gestirne l'eredità. Tra l'altro i

canoni di quel genere si potevano facilmente ritrovare nelle opere di Giacomo Puccini, Pietro Mascagni e Ruggero Leoncavallo, vale a dire i rappresentanti della “giovane scuola”. Ecco allora che nel 1912 vi fu la pubblicazione del testo di Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Era un attacco senza precedenti al compositore toscano, considerato mediocre in ragione del fatto che la sua produzione si rivolgeva a un mondo piccolo borghese a sua volta caratterizzato da una ristrettezza di vedute culturali.

Anche Giannotto Bastianelli si faceva interprete di un certo disprezzo per i sentimenti e le aspirazioni della piccola borghesia e non perse mai occasione di esprimerlo come quando nel 1913, dalle colonne de « La Voce », a nome della redazione criticava la scelta di far uscire in ritardo la *Fedra* di Pizzetti per dare la precedenza alla prima di *Parisina* di Mascagni¹.

Questi sentimenti antiborghesi che si esprimevano nella musica e nel teatro erano da collegare anche a un altro grosso tema che proprio nei primi anni del Novecento andava dibattendosi e che avrebbe finito per costituire un caposaldo dell'incipiente regime fascista, vale a dire quello legato all'ideologia nazionalistica.

Molti sono stati gli scritti del tempo che abbiamo preso in esame per cercare di valutare se anche nei compositori di cui ci siamo occupati fosse stato presente un atteggiamento da ricondurre a questa tematica nazionalistica. Va detto fin da ora che era in atto una reazione molto forte nei confronti della musica straniera soprattutto germanica e una contemporanea esaltazione di tutto ciò che era italiano. In particolare Raffaello De Rensis, musicologo anche lui nato nel 1880 pubblicò a metà degli anni dieci del 1900 un testo, *Rivendicazioni musicali*, nel quale celebrò in termini roboanti la musica italiana considerata superiore a quella delle altre nazioni europee.

Non si è trattato semplicemente di scoprire se i compositori della generazione dell'Ottanta condividessero o meno le prerogative nazionalistiche in relazione soprattutto al fatto che tali principi poi costituirono il nocciolo dell'ideologia fascista. È pur vero che se non altro per ragioni biografiche molti dei compositori di cui ci siamo occupati ebbero a che fare con il regime e alcuni di loro si trovarono pure a beneficiare di riconoscimenti da parte dello stesso. La nostra indagine su questo aspetto del problema è stata rivolta principalmente a indagare se il ricorso al passato da parte dei compositori dell'Ottanta fosse stato fatto per celebrare le glorie delle nazione o se invece avesse avuto una giustificazione artistica, rispondente al loro percorso artistico.

Allo stesso modo la forte reazione alla musica germanica di cui si è detto e che si era manifestata fin dai primi anni del Novecento, aveva delle motivazioni esclusivamente politiche da riferire alla preparazione del primo conflitto mondiale, o era anche legata alla volontà di costruire

¹ LA VOCE [REDAZIONE], « Pizzetti e Mascagni », in « La Voce », Anno V Numero 12, 30 marzo 1913, Firenze, libreria della Voce, p. 1037.

un'identità culturale e nazionale?

Insomma, riappropriarsi del passato glorioso della musica italiana, poteva significare anche una sorta di rivendicazione per dare lustro a un'Italia da poco unificata?

Alfredo Casella, che tra tutti i compositori della sua generazione fu quello che aderì in modo ufficiale al regime fascista fece molteplici riferimenti nei suoi scritti all'elaborazione di una musica che avesse dei principi fortemente nazionali. Tuttavia lo stesso musicista aveva avuto una formazione europea, precisamente francese e di fatto tenne sempre in grande considerazione la musica francese, in particolare Debussy, meritevole di aver contribuito alla liberazione dall'influenza wagneriana.

Come potevano conciliarsi tutte queste esigenze culturali e soprattutto come potevano spiegarsi le apparenti contraddizioni?

Partendo poi dal dato che la tradizione melodrammatica dell'Ottocento continuava a rappresentare l'eccellenza nel confronto con le altre musiche nazionali ma non soddisfaceva più le esigenze estetiche dei giovani compositori, ci si è chiesti quale sarebbe stato il modello cui gli stessi musicisti si sarebbero dovuti rifare.

Oltre alle reazioni a Puccini e Mascagni, insomma alla "giovane scuola" di cui si è accennato era da valutare anche come i compositori venuti dopo avrebbero gestito l'eredità culturale di Giuseppe Verdi. Anche in questo caso sono stati studiati i numerosi articoli e le prese di posizione ufficiali nonché le lettere tra gli stessi compositori e i rappresentanti della musicologia del tempo come Guido Gatti, sempre molto attento alle novità e alle sperimentazioni.

Proprio le riflessioni su Verdi e su quello che rappresentava ci hanno consentito di capire alcune scelte stilistiche importanti da parte dei nostri compositori, in particolare dei più spregiudicati tra loro: Casella e Malipiero.

Cosa infatti andava conservato della musica del maestro di Busseto e cosa invece non poteva adattarsi alle nuove esigenze? Riguardo tale questione fu Casella che seppe cogliere nelle opere finali di Verdi, *Otello* e *Falstaff*, gli elementi che si adattavano e anzi auspicavano un nuovo gusto musicale. In particolare l'utilizzo di un'armonia non complessa, un sostanziale equilibrio nella ricerca di sonorità, furono poi i pilastri su cui lo stesso Casella sviluppò la propria proposta estetica che si richiamava a un sostanziale neoclassicismo. Per lui il romanticismo aveva prodotto "disordine", mentre il classicismo ordine.

Dalla nostra indagine su Verdi è emerso pure che anche Malipiero tenne in grande considerazione le due opere di Verdi scritte per ultime, vale a dire il *Falstaff*, e l'*Otello* e oltre a lui anche Torre Franca e Bastianelli, ne seppero cogliere la novità. Anzi Bastianelli indicò nel *Falstaff* un'importante lezione per chi si accingeva a rinnovare la musica del tempo.

La questione aveva anche un carattere più generale nel senso che ha consentito di indagare se

fosse da rigettare tutto il romanticismo, o se magari una sua evoluzione come espressa dall'ultimo Verdi poteva andare bene per indicare nuove vie per rinnovare il melodramma.

Al tempo stesso però sempre nel paragrafo relativo a Verdi si è posto l'interrogativo su che cosa avessero preso da questo artista i compositori della "giovane scuola", immediatamente precedenti a quelli della generazione dell'Ottanta. Si trattava di una continuazione del romanticismo *tout- court* o magari anche loro avevano qualcosa di originale?

Per capire come venivano valutate le espressioni musicali anche attraverso le classificazioni storiche e le definizioni, molto utile è stato analizzare numerosi scritti di Alfredo Casella. Infatti alla luce di questa accurata lettura si è potuto constatare come questo compositore sia stato tra quelli studiati quello che maggiormente sviluppò una vera e propria poetica che oltre ad aiutarci a capire la sua produzione si è rivelata utile a inquadrare criticamente quella dei compositori della sua generazione. Egli può essere considerato infatti come un vero e proprio punto di riferimento delle nuove istanze che i musicisti come lui portavano avanti per rompere la cappa di provincialismo in cui la musica del tempo era ancora racchiusa.

Casella partiva da un'avversione nei confronti della cultura romantica, soprattutto quella decadente degli ultimi decenni del 1800, coincisa con la produzione verista e naturalista a partire precisamente dal 1870 e che in Italia aveva coinciso con la vocazione unica per il teatro melodrammatico.

Fu in virtù di tale acquisizione che egli sviluppò un atteggiamento che si ispirava ai principi del classicismo, come d'altra parte accadeva anche in ambito europeo in particolare con Stravinskij.

Casella indicava la necessità che emergesse anche in musica un'idea di italianità che fosse derivazione diretta della cultura latina e greca classica, di cui il nostro paese era erede principale.

Il compositore chiamava il suo neoclassicismo con il termine « nuovo umanesimo ». Numerosi a questo proposito sono stati i suoi scritti e non solo articoli, ma anche testi per conferenze e anche alcune lettere inedite, a partire dal suo rientro in Italia dopo la formazione francese. In tutti i documenti visionati è emersa costantemente la denuncia dell'eccessiva sperimentazione armonica nel periodo romantico, che aveva generato soprattutto confusione nella musica. Casella raccomandava un « ritorno all'ordine », alla semplicità, alla chiarezza, così come era stato nella fase della più autentica tradizione antica della musica italiana.

Si sono quindi verificati i propositi estetici di questo compositore nelle sue opere *Tre canzoni trecentesche* del 1923 e la *Favola di Orfeo* del 1932. La prima, proprio per il modo in cui fu concepita, vale a dire come una romanza per pianoforte e voce, offriva notevoli spunti di lettura e di considerazione del rapporto tra testo e musica, mentre la seconda, scritta come opera teatrale portava in sé anche altri elementi legati a questo genere.

Le *Tre canzoni trecentesche* nacquero in un momento della vita artistica di Casella in cui più che in ogni altro egli sentiva fortemente l'esigenza di comporre la propria musica ispirandosi ai periodi più antichi di essa. Egli cercava di ritrovarne il senso di ordine ed equilibrio e non a caso in quegli anni aveva parallelamente sviluppato una forte relazione artistica e anche personale con artisti come Casorati, De Chirico, Carrà, Carena, Ferrazzi, Oppo, di cui abbiamo tenuto conto e dalla quale è emerso che egli condivideva la medesima tendenza a rifarsi ai periodi classici dell'arte. Non a caso questa stessa esigenza aveva fatto sì che Casella invitasse molti di questi artisti nel suo periodico « *Ars nova* », in cui cercava pure la collaborazione con i letterati come Giovanni Papini.

Nonostante non sia stato possibile reperire l'edizione da cui il testo della poesia musicata è stato tratto, tale ricerca si è rivelata allo stesso modo utile perché ha consentito di verificare che i versi differivano solo per poco da quelli contenuti in una pubblicazione di Giosuè Carducci².

Come anticipato sopra i lavori filologici di Carducci sono stati più volte considerati nel corso della ricerca anche nel caso di altri compositori. Non solo, ma Carducci anche per Casella rappresentava una sorta di modello soprattutto per l'amore patriottico di cui erano intrise le sue ricerche. Così infatti Casella scrisse a proposito della sua composizione sui versi di *Notte di Maggio*:

Nel 1913, ostinato sempre nel mio ferreo proposito di creare una musica modernamente italiana, musicai la *Notte di Maggio* di Carducci per una voce ed orchestra, e ne balzò fuori un lavoro che mi sembra oggi ancora uno dei miei migliori. Per la prima volta ero giunto a liberarmi completamente della vecchia armonia cromatico-romantica, ed a far largo uso di nuovi procedimenti politonalità³.

Il classicismo di Casella andava inteso dunque come un rifiuto dell'esagerazione portata dal romanticismo nella musica? E ancora, era nel gusto della sobrietà, nel senso dell'equilibrio che andava inteso il ritorno all'antico che il compositore professava?

Poteva tale impostazione spiegare anche la scelta di musicare proprio delle poesie del Trecento italiano e scritte da poeti toscani?

Le stesse istanze che il compositore portava avanti si ritrovavano però anche in altri protagonisti di quel contesto, fautori di un ampio dibattito relativo al neoclassicismo.

I musicisti del Novecento che si ispiravano ai criteri neoclassici erano coloro che avevano reagito alla musica romantica dell'Ottocento e alle esagerazioni della stessa soprattutto in termini di « cromatismo post-wagneriano » come indicava Mario Labroca in un celebre articolo del 1926 apparso su « *La Rassegna musicale* »⁴, oppure come sosteneva Mario Castelnuovo Tedesco il neoclassicismo doveva essere inteso come una definizione ampia di un atteggiamento che coincideva con la nascita

² GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.

³ ALFREDO CASELLA, *21+26*, Firenze, Leo Olschki, 2001, p.3.

⁴ Si tratta di MARIO LABROCA, « Lotte e conquiste della musica moderna », in « *La Rassegna musicale* », 1926, n° 12, consultato in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 666-670.

delle scuole musicali nazionali⁵?

Quest'ultimo concetto era molto vicino a quello espresso da Fausto Torrefranca che riteneva necessario raccogliere i canti popolari italiani per costituire un concreto bagaglio artistico per una giovane nazione come quella italiana⁶.

Insomma la questione del neoclassicismo di inizio Novecento in ambito musicale si è rivelata ai fini del nostro lavoro come una tendenza culturale molto ampia che è stato doveroso analizzare per le implicazioni connesse soprattutto al recupero del passato.

Era da valutare se le forme e i contenuti che si volevano recuperare rientravano in un preciso periodo cronologico, solitamente fatto coincidere con la civiltà classica greca e latina, o in un arco temporale molto più vasto che andava dal canto gregoriano fino alla musica del Settecento.

Una volta chiariti i termini della questione era opportuno riferire queste esigenze anche ad altri compositori oltre a Casella, per capire se il neoclassicismo presente in questi autori fosse da intendersi come un ripiegamento su stilemi e canoni del passato o tutt'altro come riproposta di un repertorio da ripensare alla luce di un rinnovamento da attuare.

In questo senso si è quindi considerato Pizzetti per il fatto che essendo per sua natura portato verso il repertorio gregoriano trovò un ottimo impulso nella collaborazione con D'Annunzio che iniziata con la composizione delle musiche per la tragedia *La Nave* nel 1908, si protrasse fino al 1915.

La figura di D'Annunzio fu decisiva in questo ambito proprio per il grande interesse espresso dal poeta nei confronti della musica, cosa che lo portò a collaborare con giovani musicisti e per la sua funzione di organizzatore e promotore di iniziative musicali. Tra queste va segnalata fin da ora l'impresa editoriale de *I Classici della Musica Italiana*, fortemente voluta da Malpiero e Casella con la collaborazione del Poeta e poi edita a Milano per la Società Anonima Notari dal 1919 al 1921. Inoltre si è fatto riferimento all'altra iniziativa di D'Annunzio, peraltro mai realizzata di edificare nel lago d'Albano un teatro in cui si rappresentassero « soltanto le opere di quei nuovi artisti, i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine »⁷. La novità di queste opere andava ricercata secondo D'Annunzio nel recupero del teatro classico, di cui andava principalmente colto il rapporto molto stretto tra la poesia, la musica e la danza.

Proprio il teatro ha offerto notevoli argomenti da esplorare relativamente soprattutto ai tentativi di riforma dell'opera romantica di cui si è detto e a questo proposito ancora Casella e le sue dichiarazioni estetiche si sono rivelate molto utili. Egli infatti ripropose quei criteri di equilibrio e di chiarezza che erano parte della sua proposta "classicista" cui si è accennato e con i quali si opponeva

⁵ MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, « Neoclassicismo musicale », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno I numero 2, Febbraio 1929, pp.197 204.

⁶ FAUSTO TORREFRANCA, « I canti popolari d'Italia », in « Il Marzocco », XVI, N°18, 30 aprile 1911 p.4 e anche FAUSTO TORREFRANCA, « L'opera in musica e il "folk-ore" », in « Il Marzocco », XVIII, N° 25 , 22 giugno 1913 p.2.

⁷ M. Morasso, « Un colloquio con Gabriele D'Annunzio », in *La Gazzetta di Venezia*, 18 ottobre 1897.

alla fase decadente del romanticismo anche nel contesto teatrale.

Così si è analizzata la sua concezione del teatro, abbastanza originale anche perché la realizzazione teatrale che egli proponeva era fortemente dinamica, scenica, priva sia del recupero del senso ellenistico di esso che invece perseguivano altri musicisti come Pizzetti.

Studiando la concezione teatrale di Casella si è potuto anche per questa via approfondire il rapporto tra la musica e la letteratura. Infatti il compositore espresse con forza la convinzione che nel teatro dovesse prevalere il dinamismo e che la musica fosse completamente libera dalla parola, così come secondo lui si doveva dare massimo spazio all'azione scenica eliminando tutti gli aspetti novellistici e solenni dell'esperienza ottocentesca.

Sulla base di ciò si sono quindi considerate anche le varie sperimentazioni teatrali tenute nei primi del Novecento da Casella e Malipiero assieme ad altri artisti dell'arte pittorica o sull'esempio di Dialighev e dei suoi « balli russi ». Un'ampia serie di innovazioni che aveva come termine di paragone non solo l'Ottocento, ma anche specificamente il teatro wagneriano che di quell'epoca ne riassumeva i maggiori difetti soprattutto con il suo tentativo di fondere tutte le arti.

In tutto questo insieme di iniziative e in questo fermento di idee nuove poteva esserci un ruolo determinante dato dal recupero della poesia antica?

Certamente Casella che per il teatro non scrisse molto, prese comunque le liriche della sua *Favola di Orfeo* dal famoso testo rinascimentale di Angelo Poliziano, anche se il "libretto" aveva avuto l'intermediazione di Corrado Pavolini.

Il fatto che Casella avesse utilizzato un testo antico anche per un'opera teatrale, che richiedeva una complessità scenografica e d'orchestrazione maggiore rispetto alle *Tre canzoni* trecentesche, gli consentì di rispettare quei principi di chiarezza, equilibrio ordine che erano stati esposti precedentemente come elementi di una sua proposta classicista? Non solo, la scelta di Poliziano poteva essere considerata anche la prova del raggiungimento da parte del compositore di un'ulteriore maturazione della sua musica?

Ma gli interrogativi si susseguono dal momento che tra le carte dell'archivio di Casella è stata ritrovata una lettera inedita di Riccardo Nielsen, un compositore "minore", decisamente più giovane di Casella, che si rivolgeva a quest'ultimo non solo per dimostrare la propria stima ma anche per chiedere di essere accolto come allievo. Come saggio della sua produzione Nielsen allegava alla lettera tre sue composizioni: una *Ninna-nanna sarda*, uno *Stornello modenese* e una *Natività* su testo di Jacopone da Todi.

Quest'ultima ha costituito un elemento importante del nostro lavoro il cui valore è stato accresciuto dal fatto che si tratta di un inedito. Si è proceduto quindi a una trascrizione non senza le difficoltà legate alla comprensibile usura del tempo. L'importanza del documento è anche legata al

fatto che questa volta veniva recuperato un testo appartenente al periodo ancora più antico della poesia italiana rispetto alle prove fornite fino a questo momento.

Non solo, il fatto di avere a che fare con un tipo di poesia religiosa come quella di Jacopone da Todi apriva anche dei nuovi scenari di ricerca che in un lavoro di questo genere già complesso non potevano essere espletati nella loro interezza. Infatti si dovrebbe prospettare un tipo di indagine più specifica legata magari al solo genere della lauda medievale. Ad ogni modo Jacopone fu un autore presente anche in altri compositori, in particolar modo Malipiero.

La composizione di Nielsen dimostra però anche un elemento rilevante di questa tesi emerso fin dall'inizio, vale a dire la questione se questi compositori, qualora si rifacessero ai testi della poesia italiana antica distinguessero o meno i poeti sulla base di categorie storiche ben precise o se utilizzassero molto spesso testi di autori di epoche differenti. Insomma faceva differenza per loro se il testo da cui traevano le liriche risalisse al periodo rinascimentale, trecentesco o addirittura alla poesia religiosa delle origini?

Ogni compositore ricercava ciò che meglio si adattava al proprio sentire in base alle proprie esigenze artistiche?

Al tempo stesso comunque anche se gli autori ripresi erano appartenuti a epoche differenti, i compositori esaminati scrivevano le loro musiche seguendo sempre i propri intendimenti artistici ispirati a un tipo di armonia, sonorità e ingredienti formali ben lontani da quelli contenuti nella musica del precedente melodramma ottocentesco.

La poesia antica quindi era un fattore importante di rottura con quella tradizione, nel senso che anch'essa contribuiva a elaborare qualcosa di diverso?

La domanda ha trovato un'immediata risposta nel fatto che per queste poesie antiche essi scrivevano cantate, arie da camera, laudi per occasioni religiose, vale a dire forme musicali che nell'epoca del melodramma erano state accantonate o quantomeno poco eseguite.

Inoltre, da riferirsi a tale concetto vi è la constatazione, più volta ribadita nel corso dell'intero lavoro, relativa al fatto che gli stessi compositori parlarono pochissimo dei testi delle loro opere e soprattutto scarsissime furono le loro dichiarazioni relative alle scelte di quali poeti del passato letterario italiano andassero privilegiati. Questo sia nelle loro pubblicazioni ufficiali, sia nei loro articoli sui giornali, che nelle lettere personali. Pertanto si è dovuto cercare di cogliere le maggiori informazioni attraverso una ricostruzione del contesto culturale in cui essi operarono.

Al tempo stesso questa constatazione rappresenta un punto fondamentale della nostra indagine tanto che la stessa fu fatta per altre vie da Luciano Gherardi in un saggio del 1985. Lo studioso, riprendendo l'atteggiamento di forte rottura che si era verificato nei primi del Novecento ed evidenziandone gli effetti estremi nel movimento futurista, lo metteva in relazione con la forte volontà

di recuperare l'antico da parte dei compositori che anche noi trattiamo e diceva che tutto ciò era da ricondurre alla

[...] ricerca di un linguaggio nazionale collegato non tanto alla musica colta [...], quanto al nativo spirito « italice », alla fresca tradizione popolare. Nella riscoperta presunta del Medio Evo ed in quella puntuale del Risorgimento e dei suoi massimi rappresentanti, ancorché colti, parve di ritrovare la testimonianza del genio lirico e teatrale italiano da contrapporsi agli « internazionalisti » ed ai compositori stranieri a cominciare da Wagner⁸.

Le osservazioni di Gherardi hanno quindi rappresentato un valido punto di partenza per la nostra indagine che ne ha poi confermato per altre vie la loro veridicità.

Ha certamente aiutato anche nell'indagine di questo aspetto del problema il fatto che si è investigato sulla rete di relazioni intercorse tra questi compositori e gli intellettuali, gli artisti e i letterati del tempo, anche quelli che non erano musicisti, ma che erano accomunati a loro per la stessa avversione al verismo. Tra questi vanno segnalati fin d'ora Mario Morasso, Angelo Conti, Adolfo de Bosis, Ugo Ojetti, Angelo Orvieto. Proprio dal primo articolo che Morasso scrisse nella redazione del « Marzocco » nel febbraio del 1897, prende il titolo il primo paragrafo della presente tesi: « Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria »⁹, a indicare uno spartiacque, un punto di svolta nel tessuto storico culturale di quel periodo.

Era da questa data che si registrava la volontà di un cambiamento che si sarebbe esteso quindi anche al campo musicale e che si ritroverà nei musicisti nati appena dieci anni dopo.

Al tempo stesso la frequentazione di questi musicisti con altrettanto autorevoli esponenti della cultura del tempo ha posto un interessante motivo di analisi per scoprire che tipo di condizionamenti e influenze culturali ne siano potute derivare. In particolare su questo aspetto del problema una certa chiarezza è stata data dal ruolo critico che molti musicisti hanno ricoperto in numerose riviste e periodici del tempo, anche non specificamente musicali, ma di cultura e letterarie.

Cosa poteva significare scrivere nei periodici come « Il Marzocco », « La Voce », « Pegaso », vale a dire riviste che avevano anche una precisa connotazione ideologica e anche politica nel tempo?

Era un'attività meramente complementare o poteva anche indicare un ruolo militante nella cultura del tempo, nel senso che gli stessi avevano la consapevolezza di riferirsi a un certo tipo di pubblico, preparato culturalmente?

Questa attività di critica che i compositori svolgevano consentiva un ampio dibattito tra gli stessi e gli intellettuali che a loro si riferivano tanto da mettere in luce che il gruppo della generazione dell'Ottanta era tutt'altro che compatto, anzi fu molto spesso caratterizzato da polemiche anche piuttosto accese.

⁸ LUCIANO GHERARDI, « Riscoperta del Medioevo negli studi letterari e ricerca musicale; tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola », in « Chigiana – Rassegna annuale di studi musicologici », XXXVII, Nuova Serie n° 17, Firenze, Olschki, MCMXXXV; pp. 35 – 50: 38.

⁹ MARIO MORASSO, « Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria », in « Il Marzocco », II/1, Firenze, 7 febbraio 1897, p. 3.

Anche secondo questo aspetto comunque la linea di indagine è sempre stata quella che mirava a constatare se anche come giornalisti e critici questi compositori avessero espresso l'esigenza di rifarsi al passato e se questo fu allora il vero denominatore comune che caratterizzò il loro operato.

Molteplici sono stati gli interrogativi che si sono susseguiti soprattutto date le corrispondenze e relazioni tra i musicisti di cui ci siamo occupati e gli intellettuali, gli artisti o anche semplici musicofili del tempo. Al centro comunque dell'indagine sono sempre state considerate le problematiche e le esigenze dei compositori relativamente alle scelte dei soggetti letterari. Si è visto infatti che questi musicisti cercavano qualcosa di diverso rispetto al rapporto che si era instaurato nel melodramma ottocentesco tra musicista e librettista.

Questo per lo specifico anche se non va mai dimenticato che in tutti i generi della musica vocale il testo a volte si è rivelato una componente perfettamente autonoma, con il caso estremo di un'opera di grande poesia, altre volte però è stato una sorta di canovaccio sul quale i compositori hanno steso la propria musica, senza tenere conto delle esigenze poetiche.

Avendo a che fare con testi presi dalla poesia italiana antica, quindi preesistenti all'opera musicale, che tipo di atteggiamento adottavano i musicisti che abbiamo considerato?

Il testo era un semplice elemento preesistente alla composizione con una sua ben definita autonomia poetica o era da considerarsi un "pre-testo", vale a dire una produzione poetica eteronoma e soggetta alle esigenze artistiche del compositore?

Tra questi interrogativi va tenuta anche presente l'interazione tra poeta e compositore come pure la prospettiva dei vari casi che abbiamo considerato e che era dipendente dalle circostanze culturali delle differenti opere prese in esame. Insomma si è sempre cercato di studiare il rapporto del compositore con il "testo" non solo come poesia da cui sviluppare una particolare elaborazione musicale, ma anche come una linea programmatica sulla quale costruire una propria individuale estetica.

Recentemente Adriana Corazzol ha osservato come si sia verificato soprattutto con la Scapigliatura un fenomeno per cui poeti di alto livello si siano occupati di libretti, in ragione di un tornaconto economico non di poco conto dopo che l'industria letteraria aveva considerato tale possibilità anche in ragione della nascita del diritto d'autore:

[...] la quasi totalità degli studiosi è arrivata alla conclusione che il libretto dell'ultimo Ottocento si è andato trasformando, in molti casi, da « traliccio » a testo dotato di una propria – particolare – autonomia. Al cambiamento ha contribuito soprattutto il movimento della Scapigliatura, creando una tradizione di scrittori – librettisti che ha rinnovato la lingua del libretto o reso determinante, nell'equilibrio complessivo dell'opera, il suo messaggio (il soggetto); anche sulla base di una maggiore corresponsione economica, capace di attirare l'attenzione dei poeti alti sull'attività librettistica¹⁰.

¹⁰ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, « Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli », in CESARE FERTONANI, EMILIO SALA, CLAUDIO TOSCANI (a cura di), *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia

Con la Generazione dell'Ottanta e soprattutto con i più innovativi tra i suoi rappresentanti, si avviò una profonda riflessione sul problema dei testi da musicare e sul rapporto tra la musica e la poesia. Era questo un aspetto fondamentale di un genere musicale che in qualche modo si voleva rinnovare per evitare di ripetere le vecchie formule e contenuti, anche se di successo.

Come poteva instaurarsi un equilibrio perfetto tra poesia e musica in cui sia il musicista che il librettista esprimessero in modo completo la propria arte?

Bisognava evitare quello che Gianfrancesco Malipiero aveva denunciato in un suo scritto intitolato proprio « Poesia e musica » del 1935:

I libretti di alcuni scrittori che abilmente sfruttavano la moda, i gusti, la politica del momento, trovarono nei musicisti [...] degli abili raffazzonatori di musica banale, e perciò orecchiabile. Il successo era inevitabile quanto l'immediata decadenza¹¹.

Anche per questa via come vedremo il punto d'arrivo fu il ritorno alle origini del genere melodrammatico del Cinque e Seicento in cui vi era una perfetta interazione tra parola e musica.

Ecco ancora un'altra significativa riflessione sempre di Malipiero tratta da un suo scritto del 1917 nel quale si prodigava nel difendere le proposte sue e dei compositori a lui contemporanei fautori di uno spirito musicale decisamente anticommerciale: « Più aumenta la passione per il teatro musicale e più diminuisce l'importanza che al suo nascere si attribuiva alla espressione drammatica, alla perfetta fusione tra poesia e musica »¹².

Malipiero e Pizzetti in particolare sentirono fortemente l'esigenza di non avvalersi di librettisti di comodo e di rivolgersi a testi di poeti già di fama come D'Annunzio che per la musica ebbe sempre una particolare devozione pur non essendo a sua volta un musicista, ma anche Carducci, Pascoli o Pirandello.

Tuttavia la cosa più rilevante che è emersa nello studio è che a un certo punto questi compositori diventarono librettisti di se stessi, ma non nel senso che si crearono da soli i testi per le loro musiche, ma in quello che andarono alla ricerca di poesie e poemi appartenuti a vari periodi della letteratura passata per musicarli.

Si è quindi cercato di capire se questo fatto avesse dato loro una maggiore libertà compositiva, nel senso che agendo in tale modo non avrebbero dovuto preoccuparsi di trovare i versi per le loro opere e al tempo stesso sarebbero stati liberi dal possibile conflitto sulla preponderanza dell'elemento poetico e musicale.

Diritto, pp. 203-223: 206. Sullo stesso tema interessanti risultano le ricerche della stessa autrice nel volume: *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, in particolare i primi quattro capitoli da p. 7 a p. 127.

¹¹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Poesia e musica », in *Scenario*, IV, 7, luglio 1935, pp. 347 - 350, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

¹² GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Insidie musicali », in « La riforma musicale », IV, 15 novembre -1 dicembre 1917, p. 4.

A sua volta l'interrogativo ne conteneva un altro correlato vale a dire se il fatto di dover confrontarsi con un testo autonomo, di poesia pura, molto spesso consacrato negli anni, avesse costituito un motivo di condizionamento. Infatti un componimento poetico che aveva una sua autonomia o che come spesso accadeva era un caposaldo della letteratura, avrebbe consentito un'operazione come quella che accadeva nel melodramma ottocentesco, dove il musicista interveniva, si pensi soprattutto a Verdi, dando indicazioni abbastanza vincolanti al librettista o molto spesso cambiando le parole scelte? In tutto questo ci fu poi un procedere comune o ogni musicista operò in piena autonomia e secondo le proprie convinzioni estetiche?

Di certo, come già indicato non vi fu un dibattito clamoroso su tale tema e molti musicisti non si sentirono nemmeno in dovere di dare delle spiegazioni relativamente alle scelte dei propri testi.

Una considerazione particolare merita invece Ildebrando Pizzetti, compositore un po' ambiguo della compagine dell'Ottanta nel senso che la sua pur riconosciuta volontà di rinnovamento non fu mai radicale come quella di Malipiero e Casella e infatti egli rimase piuttosto ancorato alla tradizione.

Per capire tuttavia alcune sue prese di posizione interessanti per il nostro studio, è stato necessario ripercorrere le tappe più significative della sua formazione in particolare capire cosa egli intendesse con il concetto di dramma. Pizzetti fu sempre fortemente condizionato dal fatto che un'opera musicale dovesse essere piuttosto drammatica che lirica. Il lirismo avrebbe rallentato lo svolgersi dell'azione che invece doveva essere sempre dinamica. Del melodramma ottocentesco egli non accettava l'eccesso di lirismo dato dalle numerose arie tenute insieme dal recitativo.

Nel raggiungere allora una maggiore dinamicità e drammaticità, come doveva essere per Pizzetti il rapporto musica poesia? Quale spazio dovevano avere entrambe le componenti? E soprattutto c'era una relazione tra le parole e il suono?

Si trattava di investigare su un concetto che il compositore aveva indicato anche come titolo di una sua conferenza del 5 febbraio 1934: « La musica delle parole ». Nel testo si partiva dalla questione se la poesia potesse avere una musicalità intrinseca data dal suono dei versi o dalle regole delle sue strofe o se dovesse spettare al musicista il compito di portare alla luce ciò che il poeta aveva voluto significare con i suoi versi. In quest'ultimo caso, alla musica sarebbe spettato il compito di perfezionare l'intenzione della poesia?

Ma non solo, si trattava anche di valutare che tipo di poesia si sarebbe prestata meglio di ogni altra per realizzare una compenetrazione perfetta tra l'elemento letterario e quello musicale. L'analisi di Pizzetti fu molto dettagliata infatti egli prese in esame quanto era accaduto nel secolo precedente denunciando il fatto che per i compositori non era così determinante il testo da musicare. Essi cercavano solamente dei versi che non necessariamente avessero anche un grande valore artistico, ma che consentissero al musicista di operare quanto più liberamente poteva.

Il risultato era stato appunto un proliferare di poesia scritta anche da dilettanti, attirati molto spesso da facili guadagni. A loro volta anche i poeti più affermati comunque dedicavano una parte della loro produzione alla musica distinguendola come “poesia per musica” da quella di maggiore fattura artistica.

La valutazione di Pizzetti relativa a questo rapporto tra poeta e musicista così come era stata nel secolo precedente era riferita a tutta la produzione cantata, dal teatro alle semplici romanze.

In virtù di queste premesse estetiche è risultato quindi molto utile verificare le scelte concrete del compositore e pertanto si è visto come in un momento anche particolare della sua vita egli abbia deciso di musicare tre poesie tratte dal canzoniere di Francesco Petrarca. Si trattava di vedere se di fronte a un testo così autorevole come quello di Petrarca i suoi convincimenti avrebbero trovato delle risposte confortanti. Il banco di prova era oltremodo importante anche perché la forma della romanza consentiva di concentrarsi ancor più sul testo.

Si è proceduto quindi a un’analisi puntuale relativamente al rapporto tra il testo e la musica che si è giovata del fatto che nell’archivio del musicista è presente la pubblicazione del canzoniere di Petrarca.

Nonostante questo lavoro appartenesse al periodo della maturità del compositore, la presenza di testi antichi non doveva essere considerata solo il risultato di un percorso artistico, infatti si è proceduto all’analisi anche di un’altra opera del compositore, in cui veniva musicata la celebre poesia di Angelo Poliziano *Ben venga maggio* e che fu scritta per il saggio finale di diploma al conservatorio nel 1901.

A riprova della passione per l’antico del compositore si è fatto accenno al fatto che nella stessa occasione del diploma Pizzetti portò oltre a questo brano una *Ouverture per l’“Edipo a Colono” di Sofocle*.

Era quindi l’antico la risposta a tutti i dubbi estetici che il compositore aveva espresso nei saggi che abbiamo preso in considerazione?

Inoltre il fatto di studiare delle opere appartenute a momenti così diversi come l’inizio della sua carriera e la maturità, poteva far risaltare dei notevoli cambiamenti rispetto al rapporto con i testi antichi?

Proprio la possibilità di valutare musiche scritte in differenti archi di tempo ha consentito di fare delle valutazioni relative al tipo di rapporto del musicista con testi così autorevoli.

Che tipo di libertà si era preso il Pizzetti giovane nei confronti di Poliziano e quanto fu condizionato invece il musicista maturo da Petrarca?

Più volte nel corso della ricerca si è messo in rilievo il fatto che Pizzetti tra tutti i compositori della sua generazione sia stato tra i più timidi a proporre dei cambiamenti radicali rispetto alla

tradizione melodrammatica ottocentesca e infatti anche dall'analisi particolare di questi suoi lavori è risultato molto forte il suo attaccamento al passato.

Sulla base di questo terreno di indagine, fondamentale per tutto il lavoro si è rivelato lo studio di alcune opere di Gian Francesco Malipiero. Infatti se da un lato il compositore veneziano fu ancor più di Casella irriducibile nell'esigenza di rompere con il melodramma ottocentesco, al tempo stesso egli fu colui che maggiormente si immerse fin da giovane nel passato più lontano della musica italiana. Subito dopo il Conservatorio infatti spontaneamente si recò alla Marciana per iniziare la trascrizione delle opere di Monteverdi. Un lavoro che si prospettava arduo ed enorme e che al di là della valutazione meramente filologica che potremmo riconoscervi oggi, segnò un rapporto del tutto originale che finì per condizionare il suo stile compositivo.

Fortunatamente anche nel caso di Malipiero come in quello di Casella si è potuto contare su una messe di scritti di notevole interesse e su un cospicuo epistolario che hanno consentito di fare chiarezza su alcuni argomenti anche se per la specifica questione dei testi da musicare nelle opere cantate le dichiarazioni dello stesso musicista non sono state numerose.

Anche in questo caso il punto di partenza era cercare di capire attraverso quali vie e scelte si avrebbe dovuto operare un rinnovamento nella musica del tempo che per Malipiero fu sempre un'esigenza prioritaria.

Sembrava quasi una necessità nevrotica oseremmo dire quella del compositore di sottolineare sempre che la tradizione italiana non doveva essere considerata quella del melodramma ottocentesco, ma che andava fatta risalire ai secoli più antichi. Proprio da qui nasceva il suo appassionato amore per Monteverdi con cui era convinto di avere ottenuto un contatto spiritico.

Quali erano allora le motivazioni che avevano determinato un entusiasmo così travolgente nella sua missione di ricerca e di riproduzione dei testi di musica antica?

Si sono come sempre considerate le posizioni della critica musicologica moderna che ha cercato di spiegare il significato del passato, ma sono state soprattutto le sue stesse dichiarazioni a chiarire come egli fosse contrario a quello che diventava accademismo e cercasse nel passato lo stimolo affinché la musica fosse sempre originale e moderna. Al tempo stesso e allo stesso modo di Pizzetti egli condivideva l'amore per il canto gregoriano, tanto da proporlo come studio nei conservatori al posto del solfeggio in un suo scritto intitolato *Del contrappunto e della composizione*, apparso ne « La Rassegna musicale », XV, n. 6, giugno 1942, nel quale formulava delle linee didattiche per una riforma dell'educazione musicale.

Ma il rapporto con il passato per Malipiero era molto più complesso e legato in particolare al tipo di personalità del compositore, decisamente introversa e desiderosa di un proprio spazio lontano dal clamore della grande città. Molto contava il fatto di aver scelto, egli veneziano di nascita, di vivere

in una piccola cittadina veneta, Asolo, importante se non altro per essere stata resa celebre dalla Regina Cornaro e per aver dato i natali a Eleonora Duse, ma assolutamente periferica specie per il mondo della musica.

Nella pace di questa cittadina egli componeva cercando costantemente il dialogo con quei grandi compositori passati, ma al tempo stesso non era distaccato dalle questioni più urgenti che riguardavano il rinnovamento della musica.

Proprio dall'analisi di alcuni di questi argomenti si sono ricostruiti i capisaldi del suo pensiero. Quali erano gli aspetti della musica del suo tempo che non consentivano un miglioramento della stessa e bloccavano i talentuosi compositori che auspicavano novità?

Buona parte di essi derivava dal melodramma ottocentesco che aveva costruito dei veri e propri miti o come li definiva Malipiero « pregiudizi » e che erano ormai diventati di pubblico dominio. Tra questi il primo era costituito dal mito del bel canto e del cantante, diventato vero e proprio eroe della scena e le cui doti vocali erano, per Malipiero, da paragonare ai muscoli dei gladiatori dei tempi dei romani.

L'opera teatrale era tutta costruita intorno al cantante, tanto da sacrificare a lui anche l'orchestra. Seguendo questi ragionamenti del compositore¹³ si è arrivati così a scoprire che il problema lasciava intravedere una soluzione legata ai testi da musicare. Infatti anche quest'ultimi continuavano a essere concepiti secondo Malipiero con l'obiettivo principale di mettere in risalto le capacità del cantante non curando che secondariamente la qualità del contenuto.

L'attenzione del musicista veneziano era riposta nella possibilità di trovare una perfetta relazione tra l'elemento musicale e poetico che per lui era da ricercarsi nei compositori dei melodrammi delle origini, quindi del Cinque e Seicento e particolarmente Monteverdi.

Oltre al compositore cremonese Malipiero rivolgeva la sua attenzione anche ai soggetti da musicare e anche per questa via diceva che era importante trarre esempi dai librettisti di Monteverdi, Rinuccini, Cavalli, Apostolo Zeno, Metastasio per arrivare fino a Goldoni. Qui si fermava perché il Settecento era ancora un secolo da tenere in considerazione proprio perché i suoi librettisti non prendevano i loro soggetti dai drammi o dalle commedie in voga nella loro società, come sarebbe accaduto nel secolo successivo.

Il musicista insomma, per Malipiero, non poteva "ancorare" la sua opera al successo della parte letteraria, prova ne era che molti melodrammi famosi al momento dell'uscita, erano poi stati dimenticati in fretta, quindi per Malipiero come per Casella il compositore doveva preoccuparsi principalmente dell'aspetto musicale. Quali erano allora le soluzioni proposte dal musicista veneziano

¹³ In quest'ultimo caso fondamentale è stata la lettura del saggio MALIPIERO GIAN FRANCESCO, « Orchestra e orchestrazione », in « Rivista Musicale Italiana », Volume XXIV, Anno 1917, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1917, pp.89 – 120.

per sottrarre ai luoghi comuni ottocenteschi il rapporto testo musica?

La prova stava nei suoi primi importanti lavori, *Pantea* e le *Sette canzoni*. Naturalmente anche le opere precedenti, mezza ripudiate sono state considerate soprattutto per capire il percorso evolutivo sempre relativamente al rapporto tra la musica e il testo.

Tralasciando *Pantea*, esempio decisamente estremo relativamente al testo, dal momento che l'opera è una pantomima, le *Sette canzoni* hanno sicuramente rappresentato una composizione molto significativa per capire come il compositore abbia concepito il recupero del testo della poesia italiana antica.

Le *Sette canzoni* rappresentano quindi la *pars construens*, dopo gli strali che Malipiero aveva gettato contro il melodramma del secolo a lui precedente non solo per la teatralità che si voleva eliminare, ma anche per la scelta degli stessi soggetti da rappresentare.

Si trattava quindi di un'opera dalla novità dirompente nel senso che questi sette drammi messi in scena si susseguivano legati insieme non da una trama comune, bensì da alcuni temi musicali e, cosa decisamente interessante per il nostro lavoro, dal testo, che era totalmente derivato dalla poesia italiana antica. Su questo è stato quindi posto l'interesse dell'analisi, anche perchè ancora una volta Malipiero ha dato prova della sua originalità prendendo i versi di autori differenti e appartenenti a epoche diverse unendoli in una sorta di *collage*.

Questo ha offerto un ottimo spunto per il nostro lavoro dal momento che in questo tipo di testo si è posta la questione se questo *collage* avesse potuto essere costituito proprio in virtù del carattere della poesia antica dei suoi accenti, dalle sue parole a volte differenti da quelle moderne.

Inoltre bisognava approfondire che cosa Malipiero intendesse con il concetto di "canzone", dal momento che questo termine ritorna più volte nel corso della sua produzione artistica. Tra il 1920 e il 1922 egli compose *Tre poesie di Angelo Poliziano*, *Quattro sonetti del Burchiello* e *Due sonetti del Berni*, nove brani cui diede il nome di *Nove canzoni*.

Questo termine che aveva un inevitabile richiamo alla poesia classica con la sua forma più solennemente celebrata, la canzone appunto, quale significato poteva indicare nell'estetica di Malipiero? C'era forse un'ulteriore polemica con le arie del melodramma che invece apparivano più tendenti al momento lirico che non alla dinamicità? Perché Malipiero utilizzò il termine canzone anche indicando forme poetiche come ballate e sonetti che canzoni non erano?

Per risolvere tali domande è stata molto utile la ricerca delle fonti dei testi delle *Sette canzoni*. C'è stata infatti la grande possibilità di avere accesso alla biblioteca personale del compositore che consta di numerosi volumi di letteratura e per ogni parte del testo letterario si è trovato la corrispondente pubblicazione che la conteneva. Si è trattato di un lavoro molto meticoloso ma che riteniamo possa offrire dei risultati di prima mano anche per i futuri studiosi di Malipiero.

La ricerca non poteva chiudersi non prospettando degli esiti futuri dopo la generazione dell'Ottanta. Si trattava a quel punto di vedere se la ventata di novità portata da questi musicisti poteva essere accolta da altri altrettanto autorevoli artisti.

Ancora alla luce dei documenti di archivio inediti, in gran parte lettere oltre naturalmente alle prese di posizione ufficiali nei giornali e nelle conferenze dell'epoca, apparve chiaro che il musicista più sensibile alle istanze di rinnovamento fu Luigi Dallapiccola.

Quest'artista, nato nel 1904 fu in tutta la sua carriera artistica proteso a ricercare nuove vie di sperimentazione tanto da essere fortemente attirato dall'evoluzione dodecafonica di Schönberg e da utilizzarne il linguaggio nelle opere della maturità.

Egli però riconobbe sempre come maestro ideale suo e di tutta la sua generazione Gianfrancesco Malipiero. Questo riconoscimento ci ha spinti a indagare che tipo di rapporto artistico e anche umano si fosse creato tra i due. Così molto utile si è rivelata la lettura del loro lungo carteggio contenuto negli archivi della Fondazione Cini di Venezia e del gabinetto Viessesux di Firenze dove sono raccolte le opere e i documenti dei due musicisti allo stato attuale.

Cosa legava i due musicisti che iniziarono a scriversi dal 1932 fino alla morte di Malipiero avvenuta nel 1973? Vi era una semplice amicizia o anche un comune intendere artistico?

In tutti questi anni entrambi dimostrarono sempre un atteggiamento reciproco di stima e di affetto e la cosa non è di poco conto dato il carattere difficile e molto irascibile di Malipiero.

Si sono quindi ricercate le epistole da cui emergevano le considerazioni soprattutto di Dallapiccola per le innovazioni portate da Malipiero che erano secondo lui da ricercare nel ritorno alla musica delle origini e al modo di trattare il canto e il cantante rispetto a quanto avvenuto nell'Ottocento.

Naturalmente sono state prese in esame le epistole in cui si faceva riferimento alle opere cantate per vedere se si parlava anche delle scelte testuali e a volte ci furono alcuni ragguagli. Molto spesso ci si è anche soffermati nelle lettere scritte in seguito a episodi relativi alla vita artistica che i due conducevano, alle conoscenze reciproche, agli avvenimenti vissuti durante le tournée di Dallapiccola o a qualche aneddoto capitato durante le loro partecipazioni ai vari festival di musica internazionale, in particolare quello internazionale di Venezia. Quest'ultimo rappresentò tra l'altro l'occasione in cui i due si conobbero.

Si è anche preso in considerazione il rapporto non sempre facile di entrambi con la critica del tempo in particolare quella più conservatrice e poco aperta a capire le loro innovazioni musicali. Sono state poi prese in considerazione le lettere in cui i musicisti esprimevano giudizi sui compositori del passato, in particolare Giuseppe Verdi in relazione a tutti i problemi che Malipiero sopportò a causa di alcune sue dichiarazioni a volte mal interpretate da certa critica tendenziosa.

Non sono mancate poi le lettere relative ad alcune vicende familiari molto tristi come la morte della moglie di Malipiero o della madre di Dallapiccola in cui si è potuto constatare la reale amicizia che ha legato sempre i due compositori. Si sono quindi trascritte integralmente trenta lettere che hanno costituito un intero capitolo della terza parte della tesi.

Il fatto che Dallapiccola avesse considerato come sua guida artistica Malipiero ci ha anche spinti a considerare in termini concreti come questa eredità fosse gestita, soprattutto in relazione alla tematica affrontata nella nostra ricerca.

Poteva Dallapiccola rappresentare per così dire il punto di arrivo del processo iniziato con Malipiero e Pizzetti anche e soprattutto relativamente al problema del rapporto tra il testo e la musica?

Prima di tutto va detto che Dallapiccola pur essendo sempre affascinato dalle possibilità espressive della voce umana, come stanno a dimostrare la maggior parte delle sue opere che furono per l'appunto corali, condivideva la medesima avversione di Malipiero per lo strapotere del cantante che ancora ai suoi tempi continuava a imperversare a teatro.

Interessante per capire la sintonia di Dallapiccola con il modo di pensare dei compositori precedenti risulta una sua lezione del 4 ottobre 1967, in occasione del conferimento del titolo di Doctor of Music da parte della Michigan University¹⁴ nella quale egli spiegava la genesi e la struttura del libretto di una sua opera: *Ulisse*, e di come operò nel testo omerico prima di arrivare alla redazione definitiva. C'è un passaggio di questo scritto in cui il compositore citò l'operazione che Malipiero fece relativamente al testo delle sue *Sette Canzoni*, prendendo varie parti di disparati autori della letteratura tra di loro indipendenti, unendoli in una costruzione per così dire « a pannelli ». Si trattava di un processo che Dallapiccola ammise risalisse agli inizi del 1900 e che fosse stato avviato da Busoni. Nel saggio si citava una lettera del pianista alla moglie da Londra del 1913 nella quale diceva di avere avuto l'idea di comporre un'opera sulla Divina Commedia dalla proiezione di un film: *L'Inferno di Dante*. Al di là del progetto che poi non fu realizzato, questo nuovo modo di pensare era indicativo dell'esigenza di rinnovamento nel campo del testo per musica: « Busoni pensava, come Malipiero, a un teatro d'Opera che fosse lontanissimo sia da quello wagneriano, sia da quello della scuola verista italiana »¹⁵.

Si sono poi presi in esame gli scritti di Dallapiccola da cui ricavare importanti elementi del suo percorso estetico relativamente al testo letterario, in particolare il suo saggio *Parole e musica nel melodramma* che raccoglieva alcune conferenze che teneva in quegli anni.

Poteva il suo pensiero ricordare quello di Malipiero specialmente quando confrontava i

¹⁴ Oggi in LUIGI DALLAPICCOLA, « Nascita di un libretto d'opera (1967) », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 511 - 531.

¹⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, « Nascita di un libretto d'opera (1967) », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 515.

librettisti dei primi secoli del melodramma con quelli del melodramma di fine Ottocento? Allora a che operazione tendeva la sperimentazione di Dallapiccola? E soprattutto, valeva anche per lui la logica che abbiamo riscontrata negli autori della generazione precedente, di scegliersi per proprio conto i testi da musicare tra quelli della letteratura antica?

Nel caso di Dallapiccola si è di fronte a un musicista con una conoscenza molto profonda della letteratura non solo italiana che è emersa in più di un'occasione durante tutta la sua carriera.

Molto di tutto ciò è risultato proprio dall'analisi della sua opera *i Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, che si poneva a cavaliere tra il suo periodo giovanile e quello della maturità.

L'interrogativo principale di questa scelta era se quest'opera in cui venivano musicati versi di un poeta di fine Cinquecento poteva rappresentare per il nostro studio un punto di arrivo dell'evoluzione del rapporto tra il compositore e il testo dopo aver analizzato tale questione nei più innovativi compositori della generazione dell'Ottanta.

Non a caso la seconda parte dei *Cori* fu dedicata a Gianfrancesco Malipiero. L'opera era stata concepita in tre serie, con forte allusione alla serialità che di lì a poco avrebbe caratterizzato il linguaggio musicale del compositore. Anche grazie a documenti inediti, tra cui il testo che riportava i versi di Michelangelo presente nella biblioteca del compositore e dotato di appunti scritti a penna dallo stesso, si è messo in evidenza fin dall'inizio la cura e il rigore anche filologico prestati dal musicista al testo.

Inoltre il compositore fece riferimento proprio alla scoperta di un manoscritto contenente queste poesie nel 1918 e presentata in una lezione di Francesco Del Furia all'Accademia della Crusca.

Diverse erano poi le questioni relative al tipo di sonorità che quei versi potevano offrire al compositore. E poi perché la sua scelta è caduta proprio sul nipote di Michelangelo?

Tutte queste domande dovevano trovare le debite risposte nella nostra analisi che come sempre ha privilegiato il rapporto tra la musica e il testo.

A riprova della dedizione letteraria di Dallapiccola vi è pure il fatto che pubblicando la terza serie dell'opera il compositore si sentì in dovere di spiegare il significato di alcuni termini usati da Michelangelo e questo gli diede anche occasione di lanciare alcune frecciate ad alcuni critici. Si è resa pertanto necessaria una ricerca sulla stampa del tempo per verificare che tipo di polemica fosse intercorsa.

Da ultimo la scelta di analizzare proprio quest'opera è stata indicativa anche del percorso artistico dell'autore il cui linguaggio musicale un po' alla volta è andato molto approfondendosi, assumendo nella terza parte le connotazioni seriali. Questa evoluzione andava anche di pari passo con gli avvenimenti storici che accadevano in quegli anni e che Dallapiccola visse in prima persona.

Il contesto socio politico in cui i compositori presi in esame si trovarono a operare rimane un

caposaldo fondamentale di tutto il lavoro, come si è d'altra parte sempre rimarcato fin dalle prime pagine di questa tesi. La considerazione quindi per alcune scelte andava riferita anche a quanto accadeva al tempo e ancora di più nel caso di Dallapiccola che come accennato subì ancora prima dello scoppio del conflitto le conseguenze nefaste della promulgazione delle leggi razziali.

Parte I

Il contesto storico-culturale del primo Novecento italiano

Capitolo 1

1.1.1. « Ai nati dopo il '70 »

Il titolo di questo capitolo introduttivo riprende quello che Mario Morasso scrisse al suo esordio come pubblicista del « Marzocco » nel febbraio del 1897. Il giornale era diretto a quel tempo da Enrico Corradini. Mario Morasso, intellettuale molto vicino al pensiero nazionalista e futurista, nonché fautore di una visione progressista e meccanicista della realtà in questo articolo si proponeva di sensibilizzare i giovani talenti artistici e letterari italiani per combattere tutto ciò che proveniva dall'estero, in particolare dal Nord Europa, in quanto a suo dire minava la creatività italiana, erede del « genio latino ». Si trattava di realizzare una « terza reazione letteraria » dopo quelle contro il romanticismo e il verismo. Concretamente l'intellettuale faceva i nomi di Zola, Wagner, Ibsen, Tolstoj, per indicare i « capitani » che guidavano le schiere di letterati e artisti stranieri che avevano assediato le « capitali latine ». Era quindi necessario intraprendere una sorta di guerra

[...] diretta [...] contro il simbolismo, contro il decadentismo, contro il misticismo per tutta quella parte di artificiosità in cui si è esagerato la tendenza primitiva e vera di ognuna di quelle scuole; è diretta contro l'indeterminatezza, la nebulosità, la negazione della forza e della vita; è diretta contro la posa, la preziosità, l'alterazione dell'anima e delle cose; è diretta infine contro lo straniero, contro le falangi nordiche che mediante l'adito letterario oggi stavano per opprimere la latinità di un più pesante servaggio che non le orde barbariche sul suolo di Roma, che non i soldati austriaci le pianure di Lombardia, che non le schiere germaniche la capitale della Francia¹⁶.

Si tratta di uno scritto fortemente condizionato dall'ideologia nazionalistica, ma tuttavia significativo per cominciare a cogliere alcuni elementi tipici del contesto culturale di fine Ottocento. L'aspetto nazionalistico sarà tenuto in giusto conto nel presente studio, tanto che alle questioni relative alla difesa del concetto di nazione e dell'italianità, soprattutto da un punto di vista musicale, sarà dedicato uno specifico paragrafo¹⁷. Al di là di questa impostazione ideologica, le osservazioni di Morasso risultano interessanti per delineare un punto di svolta, una linea di confine tra gli intellettuali

¹⁶ MARIO MORASSO, « Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria », in « Il Marzocco », II/1, Firenze, 7 febbraio 1897, p. 3.

¹⁷ Si veda Parte 1, 1.1.4.

e gli artisti di fine Ottocento. Egli si rivolgeva infatti a tutti coloro che come lui erano nati dopo il 1870, cui affidava il compito di iniziare il rinnovamento culturale auspicato. Angelo Conti, Adolfo de Bosis, Ugo Ojetti, Angelo Orvieto erano alcuni tra quelli che diedero vita in effetti a un intenso dibattito culturale che si svolse maggiormente attraverso contatti e scambi epistolari privati e che si concentrò pure intorno all'attività delle numerose riviste che nascevano proprio in quegli stessi anni.

Poco tempo dopo nel mondo musicale Giannotto Bastianelli avrebbe chiamato a raccolta un gruppo di compositori tra cui Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, Gianfrancesco Malipiero, Ottorino Respighi, affinché operassero il « risorgimento della musica italiana, della vera, della nostra grande musica, la quale dalla fine dell'aureo settecento ad oggi è stata, con ben poche eccezioni, strascinata nella tristezza e nell'angustia dell'affarismo »¹⁸. A questi musicisti si unirono pure critici, intellettuali ed esponenti del mondo editoriale e imprenditoriale che diedero vita ad un notevole fermento culturale. Tutta questa compagine, per la congiuntura anagrafica, fu indicata da Massimo Mila con il termine « generazione dell'Ottanta »¹⁹. Anche nel campo musicale quindi, pur con un "ritardo" di dieci anni si mise in moto un forte processo di rinnovamento, che ebbe come peculiarità rilevante il fatto di prendere le distanze in modo abbastanza netto dal genere melodrammatico ottocentesco. Si trattò di un atteggiamento decisamente ambizioso e soprattutto coraggioso dato il successo strepitoso ottenuto dal melodramma ottocentesco in quegli anni:

Troppo grande era il passato artistico da cui bisognava avere il coraggio di staccarsi: sebbene la tradizione melodrammatica ottocentesca fosse in declino dopo la scomparsa di Verdi, essa conservava intatto il favore delle folle popolari. Non era facile comprendere perché non si dovesse e non si potesse continuare a scrivere belle opere tradizionali come quelle che da Bellini a Mascagni, da Verdi a Puccini avevano dato tanta gioia al popolo e tanta gloria alla musica italiana. I musicisti dell'Ottanta non facevano che prender atto delle mutate condizioni di cultura, di gusto, d'abitudini, per cui non era più possibile, anche volendolo, scrivere con successo artistico opere di quel genere; ma l'apparenza, talvolta accreditata da intemperanze polemiche e dalla confusione d'idee in cui si svolgono i vasti rivolgimenti storici, faceva sembrare che essi stessi si imponessero deliberatamente come gli affossatori della gloriosa opera italiana²⁰.

Emergerà nel corso della ricerca come questo cenacolo non risultò sempre compatto e soprattutto come i suoi rappresentanti non si mossero in modo unitario e secondo un programma preciso. Alla fine solo Alfredo Casella e Gianfrancesco Malipiero furono i più coerenti, anzi per quanto riguarda l'avversione al melodramma ottocentesco, Malipiero lo fu certamente di più, tanto da essere preso come modello e campione di novità per un compositore altrettanto geniale e appartenente alla generazione successiva: Luigi Dallapiccola. Molti degli esponenti della generazione dell'Ottanta ripiegheranno invece su posizioni concilianti nei confronti del melodramma, ma inevitabilmente tutti furono artefici di sperimentazioni e di una ricerca di novità a livello sonoro, armonico, timbrico e ritmico. Quello che però cambiò in modo decisivo fu il rapporto di questi compositori con il testo da

¹⁸ GIANNOTTO BASTIANELLI, « Per un nuovo Risorgimento », in « Le cronache letterarie », Firenze, Casa editrice italiana, 2 luglio 1911, p. 3.

¹⁹ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963, p.419.

²⁰ *Ibidem*.

musicare per le opere cantate, che non fu più ispirato ai criteri “librettistici” seguiti fino a quel momento nel melodramma. A questo proposito determinante risulterà il ruolo svolto da Gabriele D’Annunzio, sia come letterato che come fautore di iniziative volte al recupero della letteratura antica. Il poeta pescarese era stato a sua volta indicato nel già citato articolo di Morasso come colui che in Italia era giunto a un ragguardevole livello di evoluzione artistica, anche se in forte ritardo rispetto a quanto avveniva contemporaneamente in nazioni come la Francia. Morasso seppe cogliere la ventata di novità portata da D’Annunzio e lo tenne sempre in grande considerazione specialmente nel periodo in cui il giornalista collaborò con la « Gazzetta di Venezia », dal 1896 al 1902. Durante questi anni, oltre alle recensioni di alcune opere del poeta, vi fu un’interessante intervista di Morasso a D’Annunzio relativa a un’iniziativa di quest’ultimo che il giornalista valutò come fondamentale per quella « futura rinascenza latina » di cui si era parlato in apertura. Si trattava della proposta di edificare un nuovo teatro nella parte meridionale di Roma, vale a dire in una sponda del lago di Albano, in cui si sarebbe dato spazio ad autori e opere decisamente innovative rispetto al teatro e ai drammi che ancora risentivano dei canoni ottocenteschi e veristi: Ecco le parole di D’Annunzio:

Noi edificheremo in questo luogo solenne e solitario un teatro di festa che rimarrà aperto nei due più dolci mesi della primavera romana. Vi si rappresenteranno soltanto le opere di quei nuovi artisti, i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine, e l’arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita. Edificando questo teatro isolato, noi abbiamo la speranza di cooperare al rinascimento della tragedia. Noi vorremmo restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di *cerimonia*²¹.

Questo progetto non si sarebbe mai concretizzato, tuttavia offre la possibilità di capire il tipo di novità che si ricercava. Il rinnovamento doveva partire dal dramma, che a quel tempo aveva perso a detta di Morasso la sua caratteristica principale di forma di comunicazione, scadendo sempre di più a una semplice impresa commerciale nelle mani di mercanti interessati solo ai propri affari. Anche per i compositori di cui ci occuperemo in questo lavoro la concezione del dramma e dell’opera teatrale rivestirà un ruolo fondamentale, nonostante non vada mai dimenticato che gli stessi non erano specificamente degli operisti, ma si dedicarono a comporre svariate forme musicali. A sua volta la figura di D’Annunzio sarà per tutti loro una guida e un punto di riferimento determinante soprattutto per la sua esigenza di rifondare il dramma recuperando il contenuto antico dello stesso:

Noi consacreremo dunque un tempio alla musa tragica sulle rive del lago tra gli olivi, tra i fichi, tra le viti, tra le piante i cui rami contorti imitano le convulsioni delle Ménadi. Noi vorremmo così richiamare l’origine rurale e dionisiaca del dramma, la natività della tragedia del ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera. [...] Quale distanza tra questo teatro di festa costruito sulla collina serena e gli angusti teatri urbani dove, in un’aria soffocante e pregna di tutte le impurità, dinanzi a una folla stupida e viziosa, attori e attrici mostrano a gara la loro abilità di spintrie²².

Si trattava quindi di dare spazio agli autori che intendevano proporre opere decisamente nuove,

²¹ MARIO MORASSO, « Un colloquio con Gabriele D’Annunzio », in « La Gazzetta di Venezia », 18 ottobre 1897, p. 1.

²² *Ibidem*.

ma basandosi sul recupero del teatro classico, di cui andava principalmente colto il rapporto molto stretto tra la poesia, la musica e la danza. Ecco cosa disse alcuni mesi dopo sempre D'Annunzio ad Angelo Orvieto, che gli chiedeva nelle colonne del « Marzocco », di indicare che tipo di opere si sarebbero dovute rappresentate al teatro d'Albano: « Tragedie, nelle quali all'assoluta modernità della ispirazione si congiunge una purezza di forme non indegna dei tempi d'Atene »²³. Alla domanda retorica di Orvieto se la musica dovesse essere bandita, il poeta rispondeva così eloquentemente:

Tutt'altro: banditi saranno i melodrammi: la musica – come la danza – potrà adornare la tragedia con proemi ed intermezzi o in certi momenti supremamente lirici accompagnando le parole dei singoli personaggi e del coro, il quale tornerà nell'antico amore, riassumendo l'importanza antica²⁴.

Anche attraverso queste inequivocabili parole di D'Annunzio appaiono evidenti le esigenze innovative che nel clima culturale di fine Ottocento andavano delineandosi e che musicalmente si concretizzavano nella volontà di rinnovare il melodramma. Che poi gli artefici del cambiamento fossero nati dopo il '70 o l'80 è cosa che non ha un valore determinante, quanto invece il fatto che gli spiriti artistici e letterari che esprimevano delle forti motivazioni di rinnovamento erano disposti a rompere con la tradizione ereditata dal vicino Ottocento per riallacciarsi, come vedremo, a un passato molto più remoto e a loro avviso più autorevole a rappresentare la nazione italiana da poco formatasi.

1.1.2. Il panorama musicale italiano nei primi anni del Novecento

Il contesto musicale nell'Italia di fine Ottocento era condizionato fortemente – se non totalmente – dal genere teatrale operistico, la cui eredità venne raccolta e continuata, seppur con la volontà di rinnovarne le forme tradizionali, dai compositori della cosiddetta « giovane scuola », tra i quali Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Giordano. Proprio insistendo sullo spirito di innovazione presenti in quest'ultimi, Guido Salvetti osserva giustamente:

È soprattutto, in Mascagni e in Puccini, un'instabilità nella scelta dei soggetti che denuncia sempre di più la fine di quelle rassicuranti indicazioni, che da sempre erano derivate dal filo rosso dei “generi” operistici, regolatori del rapporto tra musicista e librettista, tra musicista ed impresario, o editore, tra musicista e pubblico²⁵.

Salvetti aggiunge che gli stessi si erano sforzati di affinare la ricerca armonica e gestire diversamente l'orchestrazione e il rapporto con i librettisti. Ciononostante dai compositori della generazione successiva furono molto spesso relegati al ruolo di epigoni del melodramma. Per completare il quadro, ancora Salvetti indica come a fine Ottocento e inizio Novecento non vi fosse uno

²³ ANGELO ORVIETO, « Il teatro di festa- Colloquio con Gabriele d'Annunzio », in « Il Marzocco », Anno II, n. 45, Firenze, 12 dicembre 1897, pp. 1-2: 1.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991, p. 279.

stimolo di rinnovamento per la musica che provenisse dalla letteratura nemmeno con i tentativi di Boito, Praga e Faccio, che miravano a elevare la scelta dei soggetti:

Forte della propria gloriosa tradizione, l'opera in musica non venne quindi sollecitata ad un radicale rinnovamento da paralleli movimenti letterari o pittorici. Per esempio, ciò che del verismo confluì nell'opera di Mascagni o di Leoncavallo non fu [...] il frutto di una ricerca innovatrice; fu, semmai una semplificazione della tradizione "realista" verdiana, un recupero di energie e di vitalità all'interno di quella stessa tradizione²⁶.

In un quadro « frammentario » e « disorganico », per utilizzare ancora le parole di Salvetti, come quello dell'Italia musicale di fine Ottocento, giocò un ruolo non secondario la ripresa di una tradizione strumentale che per tutto l'Ottocento si era quasi spenta e che invece negli ultimi due decenni di quel secolo era rispuntata parallelamente a una leggera diminuzione di interesse per l'opera. Compositori come Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci, Ferruccio Busoni o Enrico Bossi si riveleranno fondamentali per capire il ruolo innovativo che avrebbero avuto di lì a poco i compositori appartenenti alla generazione dell'Ottanta. Quest'ultimi infatti furono musicisti a tutto tondo, nel senso che componevano non solo opere cantate per il teatro, ma anche strumentali da camera e sinfoniche. Proprio per capire la grande considerazione in cui veniva tenuta la « musica pura » da parte se non di tutti costoro, almeno dei più innovatori, tornano molto utili alcune dichiarazioni di Alfredo Casella contenute in una sua conferenza tenuta a Buenos Aires nel 1930. Egli sosteneva che nell'opinione pubblica mondiale e anche nella coscienza degli stessi italiani la musica italiana si componeva solo del melodramma ottocentesco, dell'« opera piccola - borghese verista di Puccini e Mascagni » e al massimo delle canzoni napoletane e veneziane accompagnate dalla chitarra. Dichiarava quindi che la tradizione strumentale italiana si era spenta con Clementi e Cherubini e che fino a quarant'anni prima la musica strumentale da camera di fatto non esisteva. Per Casella però già dalla fine dell'Ottocento la situazione aveva cominciato a cambiare, grazie soprattutto all'opera di Giovanni Sgambati e Giuseppe Martucci, il secondo ancor più attivo del primo per avere coltivato il talento di molti discepoli tra cui Ottorino Respighi. Il grande merito di entrambi era stato quello di avere reintrodotta la musica strumentale ridestando una trazione ormai sopita da anni. A sua volta Casella riconosceva che tale operazione aveva contribuito al formarsi di un certo disprezzo suo e di altri coetanei nei confronti del melodramma. Si era trattato di un vero e proprio disgusto che a volte aveva assunto tinte « violentemente iconoclastiche », cosa che però nel corso della stessa conferenza Casella riconosceva essere stato un errore. Tuttavia, benché estremo, questo atteggiamento aveva contribuito a costruire nell'Italia del primo Novecento una nuova coscienza musicale che si componeva anche di altri elementi come la già citata riscoperta della musica pura, lo studio dei compositori italiani più antichi come Monteverdi, Frescobaldi e Vivaldi e un interesse maggiore per il canto gregoriano e per quello popolare. Tutto questo avrebbe dovuto portare a una rinascenza della musica italiana tale da consentire

²⁶ *Ivi*, p. 239.

al giovane paese un suo ruolo internazionale anche nel settore musicale. Ecco le parole molto eloquenti con cui Casella chiudeva la sua conferenza:

Sempre la musica italiana dispensò al mondo il tesoro del suo sorriso. Erede diretta del pensiero ellenico, essa seppe ognora rimanere “piacevole” anche nel tragico, E può domani la musica italiana risorta, offrire al mondo quella dolce e serena consolazione spirituale che meritano ed attendono impazientemente le masse umane ancora sanguinanti e sofferenti dei ricordi di una spaventosa guerra. Possano comprendere questa missione i giovani italiani e pienamente realizzarla per il bene dell’umanità e per la gloria della nazione nostra. Allora potranno considerarsi felici coloro - che come me, come i miei compagni di fede e di lavoro – hanno duramente sofferto e lottato per ricondurre la musica nostra sulla diretta via smarrita, e che guarderanno con profonda serenità la gioventù nostra irradiare per il mondo il sorriso ritrovato della musica italiana²⁷.

Il compositore torinese assieme ad altri giovani suoi coetanei si sentiva chiamato a costituire un « nuovo stile musicale » come lo stesso aveva intitolato un suo articolo di qualche anno prima apparso su « La Prora »²⁸. Anche sulla base di una maggiore attenzione per l’aspetto dei modi, data la riscoperta del gregoriano, Casella riportava a questo stile pure una ricerca a volte affannosa di sperimentazione tonale che si era comunque risolta con il ritorno alla tradizione.

È vero bensì che, nella cruenta battaglia che si sta svolgendo da anni contro il dogma tonale, battaglia alla quale parteciparono e partecipano ancora tutte le migliori energie musicali, e che sembra oggi doversi chiudere con una nuova vittoria della tradizione – i giovani italiani – dopo audaci esperimenti politonali ed anche atonali – hanno decisamente riconosciuto – conformemente al sano buon senso che è latina prerogativa – la necessità di mantenere i *centri* tonali, e sono quindi rientrati nella tradizione²⁹.

Sempre negli stessi anni, precisamente nel 1930, un altro compositore di poco più giovane di lui, Adriano Lualdi, ricostruendo il contesto musicale di inizio Novecento riconosceva come esso fosse stato caratterizzato da un rinnovamento della musica italiana e ne riassumeva le linee fondamentali in questi tre punti:

I°, la ripresa di antiche tradizioni nazionali abbandonate da quasi due secoli e concernenti la *musica pura*, nel senso di ridare all’Italia un repertorio di musica da camera strumentale e vocale, e un repertorio di musica sinfonica; II°, la reazione contro l’opera verista, e il conseguente rinnovamento del melodramma; III°, lo studio, la riedizione, la divulgazione delle musiche dei grandi maestri italiani del ‘5, ‘6, ‘700; ciò che avrebbe significato, con l’andar degli anni, l’abluzione entro queste antiche fonti e l’approfondimento dello stile musicale italiano³⁰.

Il recupero dell’antico e non solo musicale costituirà il campo di indagine principale di questa ricerca e parte di esso fu senza dubbio la rinnovata passione per il canto gregoriano che nutrirono alcuni dei musicisti che nacquero intorno al 1880, in modo particolare Ildebrando Pizzetti e Gianfrancesco Malipiero. Tuttavia la riscoperta e poi la divulgazione di questo repertorio era iniziata ben prima di loro, soprattutto come necessità interna della Chiesa cattolica, che alla fine

²⁷ ALFREDO CASELLA, *Della moderna musica italiana*, conferenza tenuta a Buenos Aires, giugno 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 289 XXIX.2.289, pp. 1 – 9: 9.

²⁸ ALFREDO CASELLA, « Contributi ad un nuovo stile musicale nostro », in « La Prora – Rassegna mensile della Corporazione delle Nuove Musiche », Roma, Anno I Numero 2, marzo 1924, pp.33 – 38.

²⁹ *Ivi*, p. 37.

³⁰ ADRIANO LUALDI, *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano, Treves, Treccani, Tumminelli, 1931, p.54.

dell'Ottocento aveva ribadito in maniera definitiva la derivazione della musica sacra dal canto gregoriano.

Antonio Lovato che a questo aspetto ha dedicato un importante studio scrive che proprio con la finalità di « favorire la restaurazione della musica liturgica attraverso il ritorno alla monodia medievale, cioè al “gregoriano autentico dei codici”, e alla polifonia rinascimentale secondo la lezione del Palestrina »³¹ fu fondata a Milano dal sacerdote Guerrino Amelli nel 1880 la Generale Associazione Italiana di S. Cecilia. Proprio in quegli anni si registrò un notevole fervore per il gregoriano e sotto questo punto di vista va tenuta presente la grande attività di organizzatore di concerti e iniziative musicali tenuta da Giovanni Tebaldini soprattutto negli anni in cui fu direttore della Cappella marciana a Venezia, dal 1889 al 1894 e poi della Cappella della Basilica del Santo a Padova, dal 1894 al 1897. Per l'oggetto del nostro studio Tebaldini riveste un ruolo altresì importante come direttore del Conservatorio di Parma, incarico che assunse dal 1897 al 1902, soprattutto per l'influenza che esercitò nel giovane Ildebrando Pizzetti che in quella scuola si era iscritto nel 1896. Infatti come direttore Tebaldini si distinse in particolare per il tentativo di riproporre il passato attraverso il recupero della musica sacra. Pertanto si era dato un gran da fare nell'istituire corsi di polifonia classica e di canto gregoriano, anticipando così una disposizione ministeriale che avrebbe reso obbligatorie tali classi in tutto il regno. Non solo, ma in prima persona si cimentò nella lettura dei classici della letteratura italiana come i *Promessi Sposi* e l'opera di Dante. Vi fu un'immediata empatia tra lui e il giovane Pizzetti che così venne descritto dallo stesso direttore in un suo libro di memorie:

[...] un allievo diciottenne, il quale due o tre volte per settimana andava e tornava da Reggio Emilia ove risiedeva con la sua famiglia, mi cercava spesso, del pari di quanto accadeva a me che sentivo istintivamente il desiderio di seguirlo e di occuparmi di lui avendo scorto ed intuito in esso una tempra di rara elevatezza morale e di vibrante sensibilità artistica [...], anima eletta di artista, sulla soglia del divenire, cui io avevo il dovere di guardare con amorevolezza e con fiducia³²

Nello stesso testo compaiono queste altrettanto significative parole del compositore:

Io vorrei dire *nel suo libro stesso* che a Lei soltanto devo la prima rivelazione del canto gregoriano e della sua divina bellezza, e la rivelazione della polifonia vocale – da Morales a Palestrina a Vittoria ed a cento altri [...] e che Le devo soprattutto, di avermi rivelato per primo *quale sia lo spirito della musica, cioè che cosa è la musica*³³.

Tra l'altro va segnalato che tutte le iniziative culturali di Tebaldini trovarono nell'ambiente del Conservatorio più avversari che sostenitori dal momento che erano valutate come attività non proprio riconducibili alla didattica stretta. Nel Conservatorio si creò quindi un atteggiamento di avversione da parte dei più nei confronti del direttore che si vide costretto a rassegnare le dimissioni nel 1902, dopo

³¹ ANTONIO LOVATO, « Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi », in « Musica e storia », XIII/2, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 251-278: p. 1.

³² GIOVANNI TEBALDINI, *Ildebrando Pizzetti nelle “Memorie” di Giovanni Tebaldini*, Parma, Fesching, 1931, pp. 30,31.

³³ *Ivi*, p. XXI.

che era pure scoppiata un'inchiesta sulla sua gestione. Tra le accuse contestate al Tebaldini ci furono degli acquisti ingiustificati, soprattutto sostenuti per allestire le attività extra curricolari di cui si è detto, tra le quali non ultime numerose gite per portare gli allievi ad ascoltare le orchestre del tempo. Successivamente la Commissione avrebbe assolto Tebaldini, ma sembra che tale sentenza fosse stata più che altro diplomatica, dal momento che fu Tebaldini stesso ad allontanarsi dalla scuola approfittando della vittoria nel concorso indetto per il posto di Direttore alla Cappella di Loreto.

Nella vicenda dell'inchiesta, Pizzetti non esitò a dimostrare l'amicizia per il suo maestro prendendone le accorate difese in due 'lettere al direttore' pubblicate sulla *Gazzetta di Parma* del 7 e del 15 ottobre 1901. Va presa in considerazione la prima di queste perché in essa Pizzetti dichiarò ancora una volta che il grande merito di Tebaldini fu quello di far risentire l'importanza della musica antica proprio a chi voleva snobbarla. Ricorda così di avere egli stesso tratto un grande beneficio dai corsi istituiti dal Direttore:

Ora io dichiaro, sulla mia parola, di uomo onesto, che se io son stato preso dal desiderio di conoscere Palestrina, Lasso e gli altri autori del '5 e del '600, Bach, Frescobaldi, Tartini ed altri ancora che molti musicisti si vantano di conoscere appena di nome il desiderio m'è venuto dalle lezioni del m. Tebaldini³⁴.

Relativamente alla specificità del canto gregoriano, accanto a Giovanni Tebaldini va aggiunta pure l'opera di Lorenzo Perosi che, nato nel 1872 divenne Direttore della Cappella Marciana nel 1894 incarico che tenne fino al 1898 quando il papa Leone XIII lo volle come guida della Cappella Musicale Pontificia Sistina. Durante gli anni veneziani conobbe e collaborò con Tebaldini di cui condivise la stessa passione per lo studio della musica antica e della modalità gregoriana.

Tutto questo fervore per l'antico fu anche determinato dal fatto che in ambito musicale negli ultimi anni dell'Ottocento si eseguivano studi con sempre maggior competenza e rigore rispetto a quanto fatto fino ad allora. Questo interesse portò nel 1908 alla costituzione ufficiale dell'"Associazione dei Musicologi Italiani", che ebbe luogo a Ferrara sotto la presidenza di Guido Gasperini, e alla quale si arrivò anche in seguito alla constatazione che in Italia non ci fossero delle appropriate strutture per studiare la musica del passato e che tale consapevolezza fosse stata determinata da un senso di inferiorità rispetto ai tedeschi. Per la verità va anche riconosciuto che ben prima del 1908 erano state compiute ricerche e indagini in senso musicologico e a questo proposito bene fa Giorgio Pestelli a ritenere "ingiusta" la posizione di Fausto Torrefranca quando affermava:

Noi [...] dobbiamo tutto creare, specialmente nel campo della critica e della storia. Noi non abbiamo un sol libro di esegesi musicale da contrapporre ai tanti e degnissimi libri stranieri, perché non abbiamo più tradizione di pensiero critico musicale; dai giorni remoti dell'Algarotti, dell'Arteaga (spagnuolo per di più) o da quelli meno remoti del Carpani, la tradizione si è rotta di botto.³⁵

³⁴ BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta 1980, p. 38.

³⁵ FAUSTO TORREFRANCA, « Il futuro genio della critica musicale italiana », in « Rivista musicale italiana », X, 1908, pp. 401-410, citato in GIORGIO PESTELLI, « La «Generazione dell'Ottanta» e la resistibile ascesa della musicologia italiana », in FIAMMA NICOLodi, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento "la generazione dell'80" - Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980 -*, Firenze, Olschki, 1981, p. 31.

Infatti ben prima di Torre Franca c'erano stati altri studiosi, tra cui vanno citati in modo particolare Oscar Chilesotti e Luigi Torchi e prima di questi altri ancora, come rivela sempre Pestelli, rifacendosi a uno scritto di Giovanni Tebaldini apparso in « Harmonia » nel 1914³⁶, tra i quali citava in particolare i nomi di Mazzucato, Filippi, Basevi, Casamorata. A Oscar Chilesotti e Luigi Torchi va però riconosciuto il merito di essersi distinti più degli altri nell'attività di recupero e trascrizione di testi di musica del passato, in gran parte costituiti da partiture per liuto e chitarra. Dice la studiosa Nicolodi: « Saranno loro i primi a dissodare i terreni ancora vergini del passato con le armi affilate della scienza e della filologia, direttamente apprese nel sacrario germanico dell'erudizione e della sistematicità scientifica »³⁷.

Tuttavia anche su questo versante è bene andare cauti perché la musica antica era già studiata, come rivela Leonardo Pinzaiuti in un suo intervento nell'ambito del convegno relativo alla generazione dell'Ottanta:

Non vorrei che si considerasse [...] la riscoperta della musica antica come una invenzione del Torchi o del Chilesotti, perchè in verità leggendo l'« Armonia » del Basevi o le « Appendici musicali » che il Biaggi scriveva sulla « Nazione », ci si accorge di quanto questi personaggi fossero informati sulla musica del passato³⁸.

Anche Emilia Zanetti durante lo stesso congresso affermava che già tra il Settecento e l'Ottocento ci furono delle attività musicologiche e citava Santini, Baini e Pietro Alfieri che tra l'altro «[...] fu il primo a promuovere proprio nei primi decenni dell'800 la prima edizione completa delle opere di Palestrina »³⁹.

Fatte queste debite precisazioni, Oscar Chilesotti e Luigi Torchi vanno comunque tenuti in una considerazione privilegiata soprattutto per il metodo, i criteri scrupolosi e l'uso della tecnologia con cui svolgevano i propri studi. Non a caso si rifacevano alla *Musikwissenschaft* tedesca. Chilesotti si ispirava a una impostazione positivista, nel senso che anche il prodotto musicale doveva per lui essere analizzato come un processo fisico o matematico. D'altra parte fu lo stesso studioso ad affermare nel volume *L'evoluzione nella musica* del 1911 che i criteri da cui partiva la sua analisi dello studio della musica si rifacevano alla legge dell'evoluzione e precisamente a quella di Herbert Spencer⁴⁰.

Fu quindi il metodo a fare la differenza rispetto agli altri studiosi. Ad esempio Andrea Fabiano

³⁶ GIOVANNI TEBALDINI, « Contributo critico-bibliografico alla cronaca della “musicologia” in Italia nella seconda metà del sec. XIX », in « Harmonia », II/6, Roma, 3 giugno 1914, pp. 6-13.

³⁷ FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, p. 68.

³⁸ LEONARDO PINZAIUTI, « Interventi », in FIAMMA NICOLODI, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento “la generazione dell'80”*, Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980, Firenze, Olschki, 1981, pp. 404, 413: 410.

³⁹ EMILIA ZANETTI, « Interventi », in FIAMMA NICOLODI, *Musica Italiana del primo Novecento “la generazione dell'80”...* cit., pp. 135 – 140: 135.

⁴⁰ OSCAR CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica*, Torino, Fratelli Bocca, 1911, p. 3.

per dare un'idea del modo di lavorare di Chilesotti lo paragona ad altri due pionieri veneti della musicologia Francesco Caffi (1778-1874) e Pietro Canal (1787-1883) che pur conducendo accurate ricerche archivistiche sulla musica antica, non uscivano da uno splendido e onesto diletterismo⁴¹.

Chilesotti fu altresì importante perché al di là della competenza e preparazione che dimostrò negli studi, rivestì una funzione di riferimento per numerosi compositori e musicisti di inizio secolo scorso che a lui si rivolgevano per molteplici questioni professionali⁴². Tra questi in particolare Gian Francesco Malipiero, nel cui archivio alla Fondazione Cini di Venezia, esistono alcune lettere inedite nelle quali chiedeva di far pubblicare dei suoi articoli nella « Rivista musicale italiana »⁴³.

Il legame che Chilesotti ebbe con i compositori della generazione dell'Ottanta va poi considerato anche relativamente alla sua attività di ricercatore e cultore di musiche del passato, specie di quelle del Cinquecento e Seicento. Fu egli infatti che nel 1915 propose a Malipiero di musicare alcune cantate di Giovanbattista Bassani con l'intento di pubblicarle presso Ricordi a Milano, che poi le rifiutò. Il progetto comunque fu portato a termine grazie all'intervento di Umberto Notari e poi di D'Annunzio con il nome de *I Classici della Musica Italiana*, editi a Milano per la Società Anonima Notari dal 1919 al 1921. Ne riferì lo stesso Malipiero:

Nel 1915 facevo la conoscenza del musicologo Oscar Chilesotti il quale mi chiedeva di realizzare il basso delle magnifiche cantate di Giovanbattista Bassani (l'armonia delle sirene e languidezze amorose) e me ne garantiva la pubblicazione presso l'Editore Ricordi di Milano, che invece le rifiutava. Volle il caso che a Milano (1916) incontrassi Umberto Notari dell'Istituto Editoriale Italiano, il quale, udito del rifiuto, mi proponeva di elaborare il programma di una grande collezione di musiche del passato. [...] Ottenni da Gabriele d'Annunzio che accettasse la presidenza e che scrivesse una specie di prefazione⁴⁴.

Interessante riportare anche il clima in cui il progetto venne concepito. Ne parlò lo stesso Notari in un articolo apparso sul periodico « Scenario » del 1938. Egli riferì che durante un concerto tenutosi nella sala del Conservatorio di Milano una domenica del gennaio 1916 al termine dell'esecuzione di una sinfonia di Haydn ci furono più fischi che applausi e questo perché la maggior parte del pubblico rimarcò l'inopportunità della scelta di eseguire un'opera proprio dell'autore dell'inno austriaco in un momento così delicato come quello della guerra. Questo episodio urtò la sensibilità patriottica dello stesso Notari il quale si sentì in dovere di affermare che proprio l'Italia aveva dato i natali a compositori come Palestrina, Venosa, Carissimi, che avevano contribuito a creare le prime

⁴¹ ANDREA FABIANO, « Tre intellettuali veneti alle origini della musicologia italiana: Francesco Caffi, Pietro Canal e Oscar Chilesotti », in AA.VV., *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana- studi e ricerche*, Firenze, Leo Olschki, 1987, pp. 297- 319.

⁴² Si veda CARLOTTA GIUCASTRO LONGO, « Di alcuni momenti della storia della musicologia italiana alle sue origini in una raccolta di lettere a Oscar Chilesotti », in AA.VV., *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana- studi e ricerche*, cit., pp.349- 373.

⁴³ Le lettere sono contenute in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, lettere da Chilesotti a Malipiero.

⁴⁴ Si trova in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 328.

forme della tecnica strumentale e vocale e avevano fatto sì che il nostro paese fosse ai vertici della produzione musicale mondiale. Si imponeva pertanto la necessità di far conoscere al grande pubblico i capolavori di questi musicisti:

Bisognava ricondurre gli italiani alla consapevolezza del loro antico splendore musicale e alla conoscenza dei capolavori del passato, sparsi e dimenticati nelle biblioteche pubbliche e private, o gelosamente custoditi in archivi inaccessibili. Simile impresa costituiva la premessa indispensabile del rinnovamento dell'arte musicale al quale l'Italia doveva tendere insieme alle più alte rivendicazioni, nel rifiorire della sensibilità nazionale, iniziata con la partecipazione alla guerra mondiale⁴⁵.

Il progetto non fu realizzato completamente a causa del disastro di Caporetto del 1917, ma comunque furono pubblicati alcuni frammenti di singole opere. Come anticipato, D'Annunzio fu incaricato di scrivere la prefazione a questo progetto e il poeta specificò che essa era stata concepita: « Non per tornare all'antico ma per riconoscerlo e vendicarlo – nel nome di Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina – contro un lungo secolo di oscuramento e di errore »⁴⁶.

Pur non avendo una regolare preparazione musicale, D'Annunzio svolse un ruolo decisivo, nel contesto musicale del tempo, non solo per questa iniziativa, ma anche per le sue relazioni con i musicisti della generazione dell'Ottanta di cui seppe cogliere il lato più originale e innovativo. Già abbiamo indicato nel paragrafo precedente la sua idea che il melodramma ottocentesco non avesse più niente da dire artisticamente e a questo proposito molto pertinente è l'osservazione di Gioacchino Lanza Tommasi che notò come nel romanzo *Il fuoco*, D'Annunzio avesse contrapposto a Wagner i compositori della Camerata de' Bardi e soprattutto « il divino Claudio Monteverde », senza tenere in considerazione Verdi, Puccini o Mascagni⁴⁷.

A questa sua concezione decisamente volta al futuro per quanto riguarda la musica va riferita l'intensa collaborazione con i compositori della generazione dell'Ottanta. Si pensi a Ildebrando Pizzetti, conosciuto in occasione della ricerca di un compositore che musicasse la sua tragedia *La Nave* e continuata con altre opere successive, ma anche al rapporto con Gianfrancesco Malipiero che non si limitò alla sola produzione de *I Classici della Musica Italiana*. Il compositore veneziano fu attratto dai versi del poeta tanto da musicare spontaneamente il *Sogno di un tramonto d'autunno*, di cui non ottenne mai l'autorizzazione a pubblicare da parte D'Annunzio perché quest'ultimo ne aveva concesso i diritti a un musicista dilettante, ma molto ricco⁴⁸. Al di là di questo episodio comunque si costruì

⁴⁵ UMBERTO NOTARI, « Storia di un preludio », in « Scenario. Numero speciale dedicato a D'Annunzio e il teatro », VII/ 4, Milano, Rizzoli & C., aprile 1938, XVI, p.206.

⁴⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, « Preludio a una raccolta di "classici della musica italiana" », in « Scenario. Numero speciale dedicato a D'Annunzio e il teatro », VII/ 4, Milano, Rizzoli & C., aprile 1938, XVI, pp. 209-210:210.

⁴⁷ GIOACCHINO LANZA TOMMASI, « Il gusto musicale di D'Annunzio e il dannunzianesimo musicale », FIAMMA NICOLodi, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento "la generazione dell'80" - Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980-*, Olschki, 1981, pp. 393 – 403, in particolare p. 396

⁴⁸ Ne parla Malipiero in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 294 sgg.

anche una solida amicizia tra i due e tra l'altro nella biblioteca personale del compositore numerosi sono i testi donati al musicista dal poeta e tutti recanti una dedica autografa. Tra queste ci sembra significativo riportare quella relativa a *Le martyre de Saint Sébastien*: « A Gian Francesco Malipiero – al rivelatore della verità di Claudio Monteverde – questo Mistero è offerto nel nome dell'altro Claudio. Gabriele D'Annunzio »⁴⁹. A sua volta merita riportare questa frase di Malipiero riferita al poeta: « Sulla sensibilità musicale di Gabriele d'Annunzio non si può dubitare; egli ha sempre saputo *ascoltare* la musica che poi, negli ultimi anni della sua vita, fu alimento indispensabile al suo spirito »⁵⁰.

Oltre all'iniziativa de *I Classici della Musica Italiana* vale la pena citare un altro importante progetto risalente ai primi anni del Novecento, precisamente il 1923, che vide protagonisti oltre a D'Annunzio, i compositori Casella e Malipiero. Si tratta della fondazione di un'associazione con lo scopo di promuovere la musica contemporanea italiana e straniera alla quale D'Annunzio diede il nome di *Corporazione delle nuove musiche*, coniando per l'occasione il motto latino *Concentus Decimae Nuncius Musae*. Si trattava di una società di concerti che però conservava la volontà di riproporre le antiche musiche italiane. Casella in un articolo intitolato proprio « Corporazione delle nuove musiche » ne spiegò la nascita:

Il seme di questa associazione fu piantato una sera nel settembre del 1923, durante un breve soggiorno che feci a Gardone Riviera, residenza del mio grande compatriota Gabriele d'Annunzio. Nel corso di numerose conversazioni sulla musica con il poeta, sembrava diventare sempre più evidente una cosa: la necessità di fondare una poderosa organizzazione che fosse in grado di dare al nuovo pubblico quei lavori moderni ancora sconosciuti a noi e poco conosciuti all'estero, come anche di provvedere a un collegamento ideale fra i giovani musicisti del nostro Paese. [...] il giorno successivo convocammo il nostro amico Francesco Malipiero che si trovava vicino a Gardone e accorse subito alla chiamata del nostro illustre amico ⁵¹.

L'attività fu intensa e meritevole soprattutto per il carattere internazionale che l'operazione rivestì e che consentì di portare in Italia molti tra i più innovativi musicisti del tempo tra cui Bartòk, Ravel, Honegger, Stravinskij con *L'Histoire du soldat* e *l'Octuor pour instruments à vent* e Schönberg con il *Pierrot Lunaire*. Casella sottolineando l'utilità di tale iniziativa ne *I Segreti della Giara* parlò di una cinquantina di concerti organizzati a Roma e di un'altra ventina in provincia. Ecco quanto dichiarò:

Lo sforzo compiuto in quel periodo dalla « C.D.N.M. » in favore dell'arte contemporanea è rimasto sino ad oggi senza eguale nella storia musicale italiana. Fu un periodo felice per la musica nuova, il quale purtroppo non si è più rinnovato né forse si rinnoverà più nella vita di noialtri superstiti della « vecchia guardia »...⁵²

⁴⁹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Le martyre de Saint Sébastien, mystere compose en rythme français par Gabriele D'Annunzio et joue a Paris sur la scene du Chatelet le XXII mai MCMXI avec la musique de Claude Debussy*, Paris, Chez Calmann - Lévy, 1911, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁵⁰ *Ivi*, p. 296.

⁵¹ ALFREDO CASELLA, « Corporazione delle nuove musiche », in « Christian Science Monitor », 20 giugno 1925, in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM, EDT, 2014 pp. 23 – 26: 23, 24.

⁵² ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 221.

Purtroppo la C.D.N. M. non durò più di cinque anni, ma ebbe una funzione importante nella vita musicale italiana, anche perché, come ci informa ancora Casella sempre nel suo articolo sul giornale americano, fin dall'anno della sua nascita, il 1923, essa diventò la sezione italiana della I. S. C.M. (*International Society for Contemporary Music*).

Va aggiunto che nel ruolo di promozione delle nuove proposte musicali contemporanee la C.D.N. M. si può considerare come la continuazione di un'altra organizzazione che Casella aveva fondato subito dopo il suo rientro in Italia dopo la formazione francese. Si tratta della S.N.M. (Società Nazionale di Musica), nata nel 1917 che Casella ne *I Segreti* definì come un « cavallo di Troia » per cercare di svecchiare un ambiente troppo arretrato e provinciale come quello italiano di quegli anni. Anche in questo progetto il compositore si avvale della collaborazione di Malipiero, Pizzetti, Respighi e altri giovani musicisti e come nel caso del periodico « La Prora » per la C.D.N. anche per questa iniziativa il compositore associò un giornale: « Ars Nova ».

Roberto Zanetti mise in evidenza come accanto all'obiettivo di sensibilizzare il pubblico nei confronti delle nuove tendenze musicali, in questa Società fosse ben radicata la volontà di mettere in comune le esperienze dei singoli musicisti che fino a quel momento svolgevano la propria attività abbastanza separatamente:

In quel mettersi insieme, in quel far fronte comune nel nome della rinascenza musicale italiana, va soprattutto osservato il bisogno dei tanti artisti di sfondare l'atteggiamento indifferente degli ambienti di potere politico e musicale, l'indifferenza stessa del pubblico. Ma vi si cogli anche, [...], un intento sotterraneo di rompere con l'isolamento di ciascun artista, dunque di promuovere esperienze compositive meno frazionate e individualistiche, insomma di approssimarsi a quell'idea di gruppo – anche se non di scuola nazionale, da tutti sentita come irrealizzabile – in cui ogni individuo resta libero ma partecipa nello stesso tempo a quanto la collettività, cioè questo o quell'altro artista, va elaborando [...] ⁵³.

Secondo lo storico fu anche questa tendenza che contribuì a determinare una nuova sistemazione societaria il 15 luglio 1917 che portò al cambiamento del nome in S. I. M. M. (Società Italiana di Musica Moderna). A sua volta Casella, sempre ne *I Segreti* aveva indicato l'esigenza di specificare meglio il nome all'Associazione e precisarne il programma ⁵⁴.

In conclusione quindi L'Italia agli inizi del Novecento era un paese che musicalmente non si poteva considerare al passo con le grandi innovazioni e tendenze che invece si stavano sempre più consolidando nell'Europa. Se era innegabile l'eccellenza raggiunta nel campo del melodramma, questa rischiava sempre più di irrigidirsi in un luogo comune, anche perché, soprattutto con Verdi l'Opera si era compenetrata con le stesse vicende storiche e politiche di un paese alla ricerca della propria identità. I tentativi di rinnovamento dei compositori della “giovane scuola” non si erano spinti molto oltre i canoni melodrammatici e quindi fondamentale fu la comparsa di questo gruppo di compositori talentuosi che oltre il teatro tenevano in considerazione anche gli altri generi tra cui in modo

⁵³ ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel novecento*, Bramante editrice, Busto Arsizio 1985, Vol.1, p. 363.

⁵⁴ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara...* cit., p. 194

particolare quello della musica strumentale. Essi, assieme ai musicologi, i letterati e gli intellettuali che condividevano gli stessi ideali, cercavano a tutta forza di rimodernare e rinnovare la musica italiana per portarla sempre più al passo con le avanguardie europee.

1.1.3. Ideali e sentimenti anti borghesi nella generazione dell'Ottanta

Nel campo musicale, ma il discorso crediamo possa farsi anche per le altre arti, il rapporto con il passato e con quanto prodotto precedentemente è sempre stato complesso, specie per gli artisti più creativi, vale a dire quelli che non si accontentano di svolgere il ruolo di semplici epigoni ma ritengono di dover cambiare le forme espressive in ragione di un loro nuovo sentire. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento accadde che molti giovani compositori reagirono in modo risoluto all'opera musicale teatrale, che in Italia e in Europa aveva raggiunto un successo tale da far sì che non solo l'opinione pubblica, ma gli stessi musicisti finissero per far coincidere l'intera tradizione musicale italiana con quei generi. Invece per molti giovani compositori il patrimonio musicale italiano constava di ben altri tesori che appartenevano soprattutto ai primi secoli di produzione e che andavano rivisti e rivalutati. Questa controtendenza portò quindi a una riscoperta del passato, o meglio di quanto era stato creato prima dello strapotere del melodramma ottocentesco. Recentemente Mila De Santis indicava in un illuminante articolo due vie attraverso le quali si era arrivati a tale presa di posizione: la prima derivante da un sostrato nazionalistico e l'altra di carattere più sociale, nel senso che fu prodotta da una sorta di risentimento antiborghese:

A cavaliere tra Otto e Novecento, almeno due spinte di ordine generale cooperano al delinarsi di una specifica situazione italiana per ciò che attiene alla 'riscoperta' dell'antico: da una parte, istanze nazionalistiche di ascendenza postrisorgimentale, tese alla costruzione di un canone culturale o comunque all'affermazione di un'identità italiana forte e coesa, che affondi nel passato più remoto le proprie radici; dall'altra, l'affermarsi di un gusto *décadent* di respiro europeo, che rifiuta l'ottimistico attivismo borghese e per il quale l'antico, nella sua integra bellezza, costituisce un 'altrove' ideale⁵⁵.

Nello stesso scritto la studiosa precisava che questo recupero del passato non fu solo una prerogativa dei compositori più giovani, vale a dire della generazione dell'Ottanta, ma si riscontrava anche nei loro colleghi più anziani dell'Ottocento. A questo proposito citava Francesco Degrada, che aveva in effetti dimostrato come addirittura in Verdi e poi nei veristi vi fosse la prassi di rifarsi al repertorio antico⁵⁶. Al tempo stesso però non possiamo non convenire con quanto aggiunse De Santis,

⁵⁵ MILA DE SANTIS, « Ricezione del passato nel primo Novecento italiano », in « Arte musica spettacolo: Annali del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo - Università di Firenze », Firenze, Cadmo, 2008, p. 50.

⁵⁶ Si veda FRANCESCO DEGRADA, « La "generazione dell'80" e il mito della musica italiana », in FIAMMA NICOLodi (A CURA DI), *Musica italiana del primo novecento - "La generazione dell'80", Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio*

vale a dire che nella generazione dell'Ottanta il fenomeno della ripresa antica assunse delle caratteristiche peculiari, anche perché esso si mescolava all'acquisizione di nuovi linguaggi musicali in voga soprattutto tra le avanguardie europee.

Una caratteristica tipica di questi autori costituirà proprio l'oggetto della nostra ricerca, vale a dire l'analisi del massiccio ricorso alla letteratura antica italiana per trovare i testi delle opere cantate. Al tempo stesso nelle varie produzioni che prenderemo in esame emergerà la specificità del linguaggio musicale adottato da questi compositori, che si spingerà ben oltre il tonalismo ottocentesco per abbracciare nuove sperimentazioni modali, cromatiche e di ricerca dell'atonalismo arrivando alle soluzioni dodecafoniche di Dallapiccola.

Le due linee proposte da De Santis sono comunque da tenere presente e meritano un approfondimento in termini di ricerca dal momento che costituiscono i prodromi ideologici del contesto di formazione di questi giovani compositori. In effetti se a posteriori – vale a dire con la consapevolezza di ascoltatori del XXI secolo – valutassimo quest'operazione di riscoperta della poesia antica da parte di alcuni tra i più innovativi compositori del primo Novecento, non potremmo non considerare che questa scelta fu espressione anche di un atteggiamento verso il pubblico del tempo, profondamente cambiato rispetto a quello che indicarono gli operisti che li avevano preceduti. Quest'ultimi, in modo assoluto Verdi, ma anche i suoi continuatori fino a Mascagni e alla giovane scuola di Puccini, erano in perfetta simbiosi con i gusti e le aspirazioni del pubblico, tanto che le loro melodie e i testi dei libretti finirono per costituire un vero e proprio caposaldo della cultura popolare. Anzi, ancor oggi cioè nel XXI secolo, dopo l'avvento di altri generi musicali che hanno profondamente cambiato i gusti popolari, le opere di quel melodramma risultano ancora molto eseguite a teatro e in numerosi casi molte persone, anche non necessariamente coinvolte nell'ambiente musicale, sono in grado di ricordarne le melodie e i testi. Tutto questo perché da metà Ottocento in poi, in Italia, era accaduto che il melodramma aveva svolto una funzione culturale talmente importante da essere equiparato alla letteratura nazionale, anzi per certi aspetti sostituì quest'ultima nella sua funzione culturale, come mise giustamente in evidenza Antonio Gramsci nel volume *Letteratura e vita nazionale*⁵⁷. Proponendosi di analizzare alcune fondamentali questioni sull'entità nazionale della cultura italiana, tra cui la questione della lingua, il carattere popolare della letteratura, l'impopolarità del Risorgimento, Gramsci sostenne che all'Italia dell'Ottocento era mancata una letteratura popolare e aggiungeva tale considerazione: « Si ha però un primato italiano nel melodramma, che in un certo senso è il romanzo popolare musicato »⁵⁸.

1980, Firenze, Olschki, 1981, pp 84, 85.

⁵⁷ ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1975, in particolare il capitolo « Il carattere non nazionale – popolare della letteratura italiana », pp. 67 – 121.

⁵⁸ *Ivi*, p. 69.

Per dare un'idea della popolarità del melodramma, l'intellettuale aggiungeva che la gente comune tendeva a « melodrammatizzare » anche quando doveva scrivere un semplice biglietto. Questo successo soprattutto commerciale di tale rappresentazione musicale era continuato anche dopo l'Ottocento grazie ai compositori della Giovane scuola e il dato importante era che la maggior parte del pubblico che apprezzava e faceva proprie le opere del melodramma apparteneva in gran parte alla piccola borghesia, espressione di una società ancora legata a un tipo di capitalismo agricolo e provinciale. Per la verità non solo questo genere, ma tutto il teatro, quindi anche quello di prosa era stato per l'intero Ottocento intriso di valori borghesi. Giustamente Silvio D'Amico iniziava la sua storia del teatro italiano del 1932 affermando perentoriamente che il teatro dell'Ottocento era da intendersi come un « teatro borghese », spiegando subito dopo che tale caratteristica consisteva in uno

[...] spirito mediocre, non aristocratico e non popolare, intimamente seppure non sempre consapevolmente anticattolico, partigiano d'uno Stato retto con moderazione dalle classi medie, e d'una religione, se non razionalista, « ragionevole »; disposto ad accettare da una minoranza eroica l'unità d'Italia, ma purché gli sforzi per farla fossero pochi, e per conservarla nessuno; che del Romanticismo accoglieva non gl'ideali rivoluzionari ma un certo desiderio di elevazione e di giustizia, almeno di quella stabilita dal codice; e che insomma guardava, come alla suprema conquista, al quieto vivere dopo la tempesta⁵⁹.

All'inizio del Novecento però il tessuto economico e sociale dell'Italia stava cambiando in ragione anche del fatto che questo Stato da poco riunito cercava in tutti i modi di affermarsi nello scacchiere mondiale. Sotto questo aspetto va vista in effetti l'adesione all'imperialismo che ebbe delle ripercussioni anche a livello culturale. Si pensi al discorso di Giovanni Pascoli intitolato *La grande proletaria si è mossa*, tenuto il 21 novembre 1911 per commemorare le vittime della guerra in Libia, da cui emergeva chiaramente la volontà di riscatto economico per un'Italia ancora povera e costretta all'emigrazione. Per non parlare di D'Annunzio la cui dimensione nazionalistica e antiborghese sarebbe stata in futuro ben sfruttata dal regime fascista.

Da un punto di vista musicale questo nuovo fervore fu espresso oltre che dai compositori anche da intellettuali, critici e studiosi a loro vicini attraverso una netta presa di distanza dalle opere teatrali melodrammatiche precedenti e dai contenuti cari al pubblico piccolo borghese che in esse si riconosceva.

Questo aspetto socio-economico presente nei tentativi di rinnovamento dell'Opera di inizio Novecento è emerso anche nella critica dei tempi odierni.

Per Adriana Guarnieri Corazzol la ricerca di sprovincializzare il melodramma andava fatta risalire addirittura alla Scapigliatura:

La morte del melodramma è stata propriamente un'operazione delle avanguardie: l'uccisione dell'italianità operistica tradizionale [...] sentita come "provinciale" a fronte di una nuova musicodrammaturgia nazionale alta, competitiva rispetto a quella europea d'élite [...]⁶⁰.

⁵⁹ SILVIO D'AMICO, *Il teatro italiano*, Milano/ Roma, Treves - Treccani - Tumminelli, 1932, pp.5, 6.

⁶⁰ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p.385.

Tuttavia è stato Piero Santi a focalizzare la questione facendo riferimento particolare alla generazione dell'Ottanta, in un suo articolo intitolato « Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento » In apertura dello scritto egli richiamava un significativo scritto di Mario Labroca del 1934 in cui veniva elogiata la volontà dei compositori dell'Ottanta di andare contro il melodramma verista in quanto espressione dei valori borghesi⁶¹. Labroca era nato trent'anni dopo quei compositori dell'Ottanta, ma valutava con plauso i loro sforzi di rinnovare un melodramma che nel suo articolo riteneva il prodotto di uno spirito borghese, intriso di caratteristiche decisamente negative. Sosteneva quindi che il pubblico piccolo borghese era caratterizzato dalla mediocrità e da una pigrizia mentale per cui senza grossi sforzi speculativi finiva per immedesimarsi negli eroi di quelle rappresentazioni.

Il tentativo allora dei compositori innovativi di inizio secolo scorso era di « sprovvincializzare » quel tipo di melodramma, che significava, spiegava Santi, non renderlo internazionale, cioè conosciuto fuori dell'Italia, perché lo era già, bensì adeguarlo alle esigenze culturali di una nuova borghesia, non più agricola e provinciale, ma espressione di un capitalismo più industrializzato. Quindi si guardava alla nuova classe sociale che si era affermata già nelle nazioni più progredite d'Europa a seguito di una rivoluzione economica che ancora tardava a venire in Italia:

Di là da tali motivazioni spirituali ciò che materialmente avvertivano gli innovatori era però che anche la cultura musicale italiana al principio del secolo non era che l'espressione di una società che ancora indugiava per inerzia in uno stile di comportamento dettato da un sistema capitalistico di tipo sostanzialmente agrario e patriarcale, mentre un nuovo capitalismo veniva montando, a raggio internazionale, con tutti i tratti dell'analisi leniniana dell'imperialismo [...] svuotando le forme primitive della loro ragione d'essere⁶².

Se consideriamo il punto di vista dei protagonisti di quel periodo, vale a dire dei musicisti che in prima persona vivevano quella situazione di cambiamento storico, ritroviamo la correttezza dell'analisi di Santi. Approfondendo la sua lettura con altri documenti del tempo va sicuramente tenuta presente la posizione di Alfredo Casella, che anche su questo argomento fu molto prolifico nelle sue dichiarazioni estetiche programmatiche.

In una conferenza tenuta il 14 dicembre del 1925 in California, relativamente alla situazione musicale dell'Italia di quel periodo egli mise fin da subito in chiaro il fatto che per l'Italia non era più valida la definizione di « paese dell'opera », dal momento che molti musicisti come lui ritenevano necessario sperimentare altri generi musicali. Nella necessità di reagire contro il genere dell'opera egli non mancava di attribuirne delle caratteristiche piccolo borghesi:

Causa determinante e fondamentale delle varie tendenze nostre fu la necessità di reagire contro la decadenza del teatro verista piccolo - borghese e di finalmente ricondurre il pubblico italiano a pensare che le basi della musica italiana non sono unicamente contenute nel melodramma dello scorso secolo, ma che ben diverse, più antiche e più

⁶¹ L'articolo di Mario Labroca era intitolato « Vita e musica nell'Italia nuova » ed era apparso ne « La Rassegna Musicale », 1934, n.1, ora raccolto nell'antologia di LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano, 1966, pp. 233 – 237.

⁶² PIERO SANTI, « Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento », in « Studi Musicali », I, 1, Firenze, Olschki, 1972, p. 182.

profonde sono queste origini⁶³.

Allo stesso modo va riportato questo passaggio tratto dalla sua autobiografia in cui egli ribadendo la perenne lotta della sua generazione contro il melodramma, attribuiva a quest'ultimo delle caratteristiche derivanti dalla mentalità piccolo borghese:

Per comprendere la gravità del problema più essenziale che la nostra generazione aveva da affrontare: quello di uscire a tutti i costi dall'atmosfera nella quale eravamo nati e cresciuti, che era quella del melodramma (ciò che significa anche in ultimo luogo, la modesta Italia dei tempi della piccola borghesia e della politica casalinga del quieto vivere)⁶⁴.

Nella fattispecie prevalevano sentimenti di contesa personale soprattutto con i compositori più conservatori e restii a cambiamenti, ma ciò che colpisce è il fatto che Casella nelle sue analisi sulla situazione musicale del tempo non mancava di riferire le sue considerazioni anche all'aspetto socio-economico. Così nell'articolo intitolato « Della nostra attuale "posizione" musicale e della funzione dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica moderna » del 1930 egli notava che il cambiamento economico in corso in quegli anni con l'abbandono del capitalismo tendenzialmente agrario e provinciale per una forma di produzione economica più industriale, doveva avere delle ripercussioni anche nell'ambito musicale. Accadeva quindi che con la trasformazione economica in atto nei primi anni del Novecento cambiavano anche i gusti musicali della borghesia. È la tesi sostenuta in un articolo del 1930 inserito dall'autore nel testo *21+26* nel quale ritornava il concetto già espresso nella conferenza americana, secondo cui l'Italia di allora stava perdendo « l'autocrazia melodrammatica », cioè il primato nell'opera teatrale che aveva tenuto per lungo tempo, ma parallelamente si andava procurando un posto di primo piano nell'industria della produzione automobilistica, in quella tessile e in altri settori produttivi. L'accostamento venne spiegato poche righe dopo in questi termini: « Ad ogni modo, quale sia per essere la parola dell'indomani, va considerato finito per sempre il melodramma di tipo romantico- passionale-eroico, che deliziò la piccola borghesia dei quaranta ultimi anni »⁶⁵.

Si trattava di un'Italia che non aveva più la supremazia nel melodramma, non era più come detto "il paese dell'opera", ma che parallelamente stava raggiungendo importanti risultati nel settore industriale e produttivo.

L'Italia sta perdendo è vero l'autocrazia melodrammatica, ma sta viceversa conquistando un posto di primissimo ordine nell'industria dell'automobile, nella produzione della seta artificiale, negli impianti idro-elettrici, nelle costruzioni navali, nelle bonifiche, ecc. [...]. Ad ogni modo, quale sia per essere la parola dell'indomani, va considerato finito per sempre il melodramma di tipo romantico-passionale-erotico, che deliziò la piccola borghesia dei quaranta ultimi anni. Se ne persuadano pure quei nostri compositori-vecchi o giovani- i quali credono che la

⁶³ ALFREDO CASELLA, *Della nuova coscienza musicale italiana*, conferenza tenuta al Colonia Hall del St. Francis Hotel, California il 14 dicembre 1925, pp.9,10, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 238.

⁶⁴ ALFREDO CASELLA, *I Segreti della Giara*, Firenze, Sansoni, XX (1941), pp. 298-299.

⁶⁵ ALFREDO CASELLA, « Della nostra attuale "posizione" musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea », in *21+26*, Firenze, Olschki, 2001, p. 14

guerra a nulla abbia servito, e vorrebbero perpetuare nel secolo della velocità l'opera musicale dell'epoca umbertina⁶⁶.

Questa sua valutazione secondo cui il verismo musicale aveva una corrispondenza con il sostrato sociale della classe piccolo borghese che in esso si riconosceva non cambiò nemmeno con la sua adesione al pensiero fascista, movimento che pure nei primi tempi si era nutrito dei valori di quella stessa borghesia alla ricerca di una affermazione sociale che esprimeva sentimenti e aspettative da collegare a un tessuto economico agrario e arretrato come quello dell'Italia dei primi anni del Novecento. Anzi con la piena affermazione del regime all'indomani degli anni Trenta, Casella riteneva che si stesse compiendo il superamento culturale del provincialismo e della classe sociale che ne aveva incarnato i valori:

Alla piccola Italia borghese dell'epoca umbertina, rappresentata a perfezione dal melodramma verista, dalla pittura di Sartorio, dalla *scoltura* [sic] di Bistolfi e dalla poesia di Guido Mazzoni, la gioventù italiana sorta dal fronte e dalla marcia su Roma intende opporre un nuovo pensiero italiano, ed una nuova arte che non sia più l'espressione di un povero provincialismo cafone e municipale, ma che sia veramente arte italiana nel senso della più grande tradizione, e *perciò anche europea* [corsivo dell'autore] con esigenze sociali tipicamente italiane⁶⁷.

Nell'articolo il compositore annunciava l'imminente nascita di un nuovo tipo di musica alla quale lui e i suoi colleghi stavano lavorando. Di alcune caratteristiche di queste loro produzioni avremo modo di parlare nei successivi paragrafi, per ora va sottolineato il fatto che questa ventata di novità veniva legata come dicevamo alle nuove aspettative anche artistiche di una classe sociale che non si accontentava più dei contenuti espressi dall'opera teatrale precedente. Il fascismo d'altra parte, una volta diventato da movimento, regime consolidato e fortificato era in perfetta simbiosi con la grande borghesia industriale, e veniva a proporre miti e obiettivi ben lontani dal sentire provinciale piccolo borghese.

Al di là delle simpatie politiche di Casella, va comunque tenuta presente l'indipendenza estetica di un artista e il fatto poi che, nel caso specifico, egli ebbe sempre un atteggiamento coerente nelle sue prese di posizione intellettuali. Così nel 1933 tornò a ribadire il concetto che la crisi musicale italiana era stata prodotta da una cultura viziata dalla mentalità piccolo-borghese, espressione politica di quel contesto storico di fine Ottocento:

Il periodo 1870 – 1914, è infatti un trapasso storico di incontestabile mediocrità e di generale bassezza di gusto. È durante quel periodo che si è formata un po' ovunque quella falsa tradizione contro la quale ognuno combatte aspramente in Europa, ma soprattutto noi altri italiani; falsa tradizione che si chiama realismo, decadentismo, bizantinismo, estetismo, provincialismo, simbolismo, sensualismo, ed infine giolittismo massonico – demoliberale⁶⁸.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ ALFREDO CASELLA, « Della nostra attuale "posizione" musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea », in , 21+26, Firenze, Olschki, 2001, p. 17.

⁶⁸ ALFREDO CASELLA, « Musica italiana di ieri e di oggi », in « Italia Letteraria », 26 marzo 1933, p. 1, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 344.

Specificando ancora meglio il suo ragionamento Casella passava a identificare in Giacomo Puccini e Pietro Mascagni i compositori che più di ogni altro si erano fatti interpreti dei sentimenti piccolo-borghesi. Nella già citata conferenza tenuta nel 1930 a Buenos Aires egli riaffermò la data fatidica del 1870 come inizio di una mentalità piccolo-borghese che definiva « decadente » e che aveva provocato danni non solo nell'arte, perfino nella moda:

Fu in quel periodo che nacque il melodramma cosiddetto verista, cioè quello di Puccini e di Mascagni, melodramma che rispecchia fedelmente la sua epoca, essendo tuttavia quello di Puccini più piccolo borghese e quello di Mascagni maggiormente popolaresco⁶⁹.

Proprio su Puccini si era accanito alcuni anni prima in modo decisamente violento Fausto Torrefranca in una celebre pubblicazione⁷⁰. Riprenderemo questo testo di Torrefranca quando parleremo più specificamente della reazione al melodramma da parte della compagine dell'Ottanta, mentre per il momento vale la pena notare che sempre a proposito di questa sfumatura sociale, Puccini prese l'attenzione pure di uno dei più tiepidi rinnovatori della compagine di giovani musicisti della generazione dell'Ottanta, vale a dire Ildebrando Pizzetti.

Questo atteggiamento di Pizzetti contro Puccini in quanto rappresentante dei difetti della borghesia viene tenuto in considerazione anche da Guido Salvetti che lo spiega attribuendolo alla partecipazione del compositore all'ambiente della « Voce », rivista in cui operò nello stesso periodo di Bastianelli e Torrefranca⁷¹. In un suo saggio dedicato a monografie specifiche su compositori del recente passato Pizzetti intravvide, pur non esprimendo giudizi negativi nei confronti di Puccini, un limite nella corrispondenza tra le sue opere e i sentimenti e le passioni della borghesia cui le stesse erano rivolte e da cui traevano la linfa vitale. In effetti nell'arte di Puccini Pizzetti scorgeva una certa superficialità, che egli metteva in linea con le aspirazioni borghesi e che si verificava soprattutto nel fatto che la musica del compositore toscano era priva di una ricerca che avrebbe portato a una maggiore complicatezza ritmica o ad ardite soluzioni armoniche, prova per Pizzetti di maggiore impegno artistico e intellettuale. Anche relativamente alle due maggiori opere, *Manon* e *Bohème*, egli parlava di una « sentimentalità scarsa », vale a dire non tale da penetrare l'animo dell'ascoltatore in profondità. Quindi la cosa rilevante è che il limite artistico di Puccini andava rintracciato e spiegato da un punto di vista "sociale", cioè con l'appartenenza a quel mondo borghese, cui era da attribuirsi una sostanziale ristrettezza di vedute, una concentrazione nel proprio stretto benessere e in definitiva una generale mediocrità:

E il Puccini è un uomo che in un certo senso non può esprimere e non può vivere che la vita egoistica dei borghesi di cui egli è il musicista meglio rappresentativo. Nella sua musica il contrappunto potrà dunque essere un elemento

⁶⁹ ALFREDO CASELLA, *Della moderna musica italiana*, conferenza tenuta a Buenos Aires, giugno 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 289, p. 3.

⁷⁰ Si tratta di FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

⁷¹ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, EDT, Torino, 1991, p. 294.

più o meno ben trovato di decorazione, di abbellimento, ma non di vera espressione: e infatti non è mai bello⁷².

E ancora poco dopo:

Per quanto la vita italiana contemporanea sia ancora dominata dalla borghesia, è di conseguenza mediocre sia il livello generale della cultura e mediocre sia il generale senso estetico, per quanto cioè i valori della vita ideale siano assai meno apprezzati dei valori della vita materiale, vivono però nelle anime di una parte degli uomini del presente profondi affetti e profondi sentimenti di umanità e profonde aspirazioni a una vita più pura e disinteressata, che potrebbero generare nell'anima di un grande artista, di un artista di genio, mirabili intuizioni di bellezza nuova⁷³.

L'aspetto "sociale" compare pure nel giudizio che su Puccini diede Giannotto Bastianelli, musicista e musicologo molto vicino alle nuove tendenze del Novecento. Ne *Il nuovo dio della musica*, sua ultima pubblicazione scritta tra il 1925 e il 1927, egli accomunò Puccini a Mascagni definendoli rappresentanti di « Romanticismo ormai sempre più decaduto in mediocre sentimentalismo più o meno piccolo – borghese »⁷⁴.

A onor del vero va riportato che il giudizio di Bastianelli su Mascagni non era stato negativo in passato, vale a dire in un suo testo pubblicato nel 1910 e intitolato proprio *Pietro Mascagni*. Qui ne veniva apprezzata l'italianità e la positività del carattere popolare di opere come *Cavalleria rusticana*. Con il termine « popolare » il critico intendeva riferirsi agli ingredienti che soddisfacevano prima di tutto il gusto del popolo, quali il ricorso alla melodia gradevole e di facile apprendimento o l'utilizzo di cantanti capaci di raggiungere acuti notevoli. Per dare un'idea di cosa intendeva, portava a paragone l'opera di Wagner, da considerare tragedia, riteniamo nel senso originale del termine, cioè di creazione artistica elevata:

Mancando dunque i grandi lirici personali, le grandi individualità musicali che si esprimano ciascuna con un glorioso linguaggio che sembri assorbire e contenere tutto il vocabolario musicale d'un'epoca o di un popolo, in Italia risponde moltissimo al gusto popolare l'opera. E non l'opera quale Wagner aveva concepita: altissima tragedia musicale, profonda di poesia e di pensiero; semplice melodramma popolaresco, in cui il libretto, generalmente, invece di essere un'intuizione poetica del mondo quale la *Dannazione di Faust* o il *Tristano e Isotta*, non ha altro ufficio che prestare al compositore dei personaggi senza articolazioni, forniti di ottima gola per cantare⁷⁵.

Vi era quindi un marcato disprezzo da parte di Bastianelli per i gusti del popolo, anche se in nota precisava che il popolo cui si riferiva non era quello delle campagne o delle montagne, puro nei suoi sentimenti, ma quello delle città, quindi la borghesia medio e piccola. Rincarando la dose e riprendendo l'esempio precedente della musica tedesca, scriveva che le musiche di Beethoven o di Wagner erano da considerarsi superiori proprio perché difficilmente comprese dalla massa. Sulla base di queste considerazioni egli indicava Mascagni come l'erede diretto degli operisti italiani le cui opere erano piene zeppe degli ingredienti che incontravano il gusto del popolo e quindi anche Mascagni

⁷² ILDEBRANDO PIZZETTI, *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, Milano, Treves, 1914, p. 83.

⁷³ *Ivi*, p. 88.

⁷⁴ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo Dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978, p. 45.

⁷⁵ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Napoli, Ricciardi, 1910, p. 13.

condividendo il fine di

[...] destare i tumultuosi fremiti salienti dalle platee, ruinantissimi come uragano dai loggioni, con delle scene che afferrino l'attenzione del pubblico alla prima audizione, con dei finali coronati di quelle folgori degli ottoni, senza delle quali il volgo non crede all'esistenza del miracolo⁷⁶.

Che il compositore toscano rappresentasse questo teatro intriso di sentimenti popolari borghesi non fu il solo Bastianelli a rilevarlo. Merita menzione un breve articolo del 1913, apparso ne « La Voce » a firma della redazione della rivista e scritto in occasione del ritardo dell'opera di Pizzetti *Fedra*, a causa della precedenza accordata alla prima di *Parisina* di Mascagni. Per la Redazione – verosimilmente il suo direttore dell'epoca, Prezzolini – il fatto era indicativo di un'arretratezza musicale tutta italiana che rispecchiava la mentalità di cui si è detto. La produzione di Pizzetti veniva salutata come qualcosa di nuovo rispetto al « borghesismo » imperante. Riportiamo l'intero periodo perché non si tralascia nel severo giudizio nemmeno Verdi:

Noi facciamo assolutamente astrazione da Pizzetti [...]. Di chiunque essa fosse, sapremo però questo: che è una speranza di qualche cosa di nuovo, che viene a rompere una buona volta il chitarrume e il borghesismo incombenti su noi soprattutto dopo Verdi, questo genio dell'imbecillità musicale italiana; e sappiamo pure che nulla di nuovo ci verrà dal Mascagni⁷⁷.

Sempre tra i protagonisti di quel periodo merita riportare la posizione di Renato Fondi, critico d'arte molto vicino ai compositori più giovani. In una sua pubblicazione dedicata a Pizzetti fece un'ampia carrellata dei musicisti contemporanei sostenendo come necessario rifarsi agli esempi moderni e avanzati che venivano dall'Europa proprio perché in essi non si ritrovavano le passioni e i gusti della borghesia:

Se io difendo la musica moderna è perché l'arte dei moderni mi sembra consona al nostro modo di sentire e soffrire la vita; se intendo e amo la musica degli avanguardisti francesi, russi e italiani dipende dal fatto che essa non è concepita nella consueta atmosfera delle comuni sentimentalità della borghesia contemporanea⁷⁸.

L'ambiente sociale condizionava quindi la produzione musicale e Fondi, passando in rassegna le opere di alcuni musicisti, non si sentì per nulla soddisfatto di Mascagni e nemmeno di Puccini, che rappresentavano più degli altri a suo modo di vedere quel gusto borghese. Relativamente a Puccini il critico sostenne: « [...] si tratta di opere rappresentative di una mentalità e di una sensibilità modeste, si tratta di opere non grandi, impotenti a commoverci [*sic*] e impressionarci profondamente, incapaci a rivelarci un qualsiasi mistero di anime, [...] »⁷⁹. I compositori che invece stavano cercando di creare delle opere che andassero oltre il limite posto dal gusto borghese venivano indicati da Fondi in Pratella, Respighi, Malipiero e naturalmente Pizzetti, cui il suo saggio era dedicato.

Come visto per l'insistenza ricorrente del tema, l'aspetto economico e sociale deve essere

⁷⁶ *Ivi*, p. 20.

⁷⁷ LA VOCE [REDAZIONE], « Pizzetti e Mascagni », in « La Voce », Anno V Numero 12, 30 marzo 1913, Firenze, libreria della Voce, p. 1037.

⁷⁸ RENATO FONDI, *Ildebrando Pizzetti e il Dramma musicale italiano d'oggi*, Roma, Biblioteca dell'«Orfeo», 1919, p. 17.

⁷⁹ *Ivi*, p. 31.

tenuto in considerazione analizzando la vicenda artistica di questi compositori giovani che cercavano di imporsi nel contesto musicale del primo Novecento. La loro battaglia per il rinnovamento si nutriva anche di questo elemento che non fu trascurabile, dal momento che si trattava di un cambiamento epocale determinato dalla nuova società di massa che andava a costituirsi. Gli spiriti più irrequieti – e qui vanno soprattutto citati Malipiero e Casella – avevano grandi aspirazioni che non potevano essere comprese dai gusti e dalle pretese artistiche della piccola borghesia. Ben altri erano gli scenari che questi compositori auspicavano. Tuttavia una parte di responsabilità va attribuita anche a coloro che dal successo del melodramma verista di stampo ottocentesco traevano interesse soprattutto economico e che quindi erano i primi a opporsi a ogni cambiamento. Lo espresse abbastanza chiaramente Giannotto Bastianelli in « Per un nuovo risorgimento », cui abbiamo già fatto riferimento in quanto rappresentava una sorta di programma per la generazione dell'Ottanta. Egli infatti assolse il popolo che continuava ad alimentarsi di musica operistica e condannò coloro che avrebbero invece dovuto farsi promotori delle novità:

[...] se in Italia sembra non potersi scrivere altra musica che melodrammatica e, anche questa, di ben cattiva lega, la colpa di ciò non va gettata tutta sul povero popolo, ma, a parer mio, tutta sugli uomini così detti intelligenti, su coloro che dovrebbero condurre questo popolo, non farsene remissivamente e in apparenza sdegnosamente condurre, e non pensare il vigliacco pensiero che far ciò è far cosa inutile [...] ⁸⁰.

Anche questo punto di vista è da ricollegare al complesso tessuto sociale di inizio Novecento nel quale si svolgeva il dibattito artistico-musicale del tempo. Allo stesso contesto fu connessa un'altra tematica altrettanto importante come quella della ricerca dell'identità nazionale anche in musica.

1.1.4. Il senso di nazionalismo nella generazione dell'Ottanta

Il concetto di nazionalismo riferito a questi compositori deve essere preso in esame in modo molto attento al fine di non confonderlo con l'utilizzo propagandistico che a partire soprattutto dagli anni Venti ne fece il movimento fascista. È pur vero che gli stessi compositori ebbero a che fare – se non altro per ragioni biografiche – con il regime e che alcuni di loro si trovarono a beneficiarne con riconoscimenti a livello istituzionale. Tra questi va fin d'ora segnalato Ildebrando Pizzetti, del cui rapporto con il nazionalismo di regime ha parlato ampiamente Laura Uras in una recente pubblicazione intitolata proprio *Nazionalismo in musica: il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*⁸¹. Partendo dalla collaborazione artistica tra Pizzetti e D'Annunzio, Uras ha tenuto conto di alcuni interventi

⁸⁰ GIANNOTTO BASTIANELLI, « Per un nuovo Risorgimento », in « Le cronache letterarie », Anno II numero 62, Firenze, 2 luglio 1911, p. 3.

⁸¹ LARA URAS, *Nazionalismo in musica: il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca, LIM, 2003.

significativi del compositore nelle riviste vicine alle idee nazionalistiche che circolavano nei primi anni del Novecento.

Anche un altro critico contemporaneo, Guido Salvetti, nel suo testo *La nascita del Novecento* sostiene l'importanza dei periodici del tempo per la trasmissione dei principi nazionalisti. In particolare egli fa riferimento al ruolo fondamentale svolto da « Il Regno » di Corradini già dal 1903, periodico seguito a ruota dal « Leonardo » di Papini e Prezzolini, « Hermes » di Borgese, e soprattutto « La Voce » di Prezzolini⁸². A questi giornali, aggiungiamo noi, vanno accostati senz'altro « Il Marzocco » soprattutto quello dei primi tempi quando la direzione fu affidata a Enrico Corradini e « Pan » che a metà degli anni Trenta con Ugo Ojetti come direttore si schierò apertamente e dichiaratamente sul fronte del nazionalismo.

Sempre secondo Salvetti dal dibattito che si tenne all'interno delle riviste numerosi « miti nazionalisti » influenzarono pure la musica e ciò ebbe un effetto immediato nel « recupero dell'antica grandezza musicale dell'Italia », tanto da far sorgere « l'esigenza di un diverso ruolo della musica nella vita culturale della nazione »⁸³. Non solo, in un'altra sua pubblicazione risalente all'anno 2000 Salvetti affermò che i protagonisti della musica e delle arti in genere, nonché i professionisti del giornalismo nel periodo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento erano animati dall'idea di costruire una grande nazione nel campo delle lettere e delle arti prima ancora che in quello militare ed economico: « L'ideologia politica dominante può quindi essere definita, dall'epoca dei governi Giolitti alla fine del fascismo, quella del nazionalismo »⁸⁴.

Il critico indicava nell'impresa fiumana di D'Annunzio il tentativo di concretizzare tale sogno ideale in un vero e proprio Stato. Naturalmente le idee e anche le iniziative di D'Annunzio ben si consolidavano nel terreno del nazionalismo, soprattutto di quello che avrebbe costituito la base del nascente fascismo. In effetti il regime, specie quello della prima ora, aveva bisogno anche di tali impulsi e gesti clamorosi, almeno fin tanto che riusciva a controllarli e gestirli. Nota infatti Salvetti che il regime per tutta la durata del suo corso « [...] lasciò che quegli stessi intellettuali, o i loro successori, alimentassero il sogno nazionalista, anche in termini di primato del genio italico nei campi del sapere e delle arti. Nel far questo, non facevano male a nessuno »⁸⁵.

Quindi il rifarsi al passato italiano per celebrarne le glorie e in questo modo contribuire all'esaltazione della nazione fu una tematica ricorrente del fascismo che tuttavia il regime non inventò ex novo, ma prese dal tessuto culturale del tempo facendola propria. Lo stesso accadde con

⁸² GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT 1991, p.290 sgg.

⁸³ *Ivi*, p. 292.

⁸⁴ GUIDO SALVETTI, « Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano », in « Rivista italiana di musicologia », XXXV, 2000, nn. 1-2. Firenze, Olschki, pp 107 - 133:111.

⁸⁵ *Ivi*, p. 112.

l'imperialismo che era iniziato molto prima di Mussolini e cui l'Italia arrivò in quanto paese da poco unificato, che ambiva ad avere un ruolo di tutto rispetto nello scacchiere internazionale proprio perché giovane.

Dalla prospettiva della nostra linea di ricerca si tratta di vedere se l'adozione dei principi riferentesi a tale ideologia nazionalistica abbia potuto contribuire anche all'attenzione che i compositori più innovativi del primo Novecento hanno riservato per la poesia antica.

Dal punto di vista strettamente musicale va registrata fin dai primi anni del Novecento una marcata tendenza a riprendere il repertorio musicale antico per farne un motivo di prestigio nazionale principalmente per opporsi alla musica che veniva da oltre confine. Molteplici furono le pubblicazioni e gli scritti nelle riviste e periodici di quel periodo, da parte dei protagonisti del tempo tendenti a rinfocolare l'orgoglio nazionalistico. Fiamma Nicolodi ha fornito un'eccellente sintesi di alcuni di questi interventi dando anche un quadro d'insieme del dibattito relativo imperniato sull'identificazione « antico – nazionale »⁸⁶. Alcuni di questi contributi già indicati dalla studiosa, assieme ad altri meritano di essere presi in esame in questa sede, dal momento che aiutano a comprendere se il ritorno all'antico da parte dei compositori che a noi interessano fu condizionato anche da tale atteggiamento.

Da ricondurre a questo clima di esaltazione delle proprie produzioni va riferito un generale sentimento di ostilità e avversione nei confronti della musica tedesca che si verificò negli anni precedenti il primo conflitto mondiale. In uno scritto del 1912, dedicato non solo alla musica ma alla cultura in genere e ad argomenti per certi aspetti di carattere politico, apparso ne « La Voce » del 1912, Fausto Torrefranca scriveva di una tendenza pangermanica diffusa in tutta Europa alla quale la maggior parte delle nazioni, Austria esclusa, reagivano a volte in modo abbastanza deciso tanto da parlare di odio razziale. Nonostante il critico non condividesse questo sentimento e anzi riconoscesse la grandezza tedesca, tuttavia faceva appello alla tradizione italiana come strumento per contrastare la cultura germanica: « [...] noi, per comprendere noi stessi e i tedeschi, dobbiamo esaminare a fondo ciò che significhi essere italiani e ciò che significhi essere prussiani »⁸⁷.

Torrefranca spiegava quindi il titolo del suo pezzo, « In Germania – civiltà di seconda mano » dicendo che l'Italia in virtù di quanto aveva espresso fino a quel momento nel settore della musica e dell'arte non doveva considerarsi una nazione inferiore, di « seconda mano », soprattutto se paragonata alla Germania. Aggiungeva che già al tempo dei Romani antichi era stato espresso un elevato grado di civiltà, che altri paesi come la Germania non potevano vantare e questo a suo avviso rappresentava un buon motivo per affermare la superiorità italiana: « A noi basta la tradizione con la sua luce eterna »⁸⁸.

⁸⁶ Si veda FIAMMA NICLODI, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67 sgg.

⁸⁷ FAUSTO TORREFRANCA, « In Germania – civiltà di seconda mano », in « La Voce », Anno IV, Numero 3, 18 gennaio 1912, p. 736.

⁸⁸ *Ibidem*.

L'avversione nei confronti della musica tedesca poteva essere ricondotta alla propaganda interventista che aveva accompagnato l'entrata dell'Italia nella Prima guerra mondiale e che aveva fatto leva anche e soprattutto sull'orgoglio nazionalistico. Considerato questo aspetto, risulta interessante quanto scrisse Giacomo Orefice ne « Il Marzocco » del 1915. Il critico annunciava che a Bologna, un tempo mecca del wagnerismo, si era costituita per iniziativa di Federico Frontali una lega formata da Italia, Francia e Spagna con lo scopo di contrastare la musica tedesca. Orefice scartava però l'iniziativa bolognese, non essendo disposto a condividere la crociata antitedesca con una nazione come la Francia, che aveva a suo dire tradizioni musicali differenti dalle nostre. Anzi, Orefice riteneva che l'arte francese fosse stata più pericolosa di quella tedesca relativamente alla « snaturazione » della nostra musica. A riprova di ciò egli riportava il fatto che per il suo *Mefistofile* Boito si era ispirato al *Faust* di Goethe e più ancora che Verdi conosceva benissimo Wagner, i cui influssi si potevano rintracciare, anche se non direttamente, nelle opere dal *Rigoletto* al *Falstaff*. Ciononostante, diceva Orefice, Verdi non si era contaminato, ma aveva creato opere profondamente originali.

Una volta liquidata questa iniziativa, Orefice si chiedeva in cosa dovesse consistere il nazionalismo. Per il critico si trattava di un fatto etnico e lo identificava con le tradizioni della musica italiana che andavano riprese e ricostruite: « [...] siamo tutti d'accordo che la musica italiana dovrà ricostruire i suoi caratteri peculiari alla stregua delle sue vere ed autentiche tradizioni »⁸⁹.

Il pericolo per Orefice non era il contatto e l'influenza delle scuole musicali straniere, tuttavia era necessario che l'Italia ritrovasse nelle proprie radici musicali quella forza che le avrebbe permesso di costituire o meglio consolidare la propria identità artistica. Si trattava quindi di ricercare la vera tradizione della musica italiana che per l'autore non consisteva nel recente passato di Donizetti e Rossini, ma nella musica espressa nei secoli molto addietro, soprattutto quelli delle origini. Due anni dopo Orefice sarebbe tornato sulla questione del nazionalismo con l'articolo « La crisi del nazionalismo musicale » uscito nella « Rivista Musicale Italiana ». In questo scritto ribadì che nel melodramma dell'Ottocento soprattutto in quello di Verdi l'Italia aveva raggiunto un primato musicale, ma se avessimo identificato in questa produzione le nostre tradizioni, tutto il periodo precedente sarebbe stato tolto. Quindi il nazionalismo non doveva esaurirsi nell'esaltazione di un determinato genere musicale o di una determinata fase storica, ma doveva essere espressione delle caratteristiche musicali di ogni popolo e al tempo stesso non chiuso in sé stesso, ma in grado di ascoltare e assimilare i prodotti delle altre musiche straniere.

Un nazionalismo, che pur ricercando ove esistano, ed affermando risolutamente i caratteri più stabilmente tradizionali della musica italiana, e traendo maggior profitto di quanto abbia fatto finora da quelli che le derivano direttamente dall'anima popolare, non rinunci ad ascoltare e a fare oggetto di studio e di assimilazione i prodotti

⁸⁹ GIACOMO OREFICE, « Il nazionalismo musicale e l'ora presente », in « Il Marzocco », Anno XX Numero 44, 31 ottobre 1915, p. 1.

più importanti e significativi della letteratura musicale straniera, classica e contemporanea.⁹⁰

La crisi cui il titolo alludeva era da riferirsi proprio a un tipo di nazionalismo diverso da questo, cioè inteso in senso autarchico, sbandierato da coloro che ritenevano gli italiani eccellenti solo nell'Opera.

Questo atteggiamento indicato da Orefice come “nazionalista”, vale a dire volto a riscoprire e valorizzare le proprie radici musicali, fu presente anche nei compositori della generazione dell'Ottanta. Quindi ne deriva che questo carattere comune non fu una loro invenzione, ma circolava nel tessuto culturale del tempo. Anzi, una volta di più, Fiamma Nicolodi ha dimostrato come anche la Francia fosse ricorsa al recupero della propria musica antica fin dalla fine dell'Ottocento, per reagire all'ingresso trionfale dell'opera verista italiana a Parigi. Nicolodi inoltre riferisce che fu Henry Gauthier Villars a invitare gli italiani a riprendere le musiche di Palestrina, Frescobaldi, Monteverdi e gli altri grandi autori italiani⁹¹. L'esempio francese dimostrava come il ricorso al passato fosse una sorta di autodifesa di fronte al successo di un genere straniero che penetrava massicciamente nella propria patria.

Quello che però è da escludere certamente è il fatto che i protagonisti della generazione dell'Ottanta si rifacessero al passato per una sorta di autodifesa dalla musica straniera. Pensiamo infatti alla formazione artistica di Casella, che fu sostanzialmente francese o al carattere internazionale della musica di Malipiero nel senso del suo linguaggio modale e in linea con le maggiori avanguardie europee. A sua volta Orefice, nell'articolo de « Il Marzocco » citava la *Fedra* di Pizzetti come esempio perfetto di quello che egli intendeva come nazionalismo, vale a dire una musica che aveva tratto ispirazione dai primi maestri fiorentini, ma che poteva benissimo reggere il confronto con la musica europea. Orefice infatti riteneva che ci dovesse essere un rapporto con la musica internazionale. Ecco allora che la conclusione del suo articolo sulla rivista toscana indicava il raggiungimento di un compromesso tra una musica dalle caratteristiche fortemente nazionali ma che non escludesse un rapporto dialettico con le altre opere europee: « Oggi gli Straussiani e i Debussisti di ieri sono probabilmente i nazionalisti più arrabbiati, ed io mi ritrovo invece a scrivere sulla perfetta compatibilità del nazionalismo con un *ben inteso* libero scambio dell'arte internazionale »⁹².

Per Orefice Pizzetti aveva saputo adattare la propria musica a questo risultato, ma il compositore parmense fu indicato anche da Giannotto Bastianelli come colui che si era avvalso della polifonia vocale del secolo XV per inserirvi un linguaggio moderno. È quanto scritto nel testo del 1921

⁹⁰ GIACOMO OREFICE, « La crisi del nazionalismo musicale », in « Rivista Musicale Italiana », Volume XXIV Anno 1917, Torino Milano Roma, Bocca, 1917, p.313.

⁹¹ Si veda FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 122 sgg.

⁹² GIACOMO OREFICE, « Il nazionalismo musicale e l'ora presente », in « Il Marzocco », Anno XX Numero 44, 31 ottobre 1915, p. 1. Il corsivo è dell'autore.

intitolato *L'Opera e altri saggi di Teoria Musicale*⁹³. Bastianelli citava le musiche composte da Pizzetti per la tragedia dannunziana *La Nave* e ne faceva un esempio da seguire dal momento che era in atto anche per il critico e musicista una sorta di “colonizzazione musicale tedesca” dalla quale si poteva uscire proprio valorizzando l’elemento vocale.

Oltre alla polifonia antica, anche il canto gregoriano era sentito come un elemento autenticamente italiano da tenere in conto per costruire nuove possibilità di espressione. Malipiero lo teneva in grande considerazione, tanto da proporlo come disciplina alternativa al solfeggio per gli allievi del Conservatorio in una sua proposta didattica spedita alla Commissione per l’autarchia dell’insegnamento musicale. Va notato come il compositore veneziano rivendicasse la componente di italianità in questo genere musicale: « L’Italia, paese cattolico e mediterraneo, presto o tardi dovrà convincersi che il canto gregoriano è una espressione squisitamente nazionale, sulla quale dovrebbe ricostituirsi tutto l’edificio della nostra musica »⁹⁴.

Allo stesso modo la pensava Casella, che nel corso della conferenza tenuta a Buenos Aires nel 1930, facendo il punto sulla situazione della nostra musica di quei primi anni del Novecento, si espresse in questo modo sempre riguardo al gregoriano:

Elemento essenziale di questa nuova musicalità, è la rinascita del campo [sic] gregoriano come “materia prima” viva ed attuale della nuova tecnica nostra. Fatto questo di altissima importanza, perché ad un tempo nazionale ed universale. Nazionale perché il campo [sic] gregoriano è sacro patrimonio di Roma che lo ereditò dalla Grecia. Universale, poi perché questo rinnovato ed arricchito senso tonale corrisponde strettamente all’evoluzione che era determinata dalla necessità di rinnovare il vecchio ed esaurito sistema tonale occidentale, limitato da tanti secoli alle due semplici scale maggiori e minori⁹⁵.

Nella stessa sede faceva pure riferimento all’influenza della musica tedesca dalla quale tuttavia diceva di essersi liberato grazie all’esempio russo e di Debussy. Nonostante quindi la vocazione internazionale dei compositori di cui ci occupiamo, essi condivisero le istanze antitedesche del primo Novecento. Bastianelli, anima inquieta e tormentata, ma molto vicino ai compositori dell’Ottanta, aveva espresso nel 1924 l’auspicio che finisse la sudditanza nei confronti della Germania dal momento che la nostra musica non aveva eguali soprattutto per quanto riguardava l’utilizzo e la valorizzazione della voce⁹⁶:

⁹³ GIANNOTTO BASTIANELLI, *L'Opera e altri saggi di Teoria Musicale*, Firenze, Vallecchi Editore, 1921, p. 94 e si vedano comunque le pp. Da 77 a 104.

⁹⁴ Fu pubblicato inizialmente ne «La Rassegna musicale », XV, n. 6, giugno 1942, pp. 189-193. Noi lo abbiamo consultato come allegato di una lettera spedita a Ildebrando Pizzetti e datata Venezia II gennaio 1942. Si tratta di un testo dattiloscritto con correzioni a penna conservato presso: Istituto della Enciclopedia Italiana (I.E.I.), Archivio Storico (AS), Fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883 – 1985, Serie (s.) 1: Carteggio, 1894 – 1968, sottoserie (ss.) 6 Attività didattica, 1908 – 1958, faS. 70 “Presidenza della Commissione ministeriale per l’autarchia dei metodi di insegnamento musicali”, [1942] /01/10 – 1942/10/05, pp.1 -7: 1. A sua volta è presente in GIANFRANCESCO MALIPIERO, « Del contrappunto e della composizione », in GIANFRANCESCO MALIPIERO, *Il filo di Arianna – Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi, 1966, p. 220.

⁹⁵ ALFREDO CASELLA, *Della moderna musica italiana*, conferenza tenuta a Buenos Aires, giugno 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 289, p. 6.

⁹⁶ GIANNOTTO BASTIANELLI, *L'Opera e altri saggi di Teoria Musicale*, Firenze, Vallecchi Editore, 1921, pp. 90 sgg.

⁹⁶ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Musica italiana e musica tedesca », « La Voce », Anno VII numero 12, giugno 1915, p.757.

Sulla questione tedesca si era espresso in prima persona Pizzetti dalle colonne de « La Voce » prendendo addirittura le difese di Puccini, Mascagni e Giordano, attaccati dalla stampa musicale tedesca che li definiva compositori inferiori rispetto ai loro. Pizzetti faceva le debite riserve ma finiva per apprezzare le opere di questi compositori a lui precedenti soprattutto per lo « spirito italiano » che esprimevano. Teneva quindi in considerazione anche la musica di quei compositori che combattevano a favore della grande musica italiana: « [...] tutti operiamo con tutte le nostre forze perché l'Italia torni ad avere un'arte musicale grande come quella che essa ebbe nel suo passato più glorioso »⁹⁷.

L'articolo del compositore si chiudeva con l'auspicio che l'Italia tornasse grande nel campo musicale attraverso la valorizzazione del patrimonio antico, soprattutto vocale.

Anche questo scritto di Pizzetti, come quello di Orefice da cui siamo partiti, risale al 1915 e quindi risentiva di quel clima fortemente interventista che si avvaleva di elementi nazionalistici. Alle medesime istanze va riferito il volume di Raffaello De Rensis *Rivendicazioni musicali* uscito molto probabilmente nel 1917 (il condizionale è d'obbligo dal momento che il libro non riporta la data di pubblicazione), quindi nel pieno del conflitto e proprio quando necessitava una forte affermazione di nazionalità. Tale pubblicazione fu salutata da Carlo Cordara⁹⁸ ne « Il Marzocco » del luglio 1917 come « una simpatica e vigorosa affermazione di italianità »⁹⁹. Nell'articolo, Cordara esprimeva l'esigenza che la musica nazionale fosse difesa soprattutto in quel frangente storico in cui la guerra aveva fatto riaccendere il sentimento di nazionalità. Secondo il critico quest'ultimo poteva essere rafforzato dalla riaffermazione dei caratteri etnici della nostra musica e salutava quindi con plauso il testo di De Rensis dal momento che aveva contribuito non poco a rinfocolare questo senso di appartenenza nazionale anche nel settore della musica.

Roboanti erano gli intendimenti che De Rensis si proponeva fin dall'inizio della sua pubblicazione. Egli si riferiva al patrimonio intellettuale e soprattutto musicale dell'Italia che andava reintegrato e ricostruito per farne un monumento della grandezza patria e sancire la superiorità nei confronti delle musiche delle altre nazioni, addirittura considerate “colonie” italiane:

In queste pagine di fervide rievocazioni guideremo i lettori in un viaggio velocissimo a traverso le maggiori nostre colonie musicali. Essi avranno modo di formarsi un'idea abbastanza precisa dell'urgente e grave dovere che incombe ai musicisti e agli amatori di musica a fine di rendere alla nostra Italia intera la gloria del suo genio sonoro e di questo celebrare i suoi fasti immortali¹⁰⁰.

Le « colonie » indicate da De Rensis erano la Germania, l'Austria, la Francia e l'Inghilterra,

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Carlo Cordara, nato a Torino il 14 marzo 1866 ebbe una formazione musicale autodidatta data la sua laurea in giurisprudenza. Svolse l'attività di critico musicale collaborando soprattutto con « Il Marzocco » e fu al tempo stesso compositore.

⁹⁹ CARLO CORDARA, « Rivendicazioni e riconoscimenti musicali », in « Il Marzocco », Anno XXII n. 27, 8 Luglio 1917, p. 2. Da questo articolo si è potuto risalire alla datazione del libro di De Rensis.

¹⁰⁰ RAFFAELLO DE RENSIS, *Rivendicazioni musicali- Pagine di glorie passate e di polemiche presenti*, Roma, Casa editrice “Musica”, [1917], p.4.

anche se i suoi strali furono rivolti soprattutto contro la prima. I tedeschi per lui erano inadatti a qualsiasi melodia e quindi arrivati alla musica solo quando in Italia era in voga da secoli il canto gregoriano. Al di là di alcune dichiarazioni eccessive, nella sua trattazione De Rensis rivendicò l'invenzione italiana del pianoforte e del violino e una forte influenza della musica italiana su Bach e Mozart. Allo stesso modo reclamò l'importanza della produzione musicale nostrana nella formazione dei musicisti austriaci. Per la Francia, dopo aver ribadito l'esportazione del canto gregoriano oltralpe grazie a Pipino e Carlo Magno, lasciava aperta la questione dell'*Ars nova* fiorentina o toscana esaltando ovviamente l'italianità di Lulli e poi l'opera buffa napoletana che trionfò a Parigi nel Settecento. Ugualmente introduceva senza risolverlo il quesito se il *falso bordone* fosse di origine inglese come si era sempre creduto o se fosse stato già applicato dall'italiano Francesco Azza. Per quanto riguardava la musica inglese egli poneva dei dubbi sull'invenzione della polifonia da parte di John Dunstaple, musicista nato nel 1370, dal momento che la maggior parte delle sue opere fu ritrovata negli archivi italiani. A partire da qui poi De Rensis nominò una grande quantità di produzioni musicali italiane che influenzarono la musica inglese, così come un gran numero di musicisti e compositori. Curioso notare che De Rensis definiva « colonie musicali minori » dell'Italia le altre realtà come quella russa, spagnola o portoghese che a suo dire non avevano difficoltà a riconoscere la supremazia italiana. In conclusione auspicava una maggior sensibilità da parte del governo italiano nei confronti dell'arte musicale italiana favorendo la pubblicazione delle opere dei compositori più antichi.

Un nazionalismo aperto quello di De Rensis, che però non si chiudeva nella semplice esaltazione delle glorie nazionali passate, ma auspicava un ruolo sempre più attivo da parte dei nostri compositori anche nel futuro prossimo. Egli indicava in Casella, Malipiero, Respighi e Pizzetti i campioni della rinascita musicale italiana, coloro che avevano saputo infondere la consapevolezza del valore del patrimonio musicale nazionale e che si apprestavano a rivelarlo anche in campo internazionale. È quanto emerse in un articolo anonimo apparso ne « Il Giornale d'Italia », in cui si faceva la recensione a una conferenza che egli aveva tenuto recentemente. Significativa la frase di De Rensis che l'articolista riportava in conclusione: « [...] *vita reale* e non fittizia, *musicalità nazionale* e non internazionale sono i due supremi fattori della rinascita dell'arte italiana »¹⁰¹.

Sullo stesso argomento e in linea con le conclusioni di De Rensis va riportato quanto Pizzetti scrisse nella rivista fiorentina « Pan », periodico che come detto dava molto spazio alle istanze nazionalistiche, molto spesso in linea con la roboante retorica fascista. Tra l'altro l'articolo di Pizzetti cui facciamo riferimento è del 1934, vale a dire un periodo in cui il regime fascista viveva la sua stagione più florida. In questo scritto intitolato « Questa nostra musica » il compositore faceva il punto

¹⁰¹ ANONIMO, « Musica italiana d'oggi in una conferenza di R. De Rensis », in « Il Giornale d'Italia », 25 giugno 1929 p. 3, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C.731.

sulla situazione musicale del tempo discutendo a un certo punto se la musica dovesse avere carattere di universalità o conservare delle caratteristiche nazionali. Relativamente alla musica strumentale, Pizzetti difese la produzione italiana degli ultimi trent'anni rivendicandone l'indipendenza dagli influssi stranieri in particolare di Strauss, Debussy e Stravinskij. Per quanto riguardava invece le opere liriche, pur ammettendo la novità dirompente soprattutto di Malipiero, egli riportava l'esempio dei grandi maestri del melodramma italiano anche dell'Ottocento. La conclusione dell'autore fu che ogni uomo e soprattutto ogni artista doveva essere degno della propria nazione e rimanere fortemente legato a essa. Era quindi impensabile figurarsi Shakespeare e Bach francesi o Goethe e Wagner spagnoli e quindi questa regola doveva valere ancora di più per l'Italia. In conclusione citava la seguente frase men che meno di Mussolini: « Come mezzo d'espressione la musica è internazionale, ma nella sua essenza intima del tutto nazionale »¹⁰².

Nonostante tali dichiarazioni certa critica dei primi anni del Novecento riteneva che la musica dei giovani compositori come lui non avesse un carattere nazionale, ma fosse troppo dipendente dalle tendenze straniere. È quanto mise in evidenza Casella in una conferenza tenuta il 13 marzo 1933 in occasione di un suo concerto al Casinò Municipale di San Remo. Dopo aver dichiarato con soddisfazione che grazie ai compositori a lui contemporanei la musica italiana stava uscendo dalla crisi in cui si era trovata negli ultimi decenni dell'Ottocento, diceva che la critica del tempo contestava queste nuove produzioni proprio perché non avevano caratteristiche nazionali ed erano troppo dipendenti dalle tendenze straniere:

Uno fra i più noiosi ritornelli che la critica contraria a certa musica nostra adopera con costernante insistenza è quello dello scarso "carattere nazionale" di questa musica e del suo preteso asservimento a correnti e tendenze straniere. Per quanto possa parere balorda questa accusa – specialmente quando essa viene sfruttata a scopo polemico da qualche compositore fallito ridotto a far la critica sui quotidiani – tuttavia essa tocca da vicino un problema artistico di indubbia importanza e tale da meritare un breve ma attento esame¹⁰³.

La disamina di Casella prendeva le mosse dalla constatazione che il concetto di nazionalismo in musica aveva preso inizio dopo Beethoven, nel senso che ai tempi di Bach nessuno pretendeva che la musica fosse nazionale. Beethoven era oriundo fiammingo nato in Germania e poi vissuto a Vienna e quindi non componeva una musica con caratteristiche specificamente tedesche. Allo stesso modo Mozart seppe riunire il meglio della musica tedesca ed italiana. Per Casella insomma il problema di fare una musica nazionale era nato con Weber. Solo allora si era potuto assistere al fatto che la musica di ogni nazione si liberava dalle influenze straniere e si definiva nelle sue caratteristiche proprie,

¹⁰² ILDEBRANDO PIZZETTI, « Questa nostra musica », in « Pan, Rassegna di lettere arte e musica », Anno II Numero 2, Milano, Firenze, Roma, Rizzoli e Co., 1 febbraio 1934, p. 339.

¹⁰³ ALFREDO CASELLA, *Musiche di ieri e di oggi*, conferenza-concerto tenuta al Casinò Municipale di San Remo, 13 marzo 1933, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.343, p. 12.

quindi come musica francese, tedesca, russa, spagnola¹⁰⁴. A questo punto il compositore ammetteva che non era facile specificare in cosa dovesse consistere il carattere nazionale di una musica, dal momento che non esistevano dei canoni precisi di definizione e tutto dipendeva volta per volta dalla fantasia di ogni singolo artista:

La verità vera è questa: non esiste nessuna arte che sia -nazionalmente parlando- pura, come non esiste al mondo nessuna razza scevra di incroci e di mescolanze. Non vi è idea più assurda di quella che vorrebbe fare di ogni arte nazionale, sia essa musica, pittura oppure architettura, qualcosa di gelosamente chiuso in sé stesso e totalmente refrattario a qualsiasi influenza proveniente da fuori. Un'arte che così volesse vivere, sarebbe destinata invece a rapida morte. Perché è solamente dal giuoco incrociato delle influenze di varie colture e civiltà che l'arte può sperare rinnovamento e perenne freschezza. Il voler assimilare la musica o qualsiasi altra arte ad un meccanismo del quale ogni pezzo deve essere fabbricato nel paese con materie prime nazionali, è talmente ingenua da sembrar impossibile che gente intelligente sottoscriva a simili sciocchezze¹⁰⁵.

Tuttavia Casella subito dopo ribadiva di non volere con tali affermazioni negare il carattere nazionale di ogni musica, ma semplicemente avvisare che un artista non doveva essere assillato dall'esprimere una musica che si configurasse per il suo carattere nazionale. Operando in tal senso si sarebbe scaduti nel provincialismo. Ecco allora quanto egli auspicava: « L'artista deve, ad ogni sua creazione, *risolvere nazionalmente un problema universale* »¹⁰⁶.

Quello che invece era importante che un artista facesse e in qualche modo ciò si richiamava a un carattere nazionale era il rifarsi alla tradizione che per l'Italia consisteva nei primi grandi musicisti come Palestrina, Gabrieli, Frescobaldi, Monteverdi. Questo era il miglior modo per esprimere le proprie caratteristiche nazionali.

Chi si aspettava un dichiarato nazionalismo da parte di Casella in virtù magari della sua compiacenza al regime deve ricredersi; d'altra parte fin dal 1916, in un suo articolo denominato « Arte e Patria », egli aveva condannato lo sciovinismo in voga a quei tempi, di cui abbiamo riferito in apertura, ritenendolo fuorviante e pericoloso. Nello stesso articolo aveva quindi posto in secondo piano la questione nazionalistica in musica dichiarando: « Anzitutto, dirò senza indugio che, a parer mio, la quesitone della nazionalità di una musica è completamente secondaria ed indipendente dal suo valore intrinseco »¹⁰⁷.

Scendendo nel particolare il compositore distingueva due componenti del nazionalismo musicale. Una che coincideva con il repertorio popolare e folcloristico e riportava l'esempio della canzone napoletana per l'Italia e l'altra più difficile da scoprire, costituita da

¹⁰⁴ Lo stesso concetto Casella lo ribadì pure ne *I segreti della giara* riportando pure l'esempio di Bach che pur essendo tedesco « [...] passò anni della sua vita a copiare, trascrivere e studiare musiche francesi ed italiane (prime fra queste le creazioni di Vivaldi) per assimilarsi certe qualità che invidiava ». (ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, G.C., Firenze, Sansoni Editore, 1941, p.303).

¹⁰⁵ ALFREDO CASELLA, *Musiche di ieri e di oggi*, conferenza-concerto tenuta al Casinò Municipale di San Remo, 13 marzo 1933, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.343, pp. 15, 16.

¹⁰⁶ *Ivi*, p.16. La sottolineatura, qui resa col corsivo, è di Casella.

¹⁰⁷ ALFREDO CASELLA, « Arte e patria », in « Musica », Anno X, Numero 2, 25 gennaio 1916, p. 2, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.62.

[...] mille cause occulte di razza, di coltura, di atavismo, di estetica, di gusto, di tecnica ecc. Questa è la nazionalità di un Schumann o di un Debussy, « nazionalità » che io reputo di gran lunga superiore all'altra, perché assai più profonda, ma che è d'altronde molto meno caratteristica, ed esige dall'uditore una conoscenza infinitamente più vasta della patria e delle affinità etniche ed intellettuali del compositore¹⁰⁸.

L'aver citato come esempio Schumann e Debussy potrebbe rendere più chiare le idee sul secondo tipo di nazionalismo prospettato da Casella, ma fino a un certo punto. Potrebbero aiutare a capire tale concetto alcune sue dichiarazioni rilasciate durante un'intervista per il « New York Evening Post » nel 1926. Infatti alla domanda precisa dell'intervistatrice su cosa consistesse per lui il nazionalismo, il compositore rispose che era formato da vari elementi tra i quali elencava i seguenti:

[...] tradition of a country, which springs from the soil [...]; then the assimilation and transformation of foreign ideas, born in other lands, but capable of lending themselves to different spiritual climates; and last, that part of the eternal process of renewal which exists in the imagination of each creative spirit and which forms the most vital part of artistic progress¹⁰⁹.

A conferma di queste sue opinioni concludeva l'intervista dichiarando che i compositori americani avrebbero dovuto sviluppare le forme musicali e ricchezze melodiche e ritmiche della loro terra, che non potevano essere così antiche come quelle dell'Italia, dal momento che si trattava di un paese giovane, ma che ciononostante consistevano nella “*Indian music*” e soprattutto nella canzone nera che costituiva l'essenza del *jazz*. Proprio il suo interesse per questa nuova musica che cominciava a imporsi nei primi del Novecento negli Stati Uniti dimostra l'apertura mentale sua e dei compositori a lui vicini. Altri come Mascagni ad esempio furono sprezzanti nei confronti non solo del *jazz* ma di tutte le novità musicali del Novecento. Casella però consigliava anche di guardarsi bene dal mescolare il *jazz* con la musica europea e in questa sua raccomandazione ritroviamo che comunque una dose di nazionalismo c'era pure in lui, come rafforzamento dell'entità culturale della propria patria. Si tratta del riconoscimento di quegli elementi caratteristici di cui si è detto prima e dei quali tornò a parlare alcuni anni dopo in un articolo intitolato « Musica italiana di ieri e di oggi ». In questo scritto, ammettendo la difficoltà di riconoscere tali elementi caratteristici e il fatto che molto spesso passavano inosservati, citava il caso di Tchaikowsky, della cui musica per molti anni non si riconobbe il carattere tipicamente slavo. Però proprio nello stesso articolo egli prendeva le distanze da qualsivoglia teoria nazionalista o peggio ancora di purezza etnica sostenendo che

[n]on vi è idea più assurda di quella che vorrebbe fare di ogni arte nazionale, sia essa musica, pittura oppure architettura, qualcosa di gelosamente chiuso in sé stesso e totalmente refrattario a qualsiasi influenza proveniente da fuori. Un'arte che così volesse vivere, sarebbe destinata invece a rapida morte¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ OLGA SAMAROFF, « Alfredo Casella discusses nationalities in music- Italian importations of foreign ideas resented nowadays –Jazz may be foundation of American orchestration », in « New York evening post », 9 gennaio 1926, p.7, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C 343.

¹¹⁰ ALFREDO CASELLA, « Musica italiana di ieri e di oggi », in « L'Italia letteraria », 26 marzo 1933, p. 3, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella S.344.

Ma allora Casella fu o no un nazionalista per ciò che concerneva la musica?

Sicuramente egli non negava che la musica dovesse avere delle caratteristiche tipiche della nazionalità del suo compositore, perché queste erano insite in ogni musicista, ma metteva in guardia dallo scadere con ciò nel regionalismo o provincialismo. Per il caso specifico dell'Italia egli salutava come positivo il fatto che negli ultimi tempi si era creata una consapevolezza che chiamava « coscienza nazionale » riguardo alla produzione musicale. I compositori italiani avevano rafforzato la propria fiducia in se stessi e tenevano sempre più in considerazione le proprie caratteristiche da rintracciare nella solarità, nel rigore, nella chiarezza espositiva, elementi che costituiranno poi la base della sua concezione di classicismo¹¹¹. Tale “coscienza nazionale” si era formata grazie all’opera dei giovani musicisti come lui che l’avevano resa possibile attraverso un recupero della tradizione, sulla base del quale era di fatto nato un nuovo tipo di musica che con la sua caratteristica principalmente italiana si stava imponendo in Europa. A questo punto però Casella riteneva di legare tale musica al Regime definendola “fascista” e spiegando che con tale accezione veniva indicata la perfetta fusione di modernità e tradizione che il fascismo aveva saputo creare. Mila De Santis ha spiegato molto chiaramente come Casella riponesse grande fiducia nel movimento fascista fin dalle sue prime affermazioni, in quanto vi riconosceva la stessa volontà di modernizzare la situazione culturale del tempo. De Santis ha parlato delle aspettative entusiastiche di Casella quando nel 1923 stilò il manifesto che accompagnava la nascita di un’Associazione italiana per una cultura musicale europea, progetto non portato a termine, ma che comunque anticipava la nascita della Corporazione delle nuove musiche¹¹². Nonostante questa entusiastica fiducia nel rinnovamento che il Regime auspicava e nondimeno il fatto che i principi nazionalistici erano alla base dell’ideologia fascista, dal punto di vista musicale l’idea di nazionalismo in musica per Casella non aveva niente a che vedere con quella che potremmo aspettarci dalla conclamata propaganda fascista, quindi qualcosa di autarchico.

Per chiarire ulteriormente la posizione di Casella facciamo riferimento a un suo dattiloscritto redatto nel 1927 a bordo del traghetto che lo portava da Southampton a New York e intitolato *Della nostra attuale 'posizione' musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, testo di una probabile conferenza. In questo egli esprimeva la necessità di valorizzare il patrimonio folcloristico italiano che definiva « patrimonio melodico etnico »¹¹³. Dichiarava quindi di avere utilizzato delle melodie popolari nei suoi lavori (nella fattispecie citava *La Giara*) e di non essere stato compreso. Invece era proprio questa la via da percorrere, vale a dire quella

¹¹¹ Si veda il paragrafo 1.1.4. *Il senso di nazionalismo nella generazione dell'Ottanta*.

¹¹² MILA DE SANTIS, « Casella nel ventennio fascista », in ROBERTO ILLIANO, *Italian music during the fascist period*, Turnhout : Brepols, 2004, pp. 371, 372.

¹¹³ ALFREDO CASELLA, *Della nostra attuale 'posizione' musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, articolo dattiloscritto a bordo del Berengaria tra Southampton e New York, aprile 1927, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella S.224, p.8.

di restare ancorati alle proprie radici e rifuggire da una tendenza contemporanea che voleva creare una sorta di musica internazionale, una specie di esperanto in musica: « [...] ritengo che la formola giusta per l'artista odierno sia: nazionalismo intransigente nella creazione + [sic] audace e svelto internazionalismo in ogni altro campo della propria attività »¹¹⁴.

Nella conclusione di questo scritto egli riprendeva quei principi di stabilità e armoniosità che attribuiva alla nostra musica e che riassumeva in una sola parola, scritta in maiuscolo e virgolettato: « ordine », specificando subito dopo: « Non sia intesa questa parola con significato tirannico o poliziesco. Ma presa invece nel suo altissimo valore trascendentale di serenità, di certezza e di benessere spirituale »¹¹⁵.

Il richiamo alla tradizione era stato anche il punto conclusivo del ragionamento di Casella nella conferenza cui si era accennato precedentemente. Egli infatti aveva ripreso la famosa frase di Verdi: “torniamo all'antico e sarà un progresso”, da interpretare proprio come monito per guardare al futuro. Faceva quindi un parallelo con gli antichi romani che costruivano acquedotti e strade per dire, con una buona dose di patriottismo, che finalmente l'Italia aveva ritrovato la via per la sua grandezza anche con la musica: « Ed i giovani musicisti nostri stanno così lavorando a loro volta, confusi alla maggiore disciplina nazionale, a preparare la futura grandezza spirituale della Patria »¹¹⁶.

L'intera questione del Nazionalismo in musica non rappresentava una preoccupazione estetica per Casella, certamente non tanto quanto essa lo era per certa critica. Egli infatti liquidò il problema dicendo che non si doveva considerarlo da un punto di vista essenzialmente artistico, ma da uno assolutamente storico. Il nazionalismo in musica era nato per lui nell'Ottocento e col tempo si era consolidato arrivando alla massima esasperazione negli anni precedenti il primo conflitto. A quel punto si era trasformato in una sorta di prospettiva utile soprattutto alla critica per mettere al bando quei musicisti che magari erano scomodi perché troppo innovativi. Ecco quanto egli scriveva nel 1935:

Sviluppatosi durante l'intero Ottocento, questo concetto assunse finalmente un significato non solo polemico, ma anche insidioso e persino aggressivo durante la guerra. Fu durante quella infatti che l'accusa di mancanza di carattere nazionale venne per la prima volta adoperata come arma rivolta a togliere dalla circolazione certi musicisti, i quali, ben inteso, erano sempre quelli di maggiore e più vivo ingegno¹¹⁷.

Casella concepiva quindi il nazionalismo nel campo musicale come un aspetto di quel ritorno alla vera tradizione italiana che per lui consisteva nel recupero della musica precedente l'Ottocento, di cui salvava solamente il *Falstaff* verdiano, come avremo modo di rilevare nei capitoli successivi. Questo fatto di risalire indietro nel tempo per fissare le vere radici della musica italiana era però in

¹¹⁴ *Ivi*, p.9.

¹¹⁵ *Ivi*, p.10.

¹¹⁶ ALFREDO CASELLA, *Della moderna musica italiana*, conferenza tenuta a Buenos Aires, giugno 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 289, p. 8.

¹¹⁷ ALFREDO CASELLA, « Problemi della musica italiana contemporanea », in « La Rassegna Musicale », 1935, Numero 3, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1966 p. 261.

contrasto con le teorie di altri “nazionalisti” del tempo. Cesare Paglia ad esempio, conosciuto con lo pseudonimo di Gajanus , indicava l’italianità della nostra musica con l’Opera dell’Ottocento, facendo particolare riferimento a Verdi (e non solo a quello del *Falstaff*).

Così infatti riportò un articolista anonimo nelle colonne de « La Gazzetta di Venezia » il 21 aprile [1929], riferendosi alle dichiarazioni di Gajanus apparse qualche giorno prima nel « Resto del Carlino »:

Noi italiani del '900 non possiamo dimenticare (e dimenticarlo sarebbe una magnifica vigliaccheria) che siamo stati degli operisti principi quando abbiamo fatto del melodramma alla nostra inconfondibile maniera. Verdi ha detto nell’87 l’ultima parola del vangelo operistico nazionale e la sua è stata la più geniale rappresentazione di romanticismo melodrammatico che sia apparsa sulla faccia della terra musicale. Che cosa si va cercando affannosamente fuori della nostra tradizione? del gusto della razza? Per aver l’aria prosopopeica di essere nuovi, noi ci giochiamo una gloria. La balordissima posa di internazionalismo e di neoclassicismo, oggi di moda, non possono essere considerate dalla nostra storia che un volgarissimo tradimento, una colossale menzogna. È un vero suicidio nazionale¹¹⁸.

Il punto di vista di Gajanus era quindi molto distante da quello di Casella, dal momento che il riappropriarsi da parte di quest’ultimo della tradizione precedente l’Opera ottocentesca equivaleva non a una riaffermazione di nazionalità perduta, ma a un vero e proprio tradimento di quella che egli riteneva essere la vera tradizione.

La cosa più rilevante tra le varie considerazioni dei più giovani e innovatori musicisti di inizio secolo su tale argomento è che esse nascevano dal formarsi di una nuova consapevolezza riguardo alla propria musica. Quella che Casella chiamava la nuova « coscienza nazionale » e che anche Torre Franca ribadì proprio nel titolo di un suo articolo apparso ne « La voce » del 1910: « Per una coscienza musicale italiana ». Per il musicologo la formazione di questa coscienza era data dallo studio delle nostre musiche passate, unica possibilità di liberarsi dalla « servilità » verso le musiche straniere importate. Certamente le sue considerazioni si innestavano nella battaglia che egli sempre intraprese nei confronti degli ostacoli materiali che gli studiosi trovavano nelle biblioteche e negli archivi italiani. Esistevano infatti delle difficoltà oggettive per i veri studiosi di accedere ai manoscritti musicali anche per la mancanza di sezioni musicali nelle biblioteche regie e per il fatto che nelle città non ci si curava minimamente di istituire dei programmi per fare conoscere la nostra arte antica. Ne conseguiva per questo, notava ancora l’autore, che era più facile studiare le arti straniere che avevano un più facile accesso. Egli pertanto proponeva di inaugurare a Venezia una serie di concerti di musica antica riesumandone le partiture dalle biblioteche. Il suo interesse era rivolto principalmente alla musica strumentale e in particolare a quella del Settecento, ma l’essenza della questione non cambiava ed è tutta raccolta in tale dichiarazione: « Raccoglierci occorre: rilevare ai nostri occhi il valore ideale di un passato relativamente recente che ignoriamo, studiarlo con amore, farci una coscienza musicale nostra:

¹¹⁸ ANONIMO, « “Opera” e romanticismo », in « La Gazzetta di Venezia », 21 aprile [1929], in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C 711.

apprendere da questi grandi:[...] »¹¹⁹.

Tutto questo era anche in linea con il sentimento di riaccesso patriottismo che la guerra aveva ridestato e cui abbiamo fatto riferimento all'inizio di questo paragrafo. Allo stesso modo a conflitto iniziato Giovanni Nascimbeni ne « Il Marzocco » si esprimeva entusiasticamente relativamente a una serie di concerti di sola musica italiana tenuti a Milano. L'italianità ridestata dalla guerra aveva fatto sì che essa venisse ricercata anche nel desiderio di conoscere i nostri grandi musicisti del passato. Nascimbeni faceva quindi riferimento a Francesco Vatielli che nell'opera *Antichi maestri bolognesi-Varie musiche* edito a Bologna [1914] da Venturi, aveva trascritto e armonizzato vecchie musiche sia strumentali che corali. Ecco quindi l'auspicio di Nascimbeni: « Io vorrei sperare che i musicisti d'oggi, incerti fra tante vie, tornassero ad attingere a codesta fonte che il silenzio di alcuni secoli non deve aver disseccata »¹²⁰.

Il senso di nazionalismo espresso dalla generazione dell'Ottanta deve essere quindi inteso nel senso di un atteggiamento pienamente consapevole del valore della musica italiana del passato senza per questo porre dei limiti autarchici al linguaggio musicale dei compositori, perché questo era in continua evoluzione e aperto alle moderne conquiste delle avanguardie europee. Il cruccio poi dei compositori più innovatori, e qui va citato soprattutto Malipiero, era di liberarsi dalle forme espressive del melodramma ottocentesco; quindi costoro mal sopportavano l'accusa di essere musicisti poco patriottici perché ricercavano qualcosa di diverso. Vi è uno scritto dei primi anni del Novecento molto significativo proprio di Malipiero, che esprime chiaramente tale concezione. Il compositore sosteneva che la musica non poteva essere paragonata a un prodotto tipico della nostra terra come i limini o le arance, ma poteva anche aprirsi a soluzioni differenti senza per questo essere ripudiata come contraria al senso nazionale.

Il linguaggio musicale si è quasi sempre sviluppato secondo la formazione « universale » dei sistemi tonali ed armonici. Oggi si ripete lo stesso fenomeno di centocinquanta anni fa, ossia mentre allora si adottava il solo sistema diatonico (a base delle due scale maggiore e minore) oggi si tende ad ampliare i mezzi di espressione della musica. Questa tendenza è « internazionale » e non compromette punto l'originalità degli individui e delle razze¹²¹.

Certamente queste dichiarazioni di Malipiero risentivano molto della sua personale battaglia contro il melodramma ottocentesco che riaffiorerà al momento di analizzare alcune sue opere significative per il tema centrale da noi trattato; tuttavia esse risultano fin da ora fondamentali per comprendere il problema del nazionalismo riferito alla sua generazione.

¹¹⁹ FAUSTO TORREFRANCA, « Per una coscienza musicale italiana », in « La Voce », Anno II Numero 38, Firenze, Libreria della Voce, 1 settembre 1910 pp.385. 386: 386.

¹²⁰ GIOVANNI NASCIMBENI, « Vecchie musiche italiane », in « Il Marzocco », Anno XXI, Numero 36, 3 Settembre 1916, p. 2.

¹²¹ GIANFRANCESCO MALIPIERO, « Insidie musicali », in « La riforma musicale », Anno IV numero1 -2, Torino, 15 novembre 1 dicembre 1917, p. 4.

Quest'ultima pertanto poteva dirsi nazionalista relativamente alla volontà di ricostruire un passato glorioso riprendendo le opere musicali composte per il teatro nei suoi primi secoli adattandovi un tipo di linguaggio musicale del tutto aperto alle sperimentazioni europee. In questa operazione, come vedremo, si inserirà anche quella di utilizzare per le creazioni testi già formati e appartenenti anch'essi ai secoli più antichi della letteratura italiana, in linea con questa operazione di recupero.

1.1.5. Il significato dell'opera di Giuseppe Verdi per la generazione dell'Ottanta

Nella sezione « Ricordi e Pensieri » del testo *L'Opera* in cui furono raccolti da Gino Scarpa notevoli documenti e scritti di Gian Francesco Malipiero in occasione del suo settantesimo compleanno, vi è un aneddoto che il compositore riporta relativo al periodo in cui studiava al Conservatorio di Vienna. A quel tempo il giovane dimorava presso la vedova di un ingegnere il cui carattere e comportamento egli non riusciva a sopportare soprattutto durante i pasti. Capitava così molto spesso che lo studente saltasse la cena per recarsi nelle birrerie viennesi dove faceva incetta di salamini a tal punto da ammalarsi e da conservare per il resto della sua vita l'intolleranza per tali pietanze. Il compositore si servì di questo aneddoto per farne una metafora e spiegare la sua avversione al melodramma, al quale divenne insofferente per averne ascoltato troppo durante tutta l'infanzia. Egli indicò pure una data, il 1900, come quella in cui divorò l'ultimo salamino viennese e contemporaneamente si staccò dal melodramma. Nello stessa sezione « Ricordi e Pensieri », Malipiero specificava che la critica musicale italiana gli aveva cucito addosso l'etichetta di denigratore dell'« opera italiana ottocentesca »¹²² e accomunava il suo nome a quello del suo collega e amico Alfredo Casella. Nonostante queste accuse, egli ribadiva la loro comune presa di posizione nei confronti del maggior rappresentante di quel genere: Giuseppe Verdi.

Il mio amico Alfredo Casella, col suo simpatico entusiasmo, nel 1918 (« Ars Nova ») osava protestare perché si minacciava di « domicilio coatto » gli sciagurati che trovano a ridire sulla personalità di Verdi. Ma né queste né altre peggiori minacce (egli proseguiva) potrebbero modificare la nostra posizione. Noi pensiamo dunque: *a)* che tanto la sinfonia del *Nabucco* quanto quella dei *Vespri* sono della pessima musica; *b)* che la loro inserzione in un programma sinfonico è condannabile in nome della buona educazione artistica¹²³.

Va detto che sulla considerazione di Malipiero per Verdi oltre alle motivazioni artistiche, pesava anche quanto capitò alla sua famiglia a causa di una controversa tra il nonno di Gianfrancesco e Verdi, o meglio la casa editrice Ricordi, riguardo due loro opere scritte grosso modo nello stesso

¹²² Gino SCARPA (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Edizioni di Treviso libreria Canova, 1952, pp. 326 sgg.

¹²³ *Ivi*, p. 327.

periodo e denominate ambedue *Attila*. Malipiero ne parlò in una lettera a Dallapiccola, pubblicata da Fiamma Nicolodi nel 1975, spiegando che mentre il lavoro del nonno ebbe successo, quello di Verdi fu un fiasco clamoroso. Ricordi pertanto comprò i diritti dell'opera di Malipiero e ne cambiò il nome impedendone ogni altra rappresentazione. Nel tentativo di recuperarne i diritti, il predecessore di Gianfrancesco si affidò a un impresario che gli fece perdere gran parte delle proprietà di famiglia:

Devi tener presente che fin dall'infanzia sentivo parlare a casa mia, di Verdi, come causa della nostra catastrofe familiare. Si raccontava che il successo dell'*Attila* di mio nonno, inferocì casa Ricordi perché l'*Attila* di Verdi fu un fiasco. L'editore acquistò l'opera di mio nonno, ne cambiò il titolo e impedì che si rappresentasse. Mio nonno allora si mise in mano a un impresario: villa, campagne, tutto si mangiò e nella mia immaginazione infantile la catastrofe si chiamò Giuseppe Verdi¹²⁴.

Vi sono poi altri aneddoti relativi a questo suo rapporto con Verdi. In una lettera che scrisse a Gatti nel 1964 il compositore veneziano riportò un episodio che merita di essere riferito in questa sede attraverso le parole dello stesso musicista:

Caro Gatti, parecchi anni fa e precisamente quando per la prima volta mi invitasti nella tua casa di Roma, la curiosità di bibliofilo mi spinse verso i tuoi libri. Mentre stavo osservando una Vita di Giuseppe Verdi, tu (in agguato) mi gridasti: « in casa mia non si dice male di Verdi ». Non compresi subito il significato delle tue parole, ma poi mi chiesi perché avrei dovuto dir male di Verdi. Orami circolava nel mondo della musica la leggenda della mia verdifobia [...]¹²⁵.

Nel prosieguo della lettera Malipiero spiegò con un altro episodio questa “verdifobia” gli era stata cucita addosso dal momento che circa quarant'anni prima aveva affittato due stanze in via Sistina ma era stato costretto ad abbandonarle perché un organetto sotto le sue finestre ripeteva quotidianamente le stesse melodie tra le quali la più frequente era l'« Addio al passato » della *Traviata*. Alcuni fecero circolare quindi la voce che egli aveva cambiato casa perché non sopportava le musiche di Verdi che l'organetto eseguiva, mentre nella stessa lettera Malipiero chiariva che il suo disappunto si sarebbe generato con qualsiasi altra melodia. Sempre nella stessa lettera che rivestiva notevole importanza per l'autore dal momento che pensò bene di pubblicarla¹²⁶, tornò a parlare della già citata contesa tra il nonno e Verdi, per dichiarare però che nonostante ciò egli non aveva niente contro l'arte di Verdi: « Ti assicuro che ho dimenticato il conflitto tra le due *Attila* e che in me non c'è ombra di rancore per Giuseppe Verdi »¹²⁷.

Al di là degli aneddoti specifici e in fin dei conti strettamente personali, in realtà Malipiero fu il compositore della generazione dell'Ottanta che maggiormente dimostrò un'insofferenza verso un tipo di melodramma ottocentesco che aveva trovato il suo apice artistico proprio in Verdi e che di fatto si

¹²⁴ Lettera di Malipiero a Luigi Dallapiccola del 20 novembre 1970, in FIAMMA NICOLODI, *Luigi Dallapiccola, saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, Milano, Edizioni Suvini — Zerboni, 1975, pp. 104-105.

¹²⁵ Lettera di Malipiero a Guido Maria Gatti del marzo 1964, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 517.

¹²⁶ La lettera fu infatti stampata in tale pubblicazione: GIANFRANCESCO MALIPIERO, *Lettera a Guido Maria Gatti*, Venezia, Centro arti e mestieri della Fondazione Giorgio Cini, 1964.

¹²⁷ Lettera di Malipiero a Guido Maria Gatti del marzo 1964, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 517.

protraeva con una serie di epigoni. Come avremo sempre modo di constatare durante tale ricerca, la reazione al melodramma da parte della maggior parte dei rappresentanti della compagine dell'Ottanta, compresi gli intellettuali che ad essa si rifacevano, sarà soprattutto rivolta non tanto nei confronti di Verdi, quanto piuttosto verso le produzioni del teatro verista di fine Ottocento, che aveva i suoi massimi rappresentanti in Leoncavallo, Mascagni e soprattutto Puccini. Comunque Malipiero in alcune situazioni della sua carriera professionale smentì clamorosamente la sua avversione a Verdi. A questo proposito vale la pena riportare un passo tratto dal suo epistolario con Luigi Dallapiccola in cui a seguito della sua cacciata dalla Scala a causa di un atteggiamento antiverdiano egli negò clamorosamente di aver in alcuna situazione parlato male di Verdi. Ecco il passo:

Io non ho mai scritto su Verdi, né fatto propaganda, né pro né contro la sua arte. Ildebrando Pizzetti mi accusò (nel 1921) di aver detto male del melodramma italiano (Verdi compreso) e da quel giorno mi ingiuriano attribuendomi vari scritti (non uno ne esiste) antiverdiani e qualche mese fa un ignobile individuo¹²⁸ pubblicò le mie ingiurie contro Giuseppe Verdi pronunciate in una intervista che MAI¹²⁹ (dico Mai) aveva avuto luogo. Vidi questo cialtrone 4 anni fa, me lo presentò Gino Scarpa¹³⁰, e mai più. Ingiurie contro di me sulla stampa dello stivale e fulmini di Ghiringhelli¹³¹ che mi cacciò dalla Scala, con spada di fuoco, come Adamo ed Eva dal paradiso terrestre¹³².

Altre sono poi le occasioni meno private in cui Malipiero dichiarò che personalmente non scrisse mai niente contro il melodramma ottocentesco e nella fattispecie Verdi. Anzi nella lettera a Gatti cui sopra abbiamo fatto riferimento, egli dichiarò che la grandezza del compositore di Busseto andava riconosciuta soprattutto nel suo rapporto con le vicende politiche dell'Italia del tempo e quindi nel valore patriottico che certe arie rivestivano per il popolo italiano in lotta per la libertà.

E' assurdo togliergli il merito di quella incontrollata spontaneità con la quale egli trascinava le folle all'entusiasmo patriottico. Cantando «*Di quella pira l'orrendo fuoco*» non pensava alla madre sul rogo, ma alla patria che soffriva, egli ardeva per un grande amore¹³³.

Il compositore veneziano specificò che la sua battaglia era semmai contro tutto ciò che ostacolava l'arte musicale, soprattutto quella dei nuovi compositori come lui consci che il melodramma doveva essere rivisto e riadattato e contro i quali si accaniva il disprezzo dei critici sordi a ogni novità. Ecco ad esempio un passo significativo tratto da un suo articolo intitolato « L'arte e il popolo », pubblicato nel 1934: « Per convincervi quanto certe idee facciano paura, basta che ricordiate con quanto livore io sia stato accusato di aver vituperato la musica dell'ottocento, sulla quale io invece non ho mai scritto neanche due righe di critica [...] »¹³⁴.

¹²⁸ Nonostante le ricerche compiute non siamo risaliti al nome di questo giornalista.

¹²⁹ Nel testo in carattere stampatello e maiuscolo.

¹³⁰ Gino Scarpa fu il curatore del testo *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, Treviso, Edizioni di Treviso libreria Canova, 1952 uscito in occasione del settantesimo compleanno del compositore.

¹³¹ Antonio Ghiringhelli (Varese 1903 — Milano 1979) fu sovrintendente alla *Scala* dal 1945 al 1972.

¹³² Lettera da Gianfrancesco Malipiero a Luigi Dallapiccola del 31 gennaio 1964, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze », fondo Dallapiccola.

¹³³ Lettera di Malipiero a Guido Maria Gatti del marzo 1964, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 519.

¹³⁴ GIANFRANCESCO MALIPIERO, « L'arte e il popolo », in « L'Ambrosiano », Anno XII, Milano, 15 giugno 1934, in Istituto

Ciononostante, l'accesa polemica che egli ebbe con Pizzetti cui fece riferimento nella sua lettera a Dallapiccola citata sopra¹³⁵, nacque da una sua risoluta dichiarazione relativamente all'Ottocento musicale italiano nell'articolo intitolato « I Conservatori » apparso su « Il Pianoforte », del 15 dicembre 1921. In tale scritto il compositore veneziano propose alcune idee relative alla riforma dei Conservatori. Dopo aver preso le distanze dal diatonismo e dall'impostazione ottocentesca che fino ad allora aveva dominato tali scuole specialistiche, Malipiero arrivò a dire esplicitamente: « Mentre nelle prime tutta la musica passa sotto il maglio ottocentesco, nei conservatori l'Ottocento dovrebbe trasformarsi in una data storica a noi più lontana del medioevo o della grande Grecia »¹³⁶.

Va detto quindi che nonostante le smentite o i riconoscimenti d'ufficio, Malipiero tenne sempre un atteggiamento ostile nei confronti del melodramma ottocentesco e non nutrì mai una particolare empatia musicale per Verdi. Si prenda l'articolo intitolato « Evviva noi » e pubblicato nella « Gazzetta del popolo » del 23 luglio 1935. In questo scritto, il compositore riferì che alcuni mesi prima a Firenze durante la rappresentazione di una nuova opera italiana, (non disse quale) a un certo punto dal loggione si levò tale grido: « evviva Verdi ». Questa reazione venne interpretata non solo da Malipiero, come una sonora protesta nei confronti della musica contemporanea che si stava eseguendo. L'episodio indicava quindi a giudizio del compositore una prova ulteriore del fatto che era opinione comune considerare la musica contemporanea inferiore a quella del secolo scorso. Al di là della considerazione personale che il compositore veneziano aveva per Verdi, quello che più non sopportava era il fatto che in nome di Verdi si levassero barriere alla creatività contemporanea. Nell'articolo pertanto egli ribadiva il rispetto suo e dei suoi colleghi contemporanei per il passato recente del melodramma, ma rispondeva a quel grido del loggione con un altro: « evviva noi »¹³⁷. Tuttavia l'articolo in questione dovette suscitare un certo strascico dal momento che due anni dopo il compositore lo ripubblicò aggiungendovi tale eloquente chiosa in corsivo nella quale pur stimando quanto prodotto nell'Ottocento invitava a rivolgere le attenzioni per la musica contemporanea, che rappresentava più che mai l'Italia del tempo, soprattutto quella nata dal regime fascista:

*« esaltiamo, magnifichiamo la musica dell'ottocento, ma guardiamo con fiducia tutta la musica d'oggi perché noi vogliamo un'arte musicale che rappresenti l'Italia Fascista. Tagliandole le ali fin dal suo nascere noi diamo prova di sfiducia verso i figli del nostro tempo e perciò facciamo opera antipatriottica »*¹³⁸.

per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

¹³⁵ Lettera da Gianfrancesco Malipiero a Luigi Dallapiccola del 31 gennaio 1964, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti".Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze », fondo Dallapiccola.

¹³⁶ GIANFRANCESCO MALIPIERO, « I Conservatori », in « Il Pianoforte », 12/1921, in LUIGI PESTALOZZA, *La rassegna musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 598.

¹³⁷ Si veda l'articolo GIANFRANCESCO MALIPIERO, « Evviva noi! », in « Gazzetta del popolo », Anno XIII, 23 luglio 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Articoli a stampa raccolti in album.

¹³⁸ GIANFRANCESCO MALIPIERO, « Musica del nostro tempo », estratto da « Ateneo veneto », Anno CXXVIII, volume 121 Numero 1, gennaio – febbraio 1937 XV, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Articoli a stampa raccolti in album.

Possiamo quindi concludere che l'atteggiamento di Malipiero nei confronti dell'Ottocento e di Verdi fu sempre molto critico e che nonostante le smentite cui abbiamo fatto riferimento, tale rimase per tutta la vita del compositore.

La stessa coerenza invece non può essere riscontrata in Alfredo Casella che se da giovane espresse la sua avversione nei confronti del compositore di Busseto, poi col passare del tempo aggiustò il tiro. Nel 1913, aveva infatti scritto un articolo per il giornale francese « L'homme libre » nel quale si chiedeva in apertura se fosse possibile per l'Italia parlare di una rinascita musicale. Dopo aver passato in breve rassegna i secoli precedenti il Novecento, nello scritto arrivava a dichiarare in modo risoluto che Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi erano stati deleteri per il gusto musicale di fine Ottocento a causa di una eccessiva infatuazione per il teatro. Faceva però un distinguo tra i primi due e Donizetti e Verdi definiti *Hommes d'affaires*:

*Une difference capitale les sépare: c'est que, malgré d'immenses défauts, les deux premiers étaient de musiciens, et les autres des hommes d'affaires. Cela est vrai surtout pour Verdi, lequel sut tirer un parti étonnant des opportunités politiques. Il parvint, en flattant le mauvais goût bourgeois le plus bas et grossier (et non point en exprimant les aspirations libertaires d'une nation opprimée) à acquérir une popularité formidable. Il parut ainsi un héros: en réalité il fut néfaste. D'ailleurs il se vit condamné, de son vivant, à la peine la plus cruelle dont un artiste puisse être frappé: il assista à l'effondrement et à la disparition de presque toute son oeuvre*¹³⁹.

Roberto Calabretto, curatore del testo da cui l'articolo è stato tratto giustificava tale giudizio con un « impeto giovanile », da riportare al clima fortemente antiverista che si respirava nella Francia di quegli anni¹⁴⁰. Tuttavia anche alcuni anni dopo, ormai in Italia, Casella tornava su Verdi con toni negativi. Prendendo spunto da un intervento di Gasco sul periodico « La Tribuna » del 13 maggio 1918, nel quale si invitava tutti gli italiani a inchinarsi di fronte al genio di Verdi, egli esaltando la musica sinfonica definiva opere come il *Nabucco* e i *Vespri* « [...] roba che sta alla vera musica come la puzza al profumo [...] »¹⁴¹ e chiudeva il suo ragionamento rispondendo in questo modo all'invito di Gasco: « io rifiuto di “inchinarmi” ed invece protesto »¹⁴². Riportiamo anche queste sue eloquenti considerazioni sempre risalenti al 1918:

Diciamo la dura, ma incontestabile verità: non si può scrivere la storia della evoluzione musicale nel XIX secolo, cioè quella della « vera » grande arte dei suoni, senza i nomi di Beethoven, di Chopin, di Schumann, di Listz, di Wagner o perfino di Mussorgsky, anelli « indispensabili » della tradizione secolare che riallaccia l'epoca di Monteverdi alla nostra. Ma si potrebbe benissimo fare a meno dei nomi di Verdi, di Donizetti o di Boito. Se questi musicisti non avessero esistito, l'arte moderna internazionale risulterebbe nondimeno identica a quella che conosciamo; [...]. E neanche si può sostenere che l'influenza di Verdi sia stata duratura in Italia, poiché vediamo che i suoi successori hanno preferito l'imitazione di Massenet al nobilissimo insegnamento di *Falstaff*¹⁴³.

Nonostante l'ostentata sicurezza di tali dichiarazioni, negli anni successivi vi sarà un clamoroso

¹³⁹ ALFREDO CASELLA, « L'avenir musical de l'Italie », in « L'homme libre », 8 settembre 1913, in ROBERTO CALABRETTO, *Alfredo Casella - Gli anni di Parigi - dai documenti*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, pp. 305 – 307:306.

¹⁴⁰ *Ibidem* nota 154.

¹⁴¹ ALFREDO CASELLA, « Tutti uguali, meno... », in « Ars Nova », Anno II Numero 6, Rma, maggio 1918, pp. 2-3:2.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ ALFREDO CASELLA, « La nuova musicalità italiana », in « Ars Nova », Anno II Numero 2, Roma, gennaio 1918, pp.2-4:2.

voltafaccia e Casella rinnegherà le sue posizioni sconfessandole ufficialmente nella sua autobiografia *I Segreti della giara*. Prima di tutto egli si riferì al già citato articolo apparso su « L'homme libre » nel settembre del 1913. « Nell'estate del 1913, scrissi un articolo su Giuseppe Verdi il quale era totalmente scemo »¹⁴⁴.

Spiegava che il suo risentimento iniziale era nato dalla sua formazione musicale che era prevalentemente strumentale, mentre per quanto riguardava la musica per il teatro era stata intrisa di un forte wagnerismo. Poche righe dopo diceva che in lui c'era stato un cambiamento radicale al punto da diventare nel 1920 un « fervente verdiano »¹⁴⁵. Si trattava quindi di una sorta di errore giovanile che egli non smise di riconoscere anche in età matura, come scritto in un passaggio della sua conferenza del 1930 tenuta a Buenos Aires:

[...] vent'anni fa regnava negli ambienti più "evoluti" nostri un mal celato disprezzo verso il melodramma ottocentesco, disprezzo che assunse persino presso alcuni musicisti della mia generazione forme violentemente iconoclastiche. Non è difficoltà a confessare oggi che frà quegli iconoclasti combattevo io in prima fila. Perché avrei vergogna a dire queste cose? Non vi è nessuna debolezza nel confessare i propri errori¹⁴⁶.

Già nell'*Introduzione* a questo lavoro si è anticipato il fatto che Casella rigettò i principi estetici dell'ultima fase del movimento romantico, vale a dire quella che prendeva le mosse dal 1870 e che coincise in Italia con il verismo. Del primo romanticismo egli nonostante non ne condivise i valori, apprezzò il senso di ribellione titanica contro la serenità dell'arte classica che certamente preferiva. Ecco come definì questa prima fase di romanticismo, utilizzando le parole di Croce:

[...] « ribellione contro la classicità stessa, contro l'idea della serenità e della immagine artistica, contro la catarsi e a favore della espressione torbida ed impura del sentimento immediato e disordinato e recalcitrante alla purificazione ». (Croce, *Aesthetica in nuce*)¹⁴⁷.

Certamente egli come vedremo si impegnò a fondo per lottare contro tutto ciò che nell'arte musicale vi era di passionale e confuso in nome di un rinnovato classicismo, tuttavia espresse il suo rispetto per quel tipo di movimento romantico, fino a quando non si era annacquato e mescolato con le aspirazioni piccolo borghesi del verismo. Dal punto di vista musicale il romanticismo migliore aveva prodotto delle opere che conservavano una notevole autorevolezza, in quanto ritornavano a una sorta di purezza. Ecco quindi che egli definì tale tipo di melodramma romantico un genere in cui

[...] la musica, anziché descrivere quanto accadeva sulla scena, creava essa stessa il dramma, obbedendo a necessità interiori di ordine musicale e non secondo il beneplacito di esigenze librettistiche di ordine pseudo-poetico. Di questa concezione superiore del melodramma sono esempi eterni Verdi e Mozart [...]¹⁴⁸.

¹⁴⁴ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G.C. Sansoni, 1941 XX, p. 153.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 156.

¹⁴⁶ ALFREDO CASELLA, *Della moderna musica italiana*, conferenza dattiloscritto tenuta a Buenos Aires, giugno 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 289, pp. 1-9: 5.

¹⁴⁷ ALFREDO CASELLA, « Musica italiana di ieri e di oggi », in « L'Italia letteraria », 26 marzo 1933, pp. 1-4:1, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 344.

¹⁴⁸ ALFREDO CASELLA, « Problemi della musica italiana contemporanea », in « La Rassegna Musicale », 1935, Numero 3, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1966 pp. 258 – 268: 260.

Le cose migliori i romantici le avevano espresse tra il 1830 e il 1870¹⁴⁹ e per la verità nei suoi scritti ci tenne sempre a indicare l'origine non italiana di questo movimento verista:

Vanamente se ne cercherebbero i precedenti sia in Rossini, sia in Bellini, sia in Donizetti, né tanto meno in Verdi. Il verismo ebbe origine prima nel naturalismo francese di Maupassanti [*sic*] e di Zola, e quindi - a traverso Verga - raggiunse anche la letteratura italiana. In musica esso nacque con la *Carmen* bizetiana, si sviluppò con Massenet, ed infine - verso la fine del secolo scorso - invase l'Italia per mezzo di *Cavalleria Rusticana*¹⁵⁰.

Non si trattava quindi di un clamoroso e inaspettato cambiamento di idee, quanto di una riflessione abbastanza consapevole nella quale egli inseriva un po' tutta la sua generazione. Già nel 1925 in un articolo apparso sul « Christian Science Monitor » aveva affrontato tale questione denunciando il fatto che un gruppo consistente di giovani musicisti per anni aveva disprezzato il teatro musicale e i geni più rappresentativi di esso, quali Verdi, Donizetti e Bellini. La conseguenza di tale atteggiamento era stata una mediocrità diffusa nelle produzioni teatrali, ma fortunatamente le cose cominciavano a cambiare e gli stessi giovani rivolgevano la loro stima verso quei grandi compositori dell'Ottocento. Casella citava naturalmente Verdi la cui figura era da valutare in quanto « poeta contadino » e il cui lirismo aveva dato voce al nostro Risorgimento. Continuava a nutrire invece, e lo ribadiva anche in quella sede, una scarsa considerazione per Puccini, Mascagni e Leoncavallo, proprio per la loro matrice piccolo borghese e la derivazione dei contenuti musicali dal verismo di Bizet e Massenet. Per quanto riguarda il cambiamento di opinione dei giovani come lui, la spiegazione veniva ricercata nel superamento definitivo dell'influenza wagneriana in musica. Ecco le parole di Casella:

A prima vista sembra difficile spiegare un così rapido e completo cambio di atteggiamento. Ma, se uno pensa a quanto è successo nel mondo in questi ultimi anni, diventa facilmente chiaro. Prima di tutto, il completo declino del wagnerismo, che è stato davvero l'avventura più terribile attraverso cui il teatro musicale sia mai passato. Solo oggi cominciamo a valutare tutti i danni portati dal genio di Wagner al teatro musicale. Lui è il principale responsabile di quella deplorabile confusione delle arti che ha regnato fino ad ora: musica, letteratura, pittura vivono nella più anarchica delle promiscuità e ognuna di loro è impegnata in qualcosa che non le riguarda¹⁵¹.

La responsabilità era stata quindi di Wagner e della sua fusione o per dirla con le parole di Casella della « confusione » delle arti. L'auspicio che ci si proponeva era quindi la restituzione del ruolo primario della musica nel teatro e il monito a perseguire sempre nella composizione la maggiore chiarezza e comprensibilità possibili. Non a caso nello stesso articolo Casella contrapponeva a Wagner Mozart, che aveva avuto il merito di introdurre il teatro nella sinfonia o nella musica da camera, all'opposto del primo che aveva fatto l'inverso e cioè inserito il sinfonismo nel teatro. Non che Casella

¹⁴⁹ Relativamente a questo concetto si veda l'articolo: Alfredo Casella, « Musica italiana di ieri e di oggi », in « Italia Letteraria », 26 marzo 1933, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 344, che riprende quanto espresso nella conferenza: ALFREDO CASELLA, *Musiche di ieri e di oggi, conferenza-concerto tenuta al Casinò Municipale di San Remo (13 marzo 1933)*, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.343.

¹⁵⁰ ALFREDO CASELLA, *Musiche di ieri e di oggi, conferenza-concerto tenuta al Casinò Municipale di San Remo (13 marzo 1933)*, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.343, p.4.

¹⁵¹ ALFREDO CASELLA, « Il teatro musicale in Italia », in « Christian Science Monitor », 12 dicembre 1925, consultato in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio*, Torino, EDT 2014, pp. 57, 58.

volesse dire che Verdi fosse da considerare un erede di Mozart, ma certamente aveva inaugurato un tipo di musica decisamente più comprensibile e chiara di Wagner e ciò era pure l'obiettivo cui come già detto e come risulterà più avanti, la ricerca estetica di Casella tendeva. Addirittura egli arriverà ad ammettere che proprio nel *Falstaff* di Giuseppe Verdi era possibile scorgere una sorta di « classicità » nonostante la caratteristica tipicamente romantica del suo lavoro. Per contestualizzare tale affermazione va riportato che essa si inseriva in un articolo del 1930 apparso su « La Rassegna Musicale » in cui rispondeva a Guido Pannain che sempre in uno scritto pubblicato nella stessa rivista, due numeri precedenti, aveva sostenuto la tesi che dal punto di vista musicale vi fosse una netta separazione tra l'Ottocento e il Novecento. Casella ribadiva la convinzione che l'*Otello* prima e poi il *Falstaff* di Verdi in maniera ancora più marcata, erano opere il cui spirito drammatico si esprimeva in modi differenti rispetto a quelli espressi dagli schemi del melodramma ottocentesco tipico.

[...] mentre è verissimo che *Otello* e *Falstaff* [...] terminano lo scorso secolo, è nondimeno vero che l'*Otello* rappresentava di fronte al wagnerismo, la rivelazione di un nuovo spirito drammatico nostro totalmente liberato dal melodramma, ed è ancora più vero (ed oggi incontestabile) che il *Falstaff* — commedia musicale essenzialmente anti-romantica — inaugurava già il 900 [sic] nostro. [...] Oggi che l'800 è lontano, possiamo benissimo scorgere non solo la classicità di Rossini (figlio di Mozart e di Cimarosa), ma anche quella sostanziale di Verdi, mal celata sotto la fremente e passionale superstruttura romantica, classicità che affiora da ogni parte dell'opera sua, e che diviene pura luminosa realtà nel *Falstaff*¹⁵².

Il *Falstaff* era pertanto diventato un punto di riferimento fondamentale per Casella, anzi in un articolo di cinque anni prima¹⁵³, nel quale parlava di un maggior interesse per il genere teatrale che si era manifestato non solo in Italia ma nell'intera Europa, lo aveva definito il « nuovo testamento delle giovani generazioni ».

Vi è poi un trittico di articoli che Casella scrisse nel settembre del 1930 in cui spiegò le motivazioni per cui i compositori come lui, animati dalla volontà di portare delle innovazioni, si stessero sempre di più occupando del melodramma¹⁵⁴. Proprio questo rinnovato interesse era la prova che tale genere, che in conclusione del terzo articolo egli definì « la maggiore creazione drammatica del genio italiano », era tutt'altro che in crisi e trionfava sulle ceneri del wagnerismo. Le ragioni storiche di questo successo erano da ricercarsi nel fatto che era ormai superata la concezione wagneriana della fusione delle arti in virtù del riconoscimento della superiorità della musica sulle altre forme espressive. Sulla base di quest'ottica doveva essere rivalutata la funzione di Verdi poiché aveva

¹⁵² ALFREDO CASELLA, « Difesa ed illustrazione della musica contemporanea italiana - all'amico Guido Pannain », in « La Rassegna musicale », III, settembre 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 298, pp. 349 – 353: 353. Interessante notare che il titolo dell'articolo ricalca quello di Joachim du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, che probabilmente Casella conosceva in virtù della sua formazione culturale francese.

¹⁵³ Si tratta di ALFREDO CASELLA, « Riabilitazione del teatro musicale in Italia », in « Musica d'oggi », Anno VII numero 13, dicembre 1925, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.156, p. 344.

¹⁵⁴ Si tratta del contenuto di una sua conferenza intitolata *Rossini, Verdi, ed il melodramma italiano nell'attualità*, conferenza tenuta a Buenos Aires nel giugno del 1930, il cui testo costituì un articolo intitolato « Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell'attualità », e pubblicato in tre puntate ne « L'Italia Letteraria » del 7 settembre 1930, pp. 1,2; 14 settembre 1930, p.4; 21 settembre 1930, pp. 1,2.

saputo creare una musica che incontrava il favore del popolo e le aspirazioni delle masse. L'obiettivo dei compositori non doveva essere più quello di scrivere per delle minoranze e per fare questo si dovevano creare delle opere che si basavano su sentimenti semplici, facilmente comprensibili dal maggior numero di spettatori, proprio come aveva fatto Verdi:

E per questo trionfa oggi più che mai Verdi: per la semplicità, per la elementarietà del suo melodramma. In questa arte salda e robusta, dove canta la voce maschile ed eroica del vecchio musicista- contadino, la umanità del dopo – guerra, che attende pazientemente l'opera del suo tempo, trova il più alto dei godimenti teatrali.¹⁵⁵

Quindi Casella ribadiva subito dopo la convinzione che nel teatro verdiano vi fosse quella classicità di cui si è detto, anche se nascosta da una forma di romanticismo:

Ed in questa epoca di rinascenza costruttiva trova ancora una ulteriore ragione di attualità quella medesima arte nel suo dinamismo, nella sua maestà architettonica, così classica sotto l'apparenza romantica. E ciò spiega ancora come possa oggi Verdi riunire l'amore della massa universale e quello dei musicisti più moderni, quelli cioè che preparano con sicura fede l'avvento di una nuova arte scenica - musicale¹⁵⁶.

La rivalutazione di Verdi da parte di Casella andava spiegata soprattutto con il fatto che aveva espresso un tipo di melodramma pur romantico, ma lontano dalla decadenza espressa dal verismo di fine Ottocento. Merita riportare la conclusione del trittico di articoli:

[...] il melodramma italiano, creduto per lunghi anni finito, disprezzato come forma d'arte inferiore, volgare e persino ridicola, trionfa oggi sul wagnerismo e risorge a nuova vita sulle ceneri del dramma musicale. [...] possano le future generazioni sentire – come sentiamo noi oggi viva ed attuale – la grandezza « musicale » di Gioacchino Rossini e di Giuseppe Verdi¹⁵⁷.

Nonostante l'apprezzamento di Casella per quel tipo di romanticismo espresso da Verdi, il suo ravvedimento avvenne per la valutazione delle due opere che il compositore di Busseto da vecchio lasciò in eredità, vale a dire l'*Otello* e il *Falstaff*. Si trattava per Casella di due lavori monumentali che rivestivano un'importanza sostanziale per la storia della musica moderna. Ecco ancora altre sue dichiarazioni su queste opere contenute in una sua conferenza tenuta a Padova nel 1930.

Il primo di questi [l'*Otello*] è una conclusione della parabola storica dell'opera ottocentesca italiana, e rappresenta – in perfetta sintesi col wagnerismo – l'estrema evoluzione del melodramma nostro, rinnovato in ogni suo elemento e divenuto finalmente dramma, ma dramma totalmente italiano nella sua creazione di vita. Ben diverso è il *Falstaff*. In questo lavoro, Verdi risuscita la antica commedia nostra, spenta con Rossini e Donizzetti¹⁵⁸.

Soprattutto il *Falstaff* era per il compositore torinese un'opera tale da essere paragonata all'intero operato di Bach, in quanto punto di riferimento e faro illuminante tra il passato e l'avvenire. Così sostenne in un'altra conferenza del 1933¹⁵⁹, nella quale disse pure che si trattava di un primo

¹⁵⁵ ALFREDO CASELLA, « Attualità del melodramma italiano », in « L'Italia letteraria », 21 settembre 1930, pp. 1 - 2. (terza parte dell'articolo apparso come « Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell'attualità ») in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, S.301, p. 1.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 2.

¹⁵⁸ ALFREDO CASELLA, '*Ottocento*' e '*Novecento*' musicali in Italia, conferenza dattiloscritta tenuta a Padova il 21 novembre 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 303, pp.1 – 16: 10.

¹⁵⁹ ALFREDO CASELLA, *Musiche di ieri e di oggi*, conferenza dattiloscritta tenuta al Casinò Municipale di San Remo, 13

esempio di come avrebbe dovuto essere la musica del Novecento:

Il *Falstaff* rappresenta oggi il primo ed autentico modello di musica novecentista, vale a dire di un'arte spoglia, snella, agile, senza enfasi, trasparente, dinamica nella quale ogni residuo del disordine romantico è scomparso per lasciar posto ad una serenità olimpica; arte sintetica poi, perché essa, per la prima volta dalla morte di Rossini, reintegra nella musica nostra quelle virtù musicali settecentesche erano scomparse con *Barbiere di Siviglia*, fondendole con quel *recitar cantando* che è privilegio del teatro musicale italiano da Monteverdi in poi¹⁶⁰.

Quello che di quest'opera Casella riteneva fosse il pregio maggiore oltre al ritrovato spirito comico che da Rossini in poi si era perduto, era il fatto che in essa non si ritrovavano i tipici ingredienti romantici intesi come esagerazione delle passioni ma un equilibrio e una sobrietà tipica di un certo gusto classico che Casella prediligeva.

Nel *Falstaff* tutto è contemplazione, frutto di una mente altissima. Basti il ricordare di quale pudore, di quale poesia è circondato il piccolo duetto d'amore di Fenton e della sua piccola Nannetta. Scendendo poi a particolari più tecnici, basta l'accennare di sfuggita che elemento di evoluzione e di progresso rappresentino in questa partitura la declamazione assolutamente nuova e dissimile da qualsiasi precedente, il linguaggio musicale totalmente liberato dal pesante e decadente cromaticismo [sic]wagneriano, ed infine il meraviglioso strumentale di una trasparenza e di una tenuità propriamente mozartiane, che reintegra dopo quasi un secolo nel teatro lo stile settecentesco di opera da camera: [...]¹⁶¹.

Queste osservazioni di Casella rivestono una notevole importanza per il nostro fine di ricerca e risulteranno preziose per capire alcune scelte stilistiche importanti del compositore che in una fase di svolta della sua maturazione metterà a punto dei principi ispirati a un vero e proprio neoclassicismo. A queste sue intenzioni vanno riferiti un utilizzo sobrio dell'armonia, un equilibrio anche formale e la volontà di ricercare una chiarezza compositiva. Tutti questi elementi li troveremo ben realizzati in un'opera che sarà oggetto di analisi proprio perché in essa il compositore sceglierà di musicare testi di poeti del Trecento. Si tratta delle *Tre canzoni trecentesche* composte nel 1923. Ma non basta, agli stessi criteri di semplicità e chiarezza, va riportata pure la *Favola di Orfeo* che a sua volta costituirà oggetto di una nostra analisi.

Abbiamo insistito sulla considerazione di Casella per Verdi, dal momento che le sue dichiarazioni dimostrano come il *Falstaff* in modo particolare rappresentasse un'opera di riferimento non solo per lui ma per tutti i compositori che sentivano di dover dire qualcosa di nuovo anche dal punto di vista della poesia da musicare. Infatti pur con la mediazione di Boito il testo del *Falstaff* si basava per la parte letteraria su *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare, vale a dire su un'opera del Cinquecento. Questo fatto va messo in relazione con il nuovo atteggiamento dei compositori della generazione dell'Ottanta che per il "libretto" delle loro opere teatrali si rifacevano alla poesia antica. Se Verdi allora non costituiva un modello di riferimento per quello che concerneva la sua più famosa musica di ispirazione patriottica, risultava invece un autore da tenere presente per quanto riguardava il

marzo 1933, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.343, pp.1- 23:18,19.

¹⁶⁰ *Ivi*, p.18.

¹⁶¹ ALFREDO CASELLA, *'Ottocento' e 'Novecento' musicali in Italia*, conferenza dattiloscritta tenuta a Padova il 21 novembre 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 303, pp. 1-16:10, 11.

Falstaff.

Allo stesso modo Malipiero nelle sue dichiarazioni a favore di Verdi, volte a scagionarlo dalle accuse di antiverdiano, fece riferimento proprio al *Falstaff* come opera frutto della genialità e modernità del compositore di Busseto. Sempre nella lettera a Guido Gatti cui sopra abbiamo fatto ampio riferimento scrisse: « Con il *Falstaff* Giuseppe Verdi avrebbe potuto iniziare una nuova giovinezza qualora non fosse stato il canto del cigno »¹⁶².

Anche in una lettera successiva sempre a Gatti, Malipiero, riferendosi alla sua cacciata dalla Scala a causa dell'accusa di aver parlato male di Verdi e Puccini, scriveva: « Vuoi sapere quello che penso di G. V.? Fu un genio, ma troppo spesso la sua Musa (popolare) non è all'altezza del sublime 4° atto dell'Otello, del Falstaff [*sic*] e di brani magnifici che si trovano dispersi in tutte le sue opere »¹⁶³.

Il *Falstaff* di Verdi veniva indicata come l'opera da cui partire per attuare il rinnovamento della oramai decadente situazione musicale di inizio Novecento, anche da parte di Bastianelli nel pluricitato articolo « Per un nuovo Risorgimento ». Il critico dopo aver constatato con dolore che gli italiani, ancora identificati nel mondo intero come gli eterni suonatori di serenate, frivoli amatori e danzatori di tarantella, musicalmente si accontentavano ancora dell'opera melodica melodrammatica il cui limite massimo era rappresentato dall'*Aida* di Verdi: « Chi voglia varcare quel limite, può fare un capolavoro, come ha fatto lo stesso Verdi nel *Falstaff*, ma può scriverlo con la matematica certezza di condannarlo, almeno, nel suo paese, alla soffocazione dell'insuccesso »¹⁶⁴.

Doveva trattarsi di un'opera davvero di svolta il *Falstaff* per Bastianelli, se pensiamo che il critico nel suo testo *Il nuovo Dio della musica* dopo aver accomunato Verdi agli altri operisti dell'Ottocento nella secca definizione di « cocainomani della melodia », confrontando le melodie con quelle di Donizetti, le definiva molto più « volgari » e addirittura « plebee »¹⁶⁵. Sempre nella stessa pubblicazione, dopo aver fatto un paragone tra Verdi e Wagner sentenziò che mentre quest'ultimo si poteva considerare un vero romantico, egli era solo uno « pseudo romantico ». Aggiungeva quindi tali dichiarazioni:

Musicalità pienamente italiana [...] non fu neppure quella di Verdi, primitivo cantore contadino che, toglie il ferraiolo romantico, se da una parte scuoteva le folle con quella sua travolgente fierezza di capitano di ventura decaduto in brigante, le incantava segretamente con quella sua anima antichissima e paterna di vecchio re pastore preromano¹⁶⁶.

Nonostante tale evoluzione delle idee estetiche di Bastianelli, la sua considerazione per il

¹⁶² Lettera di Malipiero a Guido Maria Gatti del marzo 1964, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 520.

¹⁶³ Lettera di Malipiero a Guido Maria Gatti del 9 ottobre 1965, in *Ivi*, p. 531.

¹⁶⁴ GIANNOTTO BASTIANELLI, « Per un nuovo Risorgimento », in « Le cronache letterarie », Anno II, Numero 62, Firenze, 2 luglio 1911, p. 3.

¹⁶⁵ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 38, 39 e sgg.

¹⁶⁶ *Ivi*, p.48.

Falstaff rimaneva quella espressa nell'articolo del 1911 in base alla quale essa era l'opera più innovativa che Verdi avesse consegnato all'umanità. Era da questo capolavoro, oltre che dalla lezione dei compositori antichi come Monteverdi, Frescobaldi o Palestrina che egli assieme ad altri giovani compositori che indicava in Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi, dovevano trarre spunto per rinnovare la musica del tempo. Pertanto in una sorta di riproposizione di quanto era stato fatto storicamente dal movimento risorgimentale egli si esprimeva in questi termini:

Giuseppe Mazzini e Giosuè Carducci stan fermi sul limitare dell'era nuova come i suoi profondi profeti, ricolleganti i nostri spiriti con gli spiriti di Machiavelli e di Dante, e un altro grande vecchio ha dato in un'opera tutta ridente di pura e calma giocondità quasi settecentesca, il *Falstaff*, un esempio di quel glorioso ritorno all'antico che per gli imbecilli e per i castrati può significare una rinuncia vergognosa a tutto ciò che è modernità tecnica e sentimentale, ma che in realtà non altro significa che perpetuare nel presente non ibrido, ma originale e nazionale, l'anima e la missione della nostra stirpe.¹⁶⁷

Per quanto riguarda gli altri rappresentanti della generazione dell'Ottanta, sembrerebbe quasi inutile riportare la grande ammirazione che per Verdi nutrì Pizzetti. Già si è avuto modo di citare le sue immediate opposizioni a Casella e Malipiero che diedero luogo a una vivacissima e quasi feroce polemica con i due rispettivi compositori. Relativamente alla sua considerazione sull'operato del maestro, vi è un suo articolo apparso su « Il Marzocco » del 1913, in prima pagina, scritto in occasione del centenario della nascita del compositore¹⁶⁸. In questo scritto Pizzetti esordiva con toni molto accorati dal momento che ricordava l'unica volta che vide il Maestro, vale a dire in occasione di una visita alla sua casa organizzata dal Direttore del Conservatorio di Parma Giovanni Tebaldini. Al di là del fatto puramente sentimentale, Pizzetti diede subito una valutazione critica dell'opera di Verdi che riveste un certo interesse anche per il nostro studio, Infatti Pizzetti, dopo aver affermato che tutte le creazioni di Verdi avevano una forte "teatralità", precisava che tale caratteristica era determinata anche dal fatto che era lo stesso compositore a scegliere il tipo di soggetto da musicare. In virtù di ciò, era accaduto che ogni suo "libretto" era caratterizzato da situazioni molto forti, strazianti, con personaggi animati da grandi passioni e forte senso tragico. Se non era così, lo stesso Verdi interveniva a cambiare il corso degli eventi raffigurati, mettendo in secondo piano l'aspetto letterario e i versi stessi. In questo modo di procedere, Verdi aveva colto in pieno le aspettative del popolo stesso. Quindi quello che Pizzetti ammirava in Verdi era il suo forte senso drammatico, che come vedremo rappresenterà pure la meta del percorso stilistico di Pizzetti. Avremo modo infatti di constatare come la scelta dei testi di alcune opere di Pizzetti che analizzeremo fosse fortemente condizionata dalla ricerca di drammaticità a dispetto della liricità eccessiva che ostacolava l'azione dell'opera.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Giuseppe Verdi », in « Il Marzocco », Anno XVIII, Numero 41, Firenze, 12 ottobre 1913, pp.1-2:1. Tale articolo verrà ripreso integralmente nella prima parte del saggio di Pizzetti: *Musicisti contemporanei – Saggi critici*, pubblicato l'anno successivo, il 1914, a Milano presso Treves. Le pagine saranno da 1 a 36.

Un altro aspetto della musica di Verdi molto apprezzato da Pizzetti era il fatto che il recitativo, anziché essere un momento di isolamento tra un'oasi lirica e l'altra, pur rientrando nella logica del melodramma del tempo che ne faceva un momento di attesa delle arie, si rivestiva di una notevole forza espressiva assumendo ugualmente un carattere drammatico. Ecco come lo definiva mettendolo a paragone con altri musicisti:

A differenza del recitativo spontiniano, che è altrettanto freddo, quasi marmoreo, quanto è solenne e magniloquente, e di quello rossiniano, che è agile, spigliato, ma spesso del tutto insignificante, il recitativo verdiano è pieno di forza rude, maschia, e volontaria, di una forza che non si trova mai neppure nel recitativo belliniano, che pure è quasi sempre più *bello* e più profondamente toccante¹⁶⁹.

Su questo stesso argomento parecchi anni dopo Pizzetti tornerà in un altro articolo, questa volta in occasione delle celebrazioni per il quarantesimo della morte di Verdi, volute fermamente da Mussolini, non a caso subito dopo l'entrata dell'Italia in guerra, quindi quando il ricorso alla retorica patriottica era oltremodo necessario. Nonostante ciò, nello scritto Pizzetti diceva che la grandezza di Verdi non stava solo nel mito che ne aveva fatto la musa del risorgimento italiano o nella sua capacità di comporre melodie sublimi, dal momento che per ammissione dell'autore se ne potevano trovare anche altre nell'Ottocento; la grandezza di Verdi era da ricercare nel fatto che aveva messo a punto un nuovo linguaggio e una nuova forma di arte drammatica il cui senso andava colto non tanto nelle liriche, nelle arie o nelle cabalette, quanto piuttosto nelle musiche che inframezzavano questi momenti lirici. In quei passaggi tra una romanza e l'altra si poteva rintracciare la vera essenza della musica verdiana, che non era solo un'amplificazione della poesia, o una semplice declamazione:

Le sue opere sono, per oltre due terzi, melodramma? E chiametele pur così, se volete, benché così definirle non sia meno improprio di quel che sarebbe il dirle addirittura drammi, che tali infatti non sono se non in parte. Ma badate che se ne togliete quei pezzi lirici [...] il più e il meglio della loro forza vitale, della loro potenza rappresentativa e di commozione, non sta in quei molti altri pezzi lirici, romanze e cavatine e cabalette, che esse opere contengono in obbedienza alle norme fondamentali del melodramma, ma sta in quella musica che è posta fra un'aria e un'altra, là dove più forte e più rapido batte il polso del dramma¹⁷⁰.

Oltre a ciò questi intermezzi erano importanti per capire come Verdi trattava il rapporto tra testo e musica. Infatti Pizzetti riferiva del fatto che mentre Bellini richiedeva dei buoni versi per fare della buona musica, la preoccupazione di Verdi era rivolta all'effetto scenico della scelta dei versi.

[Verdi] Non diceva neanche « versi », ma « parole »; e cioè chiedeva espressioni verbali che del dramma, dei sentimenti e passioni dei personaggi, fossero proprio quelle che potevan parere le più necessarie e potenti e incisive; eleganti o sgraziate, aristocratiche o plebee, composte in versi armoniosi o contorti, poco gli importava: l'importante era che le parole dette da quel tale personaggio in quel dato momento esprimessero, senza possibilità di equivoco, di dubbio, d'incertezza, quel tale sentimento, quel tale impeto di passione »¹⁷¹.

Il giudizio di Pizzetti quindi prendeva in considerazione le espressioni drammatiche e i personaggi

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ ILDEBRANDO PIZZETTI, « La grandezza di Verdi », in « La Lettura: rivista mensile del Corriere della Sera », a. XLI, n. 1, Milano, Rizzoli, gennaio 1941, pp. 26 – 34: 31.

¹⁷¹ *Ivi*, 31, 32.

messi in scena nelle opere di Verdi, che esprimevano un forte senso del teatro, da ricercarsi non solo nel momento puramente lirico delle arie e romanze. In effetti Verdi ebbe sempre a cuore l'aspetto drammatico delle sue opere tanto da intervenire molto spesso con i suoi librettisti anche nella scelta della singola parola, che doveva avere notevole efficacia scenica. Egli concepiva il testo, o se vogliamo il "libretto" dal punto di vista della sua funzione attiva per quanto avveniva in scena e quindi non come opera poetica. Verdi richiedeva ai suoi librettisti che vi fosse molta passione, e sentimenti portati alle volte all'eccesso tanto da sconfinare nella violenza. L'opera insomma non doveva perdere di intensità e a questo poco contava la poesia. La situazione sarà totalmente capovolta per i nostri autori che quando si rivolsero alla poesia antica per ricercarne i testi da musicare cercarono di rispettare molto spesso le stesse strutture metriche riproducendole in musica. La trama era decisamente secondaria per loro.

Anche per Pizzetti che nella sua ricerca stilistica tenne sempre presente l'aspetto drammatico, la prospettiva cambiava perché il testo poetico rimaneva immacolato, però proprio per il senso della ricerca del dramma Verdi non poteva non rappresentare un modello anche per lui che difatti del Maestro diede sempre un giudizio positivo. Le ragioni di ciò si comprenderanno meglio quando parleremo in dettaglio dell'opera di Pizzetti che svilupperà un percorso artistico dando molta attenzione al rapporto tra il testo e la musica. Va poi ribadito che Verdi era per Pizzetti oltremodo importante in quanto il maggior rappresentante di un'epoca, quella dell'Ottocento, che a differenza di Casella e Malipiero per il compositore parmense era molto significativa. Riportiamo a titolo di esempio quanto scrisse in un articolo del 1934:

Un critico italiano ha scritto recentemente che io soffro di infatuazione ottocentesca. Esagerato! esagerato! Perché io, per la verità, di molti musicisti e di molta musica del nostro ottocento ho detto più volte, e scritto, assai più male che bene: e penso che molte opere di Rossini, qualcuna di Bellini, molte di Donizetti e di Verdi valgano pochissimo o niente (ci metto dentro anche il *Nabucco*, che ho riudito poche sere fa, e del quale non mi paion belli che due o tre episodi, e non mi par bella neanche la Sinfonia), e trovo perfino noiose opere come la *Vestale*. Ma è verissimo che per me il nostro ottocento è, per ciò che riguarda la musica un gran secolo [...], e i musicisti di quel secolo, dei più grandi che la storia conosca¹⁷².

Pizzetti dunque arrivò a condividere lo stesso giudizio positivo sull'*Otello* e sul *Falstaff* espresso da Casella e Malipiero, anche se per motivi specifici differenti:

Doveva essere una giornata nera, quella del '71, in cui Verdi ebbe la malaugurata idea di scrivere: « Torniamo all'antico e sarà un progresso ». Fu però, per lui, malumore senza conseguenze. Ché all'antico non ci tornò mai, ma andò avanti, sempre: dall'*Aida* del '71, dall'*Otello* dell'87, dall'*Otello* al *Falstaff*¹⁷³.

Se poi tra i rappresentanti di quella generazione prendiamo in considerazione Fausto Torrefranca che fu certamente uno spirito innovativo e incurante dei mostri sacri quando si trattava di attaccare chi a suo avviso impediva l'evoluzione artistica, notiamo che nel caso di Verdi espresse

¹⁷² ILDEBRANDO PIZZETTI, « Questa nostra musica », in « Pan, Rassegna di lettere arte e musica », Anno II Numero 2, Milano, Firenze, Roma, Rizzoli e Co., 1 febbraio 1934, pp. 321 – 342: 334.

¹⁷³ *Ivi*, p. 335.

sempre un rispetto profondo e anche per lui il *Falstaff* rappresentò l'inizio di un nuovo periodo. Vari furono gli scritti dedicati al Maestro di Busseto, tra i quali in particolare va citato uno, apparso sulla rivista « Rassegna contemporanea », dal titolo eloquente di « Verdi contra Verdi », tutto proteso a dimostrare come il percorso artistico del compositore si fosse svolto attraverso una sorta di lotta con sé stesso. Sulla base di questa impostazione l'intellettuale dichiarava a un certo punto che la meta ideale per Verdi era rappresentata da Shakespeare al quale ci arrivò in maniera compiuta non tanto con *Otello* che risentiva ancora di un certo tormento artistico e di ricerca, ma con il *Falstaff*, vera e propria catarsi di una tragedia interiore.

Il *Falstaff* è un capolavoro perché rappresenta il placamento supremo di una grande tragedia musicale al quale non fu dato mai di scrivere un capolavoro tragico. Aveva ragione il Verdi di dire nel 1879: « Ho cercato per venti anni un libretto di opera buffa » [...], se bene egli non vedesse che non aveva trovato sino allora questo soggetto proprio perché non s'era ancora liberato da tutte quelle aspirazioni verso la da lui irraggiungibile [sic] grande tragedia musicale [...]¹⁷⁴.

Sempre in linea con il titolo e il taglio critico dell'articolo, Torre Franca riteneva che il *Falstaff* fosse da considerare più vicino all'*Aida* di quanto la stessa *Aida* fosse vicina al *Trovatore* e che quindi rappresentasse la fine della lotta artistica che egli aveva ingaggiato con se stesso. Per il critico insomma Verdi non era stato un artista la cui attività avesse compiuto una parabola, nel senso del raggiungimento del capolavoro da cui poi si sarebbe verificato l'inevitabile declino, ma un musicista che si rinnovava continuamente. Torre Franca ne parlò in un altro suo articolo intitolato proprio « L'ultima giovinezza di Giuseppe Verdi » in cui disse che le ultime opere, ma faceva particolare accenno al *Falstaff*, erano da considerarsi come prodotti di una genialità sempre giovane.

Col *Falstaff* il Verdi non solo ci offriva lo spettacolo dell'ultima sua giovinezza, ma ritornava alla giovinezza istessa dell'arte italiana – di quella uscita, s'intende dall'umanesimo palestriniano da prima e dall'ellenismo seicentesco di poi. E l'arte italiana, come ebbi a dire altre volte, non fu mai tanto fresca e viva e ardita quanto ai bei giorni dell'opera buffa¹⁷⁵.

La visione di Torre Franca ricalcava quella di Casella nel senso che l'*Otello* di Verdi si poteva considerare l'opera conclusiva del melodramma italiano. Di più non avrebbe potuto dire e quindi il grande compositore anche se ormai molto anziano aveva capito in quella fase che vi erano delle altre esigenze coltivate da spiriti giovani. Pertanto il passo successivo fu quello di comporre un'opera che sarebbe stata considerata dai nuovi compositori il suo testamento e quindi il punto di partenza per l'avvenire musicale italiano. Non a caso il ritorno alle tematiche dell'opera buffa erano state perseguite da Casella, ma potevano ritrovarsi anche nell'ironia teatrale di Malipiero. Si trattava anche per

¹⁷⁴ FAUSTO TORREFRANCA, « Verdi contra Verdi », in « Rassegna contemporanea », Anno VI serie 2, 10 novembre 1913, pp.353- 370:359. La frase virgolettata di Verdi è stata presa da Torre Franca dal seguente carteggio pubblicato di Giuseppe Verdi: *I copialettere di Giuseppe Verdi pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo*, a cura della Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano, Tipografia Stucchi, Ceretti & Co., 10 ottobre 1913, p. 308.

¹⁷⁵ FAUSTO TORREFRANCA, « L'ultima giovinezza di Giuseppe Verdi », in « Il Resto del Carlino », Anno XXIX Numero 278, 30 settembre 1913, p. 2.

quest'ultima opera di Verdi di un ritorno all'antico e infatti ecco quanto ancora scrisse Torre Franca a questo proposito:

Il Verdi col *Falstaff* [...] semplicemente ritorna idealmente all'antico, a quell'antico che gli italiani avevano dimenticato e che oggi non curano più né meno come studiosi e come storici. Ritorna ai grandi riformatori italiani del teatro settecentesco [...]¹⁷⁶.

L'ultima giovinezza di Verdi coincideva quindi con quella dell'antica arte italiana e in conclusione dello scritto Torre Franca notava ancora che il *Falstaff* era l'opera con cui Verdi aveva espresso un senso di liberazione da tutto un processo creativo laborioso e fatto di fasi a volte contrastanti. Il tema comico e una forma poetica classica, pur filtrata dall'operato di Boito, dovevano significare per Torre Franca il superamento della tensione che la scelta delle liriche aveva rappresentato per Verdi. Proprio a tale questione aveva accennato Torre Franca nel primo articolo che abbiamo riportato. In questo scritto, rifacendosi all'epistolario del compositore, il critico riportava alcuni passi in cui Verdi raccomandava ai suoi librettisti di trovare la « parola scenica » che era da intendersi come una « parola d'effetto », cioè che rendeva immediatamente la situazione. Questo era di fatto lo scopo principale che Verdi perseguiva anche magari a scapito dei contenuti tipici della poesia come la rima o la strofa¹⁷⁷.

La ricostruzione delle principali opinioni espresse dai più autorevoli compositori e intellettuali della generazione dell'Ottanta relativamente a Giuseppe Verdi, ha avuto lo scopo di indicare un punto di riferimento in un'età che i più innovativi tra loro sentivano molto lontana dal proprio sentire artistico. Quindi pur con le dovute riserve il primo Verdi veniva giustificato e inserito nel movimento romantico cui apparteneva, mentre l'ultima sua produzione considerata addirittura come esempio cui ispirarsi. Va anche detto che su Verdi sarebbe stato difficile mantenere un giudizio negativo come quello espresso dal giovane Casella anche perché all'inizio del Ventesimo secolo sul compositore di Busseto nella stampa italiana vi fu un fiorire di articoli sia di carattere spiccatamente musicologico sia più in generale sull'uomo Verdi, che contribuirono a consolidarne il mito che già si era sviluppato a partire dalla sua morte. Si prenda come esempio l'articolo di Ettore Moschino apparso su « Il Marzocco » del 1905 in cui si parlava del bando di un concorso per costruire un monumento a Giuseppe Verdi¹⁷⁸. Articolo quanto mai roboante di retorica risorgimentale, ma nel quale giustamente si attribuiva al musicista un ruolo al pari di quelli tenuti da Mazzini e Garibaldi per quello che riguardava percorso compiuto dall'Italia per arrivare alla riunificazione.

La grande considerazione data all'ultima opera di Verdi risulta ancora più significativa per il nostro lavoro di ricerca se prendiamo alcuni appunti di Casella scritti per una lezione proprio sul

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ FAUSTO TORREFRANCA, « Verdi contra Verdi », in « Rassegna contemporanea », Anno VI serie 2, 10 novembre 1913, p. 367.

¹⁷⁸ ETTORE MOSCHINO, « Per un monumento a Verdi », in « Il Marzocco », Anno X Numero 6, Firenze, 1905 p. 1.

Falstaff da tenersi dallo stesso a Siena nel 1940 all'interno di un corso di estetica, storia e cultura musicale. In questo documento, ancora inedito, il compositore indicava proprio nel testo il motivo principale di novità dell'opera, infatti riteneva che era stata determinante la figura di Boito, poeta letterato che aveva avuto un grosso merito:

Voleva che si innalzasse il libretto operistico accostandosi a fonti di alta poesia e studiandosi di abolire le vecchie forme convenzionali. In Shakespeare Boito vedeva le maggiori possibilità di rinnovamento, e Verdi condivideva questa sua ammirazione, considerando egli Sh. come il maggior drammatico della storia, non esclusi i Greci. Verdi trovò dunque in Boito un collaboratore ideale¹⁷⁹.

Inoltre, addentrandosi più in profondità con la sua analisi, Casella sosteneva che Verdi aveva tralasciato i canoni su cui aveva impostato il suo successo e si era basato in quest'opera su una declamazione che metteva in forte evidenza il testo, su una musica essenziale, priva di virtuosismi inutili, e su un'orchestra quasi sinfonica che prediligeva le sfumature e la leggerezza.

Richiamandosi quindi ai principi del neoclassicismo che ritrovava in questo tipo di lavoro, Casella sosteneva che il *Falstaff* rappresentava una « purificazione del romanticismo ». Un'opera insomma nella quale si attuava una sorta di rinnegamento dei principi romantici per riallacciarsi alla lezione dei secoli passati. In questo andava quindi colto il valore di profondo rinnovamento portato da quest'opera. Inevitabilmente Casella restò affascinato dal *Falstaff* e molto probabilmente dal fatto che Verdi fosse ritornato all'opera buffa, genere che il compositore torinese teneva in grande considerazione.

Le date delle composizioni delle opere di Verdi impongono però una riflessione. Soprattutto fa riflettere il fatto che il compositore di Busseto dopo *Aida* avesse deciso di non scrivere più opere. Forse anche il dilagare del wagnerismo in Italia e la conseguente attenzione degli intellettuali dell'epoca per la sua produzione spinse Verdi a voler dimostrare di non essere solo un musicista da intrattenimento, ma un compositore serio. Egli scrisse così il *Quartetto* e la *Messa da Requiem*. Quest'ultima è del 1874, mentre la successiva opera, che precederà il *Falstaff*, *Otello*, del 1886. Quindi si tratta di un lungo periodo di inattività da parte di Verdi che probabilmente Casella e i musicisti contemporanei concepirono come una semplice cesura. In realtà questa lunga interruzione potrebbe essere stata fraintesa da costoro e spiegata invece con la volontà da parte di Verdi di dare una risposta a Wagner.

¹⁷⁹ ALFREDO CASELLA, "*Falstaff*" ed il suo significato, dattiloscritto che figura come IV lezione del corso di estetica, storia e cultura musicale tenuto a Siena nel 1940, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 474, pp. 1-5:1,2.

1.1.6. Armonia e disarmonia nella generazione dell'Ottanta

Nel volume che raccoglie i saggi relativi al convegno sulle nuove forme della critica musicale italiana del Novecento, tenuto alla casa della Musica di Parma nel 2008, Fiamma Nicolodi apriva il suo intervento definendo « compositori critici » numerose figure di musicisti protagonisti degli anni tra il secolo XIX e XX¹⁸⁰. In effetti a differenza dei nostri tempi odierni in cui il ruolo del critico musicale ha coinciso con una vera e propria attività, indipendentemente dal fatto se egli sia o meno un musicista professionista, nel periodo di transizione tra il secolo appena concluso e quello precedente, tale definizione fu appropriata anche e soprattutto per i musicisti che appartennero alla generazione dell'Ottanta, i quali oltre che compositori, direttori d'orchestra e concertisti furono attivi anche come critici musicali. Essi infatti collaborarono regolarmente con riviste quali « La Voce », « Il Marzocco », la « Rivista Musicale Italiana », solo per citarne alcune, vale a dire periodici che nel composito tessuto culturale di inizio Novecento svolgevano un ruolo fondamentale sia come punti di riferimento per gli intellettuali che come veicoli di istanze alle volte anche ideologiche¹⁸¹.

Scrivere in questi periodici significava quindi rivolgersi a un certo tipo di pubblico, preparato culturalmente anche se comprensibilmente non formato sempre da persone con specifiche competenze musicali, ma comunque in grado di valutare quanto gli si proponeva. Il fatto quindi che compositori e musicisti professionisti collaborassero con tali giornali dava loro in certo qual modo una sorta di ufficiale investitura di critici. Inoltre questa loro attività complementare portò notevole vantaggio all'operazione di rinnovamento che nell'ambito musicale del tempo si stava attuando. Essi infatti riuscirono a catalizzare l'interesse di intellettuali e appassionati di musica animati dalle loro stesse idee di novità¹⁸².

Tali riviste oltre a rappresentare le inquietudini culturali dell'epoca, risultavano molto spesso caratterizzate da forti impostazioni ideologiche, pertanto scrivere in esse poteva rivelare a volte l'appartenenza a una particolare area di pensiero. Anche relativamente a tale aspetto risulta interessante la diversità di impostazione messa in rilievo da Guido Salvetti, tra la forte ispirazione positivista data alla « Rivista Musicale Italiana » da Giuseppe Bocca e il composito ambiente de « La Voce », nel quale tuttavia la presenza di Torre Franca, Bastianelli e Pizzetti indicava una linea di fondo comune molto

¹⁸⁰ FIAMMA NICOLODI, « Su alcune “querelles” dei compositori-critici del novecento », in MARIO CAPRA e FIAMMA NICOLODI, (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 31- 53.

¹⁸¹ Questo aspetto della diversa impostazione culturale delle riviste dei primi del Novecento è stato messo bene in risalto da Guido Salvetti. Si veda GUIDO SALVETTI, « La “generazione dell'80” tra critica e mito », in FIAMMA NICOLODI (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento “la generazione dell'80”*, Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980, Firenze, Olschki, 1981, pp. 46-48.

¹⁸² Tra gli altri citiamo Giannotto Bastianelli, Raffaello De Rensis, Massimo Bastianelli, Fausto Torre Franca, Guido M. Gatti.

vicina alle tematiche portate avanti anni prima da « Il Regno » di Corradini¹⁸³.

In numerosi articoli scritti dai compositori dell'Ottanta emerse il denominatore comune che li caratterizzò, vale a dire il loro amore per il mondo antico, non solo musicale. Tuttavia, come in parte rilevato finora, il rivolgersi al passato remoto della musica italiana coincise con una secca repulsione dell'esperienza melodrammatica ottocentesca da parte di alcuni di questi compositori, per altri invece questa avversione al secolo dell'Opera non fu accettata e fu proprio questo il terreno in cui si verificarono rotture e polemiche abbastanza infuocate tra questi musicisti, anche nella loro veste di critici. D'altra parte non dobbiamo pensare a questo gruppo come a una compagine unita né tanto meno a una sorta di "scuola" dalle specifiche caratteristiche programmatiche. Notevoli furono le spaccature e i dissidi anche se è innegabile una sintonia più stretta tra Casella e Malipiero da un lato e Respighi e Pizzetti dall'altro. Proprio l'atteggiamento di fronte al melodramma indicò la posizione più "rivoluzionaria" dei primi e quella certamente più morbida degli altri due, soprattutto di Pizzetti. Certamente all'inizio l'intesa tra tutti fu buona, tanto che Casella ne *I segreti della giara*, si esprime entusiasticamente riguardo al 1917, perché fu l'anno in cui si consolidò il legame tra lui, Respighi, Pizzetti e Malipiero. Egli parlò di un « "fronte unico" della intelligenza contro la mediocrità e il dilettantismo e [...] una alleanza di artisti »¹⁸⁴. Casella aveva iniziato a scrivere articoli di musica già nel 1913 come rivelò egli stesso sempre ne *I segreti della giara* e l'occasione gli fu offerta da George Clémenceau che in quell'anno fondò il quotidiano « L'homme libre », con il quale il musicista italiano collaborò fino all'anno successivo per poi dimettersi¹⁸⁵. In realtà nello stesso testo rivelò che successivamente aveva cercato di collaborare con un altro giornale per dare più vigore al rinnovamento che intendeva operare nel campo della musica. Si trattò di « Musica », che però abbandonò quasi subito per dissensi con il direttore De Rensis¹⁸⁶, mentre nel 1917 arrivò a fondare il periodico « Ars Nova » che tra l'altro era la pubblicazione ufficiale della Società Italiana di Musica Moderna (S.I.M.M.).

Nel dicembre 1917, inaugurai un periodico di battaglia, che si chiamò Ars Nova ed al quale collaborarono, oltre a quei pochi musicisti che potevano scrivere in quei tempi bellici, scrittori, pittori, critici come Giovanni Papini, Carrà, de Chirico, G. M. Gatti ed altri¹⁸⁷.

Nei vari scritti e articoli del compositore torinese egli mise spesso in evidenza la sua convinzione secondo cui a quel tempo il teatro verista e l'opera melodrammatica ottocentesca non

¹⁸³ Si veda GUIDO SALVETTI, « La "generazione dell'80" » tra critica e mito, in FIAMMA NICOLodi, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento "la generazione dell'80"*, Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980, Firenze, Olschki, 1981, pp. 47-48.

¹⁸⁴ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G. C. Sansoni, 1939, p. 193.

¹⁸⁵ *Ivi* p. 152.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 180.

¹⁸⁷ *Ivi*, p.195. Per la definizione di "periodico di battaglia" e le varie polemiche che in quel periodico si svilupparono si veda Salvetti Roberto, *La musica italiana nel novecento*, Busto Arsizio (VA), Bramante editrice, 1985, vol.1, p. 370.

avessero più nulla da dire e che quindi fosse necessario in termini musicali un rinnovamento radicale che egli riteneva fosse già iniziato grazie all'opera di giovani musicisti suoi colleghi. Un articolo abbastanza emblematico di queste sue posizioni fu pubblicato nel 1921 con il titolo « Il risveglio musicale italiano »¹⁸⁸. In esso Casella lamentava il fatto che numerosi musicisti come lui, che si occupavano per lo più di “musica pura” e che amavano comporre sinfonie, quartetti, sonate, piuttosto che opere, venivano attaccati dai critici contemporanei che li accusavano di esterofilia.

Pochi anni prima ne « La riforma musicale » era uscito un suo articolo intitolato « La nuova musicalità italiana », nel quale dopo aver descritto lo scenario musicale italiano del tempo come una lotta tra giovani e vecchi musicisti liquidava senza mezzi termini Verdi, Donizzetti e Boito dicendo che di essi “se ne potrebbe benissimo fare a meno” poiché la musica del melodramma romantico ottocentesco era “inferiore”¹⁸⁹. Dell'arretratezza musicale dell'Italia dell'epoca, Casella attribuiva la colpa alla critica, formata “da un sindacato di non musicisti e di dilettanti”¹⁹⁰. L'appello ai critici affinché fossero meno protesi verso il recente passato ottocentesco e prendessero maggiormente in considerazione l'operato dei giovani musicisti come lui che si facevano promotori di una nuova forma di musica, lo troviamo presente anche in un altro articolo di circa dodici anni dopo: « Crisi lirica o crisi musicale? »¹⁹¹. Qui Casella non mancò di incitare con grande entusiasmo giovani musicisti e studiosi a rifarsi ai secoli precedenti l'Ottocento perché bisognava far capire al pubblico del tempo che in quell'epoca stavano le vere origini della musica italiana. In tutta la sua attività di critico Casella dimostrò sempre una sostanziale coerenza nelle valutazioni estetiche, anche se come visto nel paragrafo precedente nei suoi primi scritti, quelli degli anni parigini, fu decisamente più radicale nei giudizi sul melodramma ottocentesco e soprattutto su Verdi. Proprio relativamente a tale questione ci furono le prime polemiche tra lui e Pizzetti che sfociarono immediatamente dopo la pubblicazione del già citato articolo di Casella su « L'homme libre » di George Clemenceau¹⁹² in cui aveva denigrato la figura di Verdi.

Era il 1913, e Pizzetti dalle colonne del « Marzocco » reagì immediatamente a tali dichiarazioni prendendo le difese di tutta la musica italiana del passato recente¹⁹³. Per Verdi in particolare, Pizzetti fece vibrare le corde dell'orgoglio nazionale attribuendo le accuse di Casella al fatto che vivendo in

¹⁸⁸ ALFREDO CASELLA, « Il risveglio musicale italiano », in « Il pianoforte » II/4 Torino, 15 aprile 1921, pp. 104-106.

¹⁸⁹ ALFREDO CASELLA, « La nuova musicalità italiana », in « La riforma musicale », I/1,2, 15 novembre -1 dicembre 1917, pp. 2-3, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S-64.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ ALFREDO CASELLA, « Crisi lirica o crisi musicale? », in « La Tribuna », 6 Dicembre 1929, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.266.

¹⁹² ALFREDO CASELLA, « L'avenir musical de l'Italie », in « L'homme libre », 8 settembre 1913, in ROBERTO CALABRETTO, *Alfredo Casella - Gli anni di Parigi - dai documenti*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, pp. 305 – 307. Si veda pp. 67, 68 della presente tesi.

¹⁹³ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Un musicista italiano ai “confrères” d'oltralpe », in « Il Marzocco », XVIII/43, Firenze, 26 ottobre 1913, pp.1,2.

Francia aveva finito per lasciarsi condizionare dal forte senso nazionalistico di quella nazione che permeava anche la produzione artistica. Secondo il compositore parmense Verdi aveva invece saputo interpretare lo spirito dell'intero popolo italiano che nel periodo risorgimentale aveva iniziato a prendere coscienza della propria identità:

Ed è appunto in nome di quel certo « goût musical » che, malgrado il « coup mortel » crediamo esserci rimasto (anche in nome di qualcos'altro: ma non diciamo di che, per non esser tacciati di superbi) noi non possiamo lasciar trattare Verdi e Donizetti da *hommes d'affaires*, semplicemente. Donizetti fu un artista squilibrato, a volte grande, a volte meno che mediocre: scrisse, certo, più cose cattive che cose buone, ne scrisse anche di pessime, ma in ogni caso fu un artista schietto, onesto e disinteressato. Ed altrettanto schietto e onesto fu Verdi, il quale, se seppe conquistare alle sue opere una popolarità formidabile, non fu proprio per niente affatto per aver lusingato il cattivo gusto borghese più basso e più grossolano. La musica di Verdi, musica di spiriti e di forme popolari, fu, in un certo periodo della vita italiana, la musica in cui il popolo espresse sé stesso attraverso il genio inconsapevolmente recettivo e sintetico di un solo artista¹⁹⁴.

Sempre da riferire a simili questioni vi è un'altra polemica, certamente di spessore minore rispetto alla precedente, cui si è pure già accennato nella prima parte di questa tesi, tra Casella e Guido Pannain¹⁹⁵. Quest'ultimo rimproverava a Casella di essere assieme ai colleghi della sua generazione troppo antiottocentista e di aver volutamente tagliato ogni legame con l'Ottocento. Pannain stigmatizzava come un errore questo atteggiamento dei musicisti della generazione dell'Ottanta scrivendo in un articolo apparso su « La Rassegna Musicale » del 1930, dicendo tra l'altro: « La posizione contro l'Ottocento romantico italiano presa da la nuova mentalità musicale del XX secolo, è criticamente assurda ed ingiustificabile »¹⁹⁶.

Nel suo articolo Pannain rimproverava ai giovani come Casella di non essere riusciti a creare un orientamento comune, ma una pluralità di tendenze a seconda della tradizione cui si richiamavano. A sua volta Casella replicava che la difficoltà nel raggiungere questa meta era in gran parte determinata dai critici del tempo come Pannain stesso che, preoccupati di tener fede ai propri dettami e avvezzi solo alla polemica giornalistica, perdevano la serenità e la pacatezza nel giudicare i nuovi compositori già apprezzati all'estero.

Proprio i critici si dividevano sovente, anche quelli che dimostravano il loro plauso alle novità portate dai compositori dell'Ottanta. A questo proposito merita riferire il duro scambio di articoli sulle colonne del periodico « La Voce » che ebbero Bastianelli e Torre Franca subito dopo l'uscita del testo del primo su Giacomo Puccini¹⁹⁷ recensito nello stesso periodico da Bastianelli. Tra l'altro la polemica non nasceva da questioni di contenuto, ma semmai di approccio critico. Infatti Bastianelli condivideva l'opinione di Torre Franca secondo la quale la musica italiana dell'Ottocento aveva cominciato a decadere parallelamente alla crescita di quella tedesca e pure lui riteneva che la rinascita dovesse

¹⁹⁴ *Ivi*, p.1.

¹⁹⁵ 1.1.5. *Il significato dell'opera di Giuseppe Verdi per la generazione dell'Ottanta*.

¹⁹⁶ GUIDO PANNAIN, « Problemi della musica italiana contemporanea », in « La Rassegna Musicale » N°3 1930, in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *La Rassegna Musicale (antologia)*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 92.

¹⁹⁷ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

cominciare rivalutando i compositori antichi. A parte questa prospettiva comune, la polemica si innescò qualora Bastianelli nel suo articolo affermò che il collega era fortemente condizionato nel suo lavoro di critico musicale da una formazione filosofica anche senza essere, glielo riconosceva, un apriorista. Per Bastianelli però scavando in qualunque punto d'ogni studio critico di Torre Franca, si ritrovava lo stesso identico pensiero che formava il plasma vitale della *Vita musicale dello spirito*, quindi in virtù di tale impostazione ne derivava che i suoi giudizi critici non erano sempre giusti¹⁹⁸. A questo primo articolo Torre Franca replicò con una breve lettera al Direttore de « La Voce », intitolata « Cara Voce » nella quale prese atto delle accuse mossegli da Bastianelli, in particolare quella di scarsa competenza di critico e soprattutto quella di plagio¹⁹⁹. A questa seguì una contro replica di Bastianelli²⁰⁰ per continuare con un'ulteriore risposta di Torre Franca²⁰¹ e a conclusione una definitiva lettera di Bastianelli intitolata eloquentemente « E Basta »²⁰².

Tornando ai compositori della generazione dell'Ottanta e al fatto che l'antiottocentismo non fu condiviso da tutti, una delle polemiche più clamorose proprio relativamente a tale questione, della quale si è accennato nel paragrafo 1.1.5²⁰³, riguardò Malipiero e Pizzetti. Tutto era partito dall'articolo del primo: « I Conservatori », apparso nella rivista « Il Pianoforte » nel quale il compositore veneziano aveva indicato come la formazione musicale dei giovani musicisti nei Conservatori risentisse ancora di elementi che si rifacevano ai metodi didattici dell'Ottocento musicale. Aveva quindi espresso la necessità di considerare l'intero Ottocento come un periodo ormai superato sotto questo aspetto educativo²⁰⁴. La risposta di Pizzetti non si fece attendere e uscì sulla stessa rivista « Il Pianoforte » il mese successivo con il titolo « L'infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a G. Francesco Malipiero »²⁰⁵. In essa il compositore parmense difese l'Ottocento a spada tratta attribuendogli il primato di uno tra i secoli più belli proprio per le opere musicali prodotte. Tra le frasi di Pizzetti, peraltro non esenti da una certa retorica riportiamo quella in cui spiegava che sul giudizio dell'opera melodrammatica si era ravveduto:

Chi me l'avesse detto [...] io che per vent'anni, per quel poco che ho potuto, sono stato, ad ogni occasione, un oppositore dell'opera in musica in nome del dramma, io che ad ogni occasione ho ripetuto, e lo ripeto ora, che l'opera in musica non è mai stata dramma vero e proprio, che dramma dovrebbe essere un'altra cosa, io mi trovo ora a difendere l'opera in musica o a dire — e lo grido— che essa fu cento e cento volte, ed è ancora, una delle più

¹⁹⁸ GIANNOTTO BASTIANELLI, « Fausto Torre Franca, Giacomo Puccini e l'opera internazionale – Torino Bocca 1912 », in « La Voce », Anno IV N° 29 18 Luglio 1912, p.857.

¹⁹⁹ FAUSTO TORREFRANCA, « Cara Voce », in « La Voce », Anno IV N° 35, Firenze, 29 Agosto 1912, p.882.

²⁰⁰ GIANNOTTO BASTIANELLI, « Risposta a F. Torre Franca », in «La Voce», Anno IV N° 37, Firenze, 12 Settembre 1912, p.892.

²⁰¹ FAUSTO TORREFRANCA, nella rubrica “Strascichi”, in « La Voce », Anno IV N° 40, Firenze 3 Ottobre 1912, p. 906.

²⁰² GIANNOTTO BASTIANELLI, « E Basta », in « La Voce », Anno IV N° 41, 10 Ottobre 1912, p. 910.

²⁰³ 1.1.5 *Il significato dell'opera di Giuseppe Verdi per la generazione dell'Ottanta*.

²⁰⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « I Conservatori », in « Il Pianoforte », 12/1921, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale (antologia)*, Milano, Feltrinelli, 1966 pp. 595-600.

²⁰⁵ ILDEBRANDO PIZZETTI, « L'infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a Gian Francesco Malipiero », in « Il Pianoforte », 1/1922, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale (antologia)*, cit., pp. 601-605.

grandi, più belle e schiette e sane espressioni dello spirito!²⁰⁶.

Se leggiamo le lettere che Malipiero in quel periodo scrisse a Guido M. Gatti su questa discussione²⁰⁷ troviamo quanto il compositore veneziano fu scosso dalla secca replica che ottenne da Pizzetti e infatti preparò un'ulteriore risposta che Gatti stesso consigliò di non pubblicare per i toni troppo duri e personali utilizzati. La bozza di questa risposta Malipiero inviò a Gatti nella lettera del 10 gennaio 1922 in allegato intitolandola *Lettera apertissima a Ildebrando Pizzetti da Parma*. Nella premessa a Gatti Malipiero aveva già definito Pizzetti « farabutto » e « ignobile individuo », autore di una vera e propria mascalzonata nei suoi confronti²⁰⁸. Gli epiteti sono da riferire certamente alla passionalità del temperamento del compositore sempre molto irascibile e facilmente vulnerabile. Nella lettera allegata, Malipiero giustificava la sua avversione al melodramma dell'Ottocento dicendo che non aveva mai nominato nessun musicista in particolare, ma esponeva in modo chiaro la sua diversa impostazione estetica riguardo quel periodo musicale.

Per non perdere il mio tempo in vane chiacchiere ti dirò dunque una sola cosa: *non ho mai pronunziato* il nome d'un musicista italiano dell'ottocento, ingiuriandolo, non ho mai pubblicato apprezzamenti che possano offendere gli autori che pendono dalle pareti della tua stanza. Dico e sostengo, perché mi vanto di avere un'opinione mia su tutti i problemi che mi interessano, che oggi c'è una grande miseria musicale, specialmente nel nostro paese, e ne cerco le cause. Sono convinto che tutta la musica, persino quella che dovrebbe essere la continuazione diretta dell'ottocento melodrammatico italiano, soffre dalle condizioni attuali: anche quelli che non se ne accorgono, sono schiacciati dalla mania generale per *tutta* la musica dell'ottocento e dall'esaltazione che se ne fa. Ecco perché affermo che bisognerebbe considerarla come la musica degli altri secoli e somministrarla a piccole dosi²⁰⁹.

Alla fine Malipiero accondiscese alla proposta di Gatti di utilizzare dei toni più pacati ma a riprova di quanto si era preso a cuore l'intera vicenda, pubblicò tutte e tre le lettere in un opuscolo dal titolo *Oreste e Pilade ovvero le sorprese dell'amicizia* concludendo la pubblicazione con questa frase perentoria: « Qui finisce la storia di un'amicizia che aveva cominciato bene ma che ha finito male »²¹⁰.

Se le polemiche cui si è fatto riferimento finora dimostrano che tra i protagonisti della generazione dell'Ottanta non vi fu mai una compattezza di intendimenti estetici e artistici, la prova più evidente della loro eterogeneità si trova certamente nell'uscita di « Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800 », pubblicato su « La stampa » il 17 dicembre 1932 con le firme di dieci musicisti. Si trattava nell'ordine di Ottorino Respighi, Giuseppe Mulè, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli, Guido Zuffellato. Nel testo si diceva che ormai da vent'anni erano invalse

²⁰⁶ *Ivi*, p. 604.

²⁰⁷ Si possono trovare pubblicate in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 107 e sgg.

²⁰⁸ Lettera di Gianfrancesco Malipiero a Guido Gatti del 10 gennaio 1922, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero...* cit. p. 110.

²⁰⁹ GIANFRANCESCO MALIPIERO, *Lettera apertissima a Ildebrando Pizzetti da Parma*, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero...* cit. p. 111.

²¹⁰ MALIPIERO GIAN FRANCESCO, *Oreste e Pilade ovvero le sorprese dell'amicizia- Melodrammasenza musica e con troppe parole*, Parma, Luigi Battei, 1922, p. 43.

sperimentazioni musicali che non avevano portato a nessun altro risultato che quello di creare confusione nei giovani compositori che frastornati e confusi avevano finito per ribellarsi contro i « canoni secolari e fondamentali dell'arte ». Si criticava anche il rifarsi ai secoli antichi che abbiamo visto essere stata la caratteristica più ricorrente tra i protagonisti della generazione dell'Ottanta:

[...] in mancanza di una tradizione da seguire qualcuno pensa ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Il gran nemico è questo. L'inciampo ove si incappa il passo dei nuovi musicisti verrebbe dalle sue fortune. I capolavori di questo secolo rappresenterebbero la zavorra di cui le fantasie musicali del nostro popolo sono cariche e l'impedimento quindi, per innalzarsi nei grandi spazi azzurri scoperti dai modernissimi esploratori²¹¹.

Si continuava quindi con il plauso all'opera di Verdi e Puccini, di cui i firmatari con fierezza rivendicavano di essere « diretta progenie ».

Il critico de « La stampa » nel commentare questo articolo disse che l'intenzione di chi lo aveva composto era stata principalmente quella di distinguersi da Malipiero e Casella, antiottocentisti, e dai compositori stranieri.

Per cercare di dare delle risposte a tale presa di posizione molto decisa, illuminanti furono le dichiarazioni rilasciate da Respighi e riportate su « Il resto del Carlino » del 25 dicembre 1932. Il compositore affermò che lo spirito che aveva portato alla redazione dello scritto era proteso a salvaguardare l'interesse nazionale, dal momento che tutte le manifestazioni musicali ispirate alla novità erano di fatto condizionate da imitazioni di esempi stranieri. Ribadiva quindi che da parte degli autori del documento non c'era intenzione di attaccare nessuna scuola o tendenza, ma solo salvaguardare l'italianità nella musica. Tuttavia Malipiero, sentitosi chiamato in causa scrisse una « Lettera aperta a S. E. Respighi » che venne poi pubblicata ne « L' Italia letteraria » lo stesso giorno dell'intervista a Respighi, cioè il 25 dicembre 1932. Il compositore veneziano non se la prese con il collega, ribadendone anzi la sua amicizia perché sapeva che non era stato lui l'ispiratore, e con sagace ironia si premurò di rassicurare il pubblico che Verdi Puccini e Donizetti non correavano alcun pericolo perché erano presenti in tantissime manifestazioni contemporanee. Elsa Respighi riporta pure una lettera privata di Malipiero del 3 gennaio 1933²¹² nella quale il compositore dichiarava la convinzione che il manifesto era stato progettato per colpire lui, ma di non dubitare della buona fede di Ottorino: « [...] sono convinto che Ottorino non sapeva che il Manifesto era stato concepito soprattutto contro di me. Conosco Ottorino e so che “mai” ha preso parte a battaglie di questo genere »²¹³.

L'amicizia tra i due compositori non era dunque in pericolo, come apprendiamo anche da un'altra missiva di Respighi nella quale rassicurava l'amico che da parte sua non c'era nessun motivo

²¹¹ AA.VV., « Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800 », in « La stampa », Torino, 17 dicembre 1932, p. 3.

²¹² Lettera da Malipiero a Respighi, Asolo, 3 gennaio 1933, in ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi, dati biografici*, Milano, Ricordi, 1954, p. 268.

²¹³ *Ibidem*.

personale e ne ribadiva la stima e l'ammirazione²¹⁴. Ancora Elsa riporta la lettera di Malipiero del successivo 24 gennaio in cui invitava l'amico a dimenticare la vicenda e lo informava di essersi rifiutato di sottoscrivere un contromanifesto in risposta a quello in questione e comunque di sapere che tutto era partito da Alceo Toni²¹⁵.

Che fosse quest'ultimo il fautore del documento ne era convinto pure Casella che in una lettera inedita a Pizzetti del 14 gennaio 1933 lo dichiarò con sicurezza dal momento che glielo aveva rivelato un musicista che poi si era rifiutato di firmare. Nonostante ciò, essendo chiaro per lui che si era voluto colpirlo assieme a Malipiero, non nascose a Pizzetti il suo dolore per aver ritrovato il suo nome tra i firmatari:

Che le bestialità dell'energumeno Toni avessero a trovare un consenso pubblico proprio nella tua persona, questo non avrei mai sognato. Caro Pizzetti, tengo però a dirti questo anche se la nostra amicizia non sarà più ormai quella di prima, o se dovrà forse per sempre su di essa pesare il ricordo di questa tua poco simpatica azione, in ogni caso il mio atteggiamento verso la tua arte non muterà.²¹⁶

Sia Casella che Malipiero riconobbero a Respighi la buona fede, ma se prendiamo alcune considerazioni successive di Casella relative ai suoi compagni di cammino artistico, emerge la consapevolezza che il compositore bolognese non fu sempre costante nel condividere gli intendimenti ispirati a un radicale rinnovamento da cui tutti inizialmente avevano preso le mosse.

Per reagire contro il verismo, la unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall'impressionismo. Ed in questo, Respighi fu con noi tutti. Ma gli mancò ad un dato momento il coraggio di andare avanti su quella via.²¹⁷

L'uscita del manifesto suscitò comunque un grande clamore tanto che a prendere posizione furono anche autorevoli intellettuali del tempo, tra i quali va citato primo tra tutti Massimo Bontempelli, da sempre molto vicino alle scelte artistiche di Malipiero²¹⁸ e Pirandello che intervistato da « L'Italia Letteraria » si schierava con Bontempelli e definiva mediocri e meschini gli autori del manifesto²¹⁹. Giovanni Papini si espresse invece a favore dei firmatari, come ci rivela ancora Elsa Respighi riportando il testo di una sua lettera al marito a conclusione della sua descrizione della vicenda²²⁰.

Al di là delle spiegazioni, dei fraintendimenti e conseguenti chiarimenti resta il fatto che il

²¹⁴ Lettera da Respighi a Malipiero da Roma, 22 gennaio 1933, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero. La stessa lettera è trascritta da ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi, dati biografici* cit., pp.268-269 con la data anteriore, probabilmente quella di quando fu spedita: 13 gennaio 1933.

²¹⁵ ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi, dati biografici*, cit., p. 269.

²¹⁶ Lettera da Casella Alfredo a Pizzetti Ildebrando, Marsiglia, 14 gennaio 1933, Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1514 VII.1.1514.

²¹⁷ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G.C. Sansoni, 1939, p. 282.

²¹⁸ MASSIMO BONTEMPELLI, « La calata », in « La gazzetta del popolo », 30 dicembre 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Respighi.

²¹⁹ FEDELE (LELE) D'AMICO, « A proposito di un manifesto - Pirandello librettista », in « L'Italia Letteraria », Roma, 8 gennaio 1933, consultato in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Respighi.

²²⁰ ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi, dati biografici*, Milano, Ricordi, 1954, p. 270.

manifesto segnò la definitiva spaccatura all'interno della generazione dell'Ottanta o almeno isolò in modo ufficiale la posizione dei più modernisti Casella e Malipiero. Fu la prova definitiva, se ce ne fosse stato bisogno, che il gruppo non era compatto, anche se Casella fino a due anni prima aveva ancora parlato di un « movimento di rinascita » italiano, parte di un altro internazionale che si era posto come scopo la doppia emancipazione dal sinfonismo germanico e dall'autocrazia melodrammatica italiana²²¹. Egli si riferiva all'esperienza di Glinka e del “gruppo dei cinque” in Russia, a quelle di Saint-Saëns, César Franck fino a Debussy, Lukas e Ravel in Francia e a Predell e Albeniz in Spagna. Per la verità qualcosa di simile sembrò essersi costituito nel febbraio del 1914, allorché in occasione di un concerto di musiche italiane a Parigi, tra le quali alcune composizioni di Casella, Malipiero e Pizzetti, gli stessi firmarono un manifesto in cui si sosteneva che anche in Italia vi era un movimento musicale ispirato a quelli francese e russo d'avanguardia che cercava di migliorare l'espressione e il linguaggio sonoro pur cercando di mantenere una caratteristica tipicamente nazionale²²². Rispetto però al “gruppo dei cinque” e ai compositori francesi succitati, i protagonisti della generazione dell'Ottanta seguirono un percorso artistico molto individuale, mentre nella loro attività critica seppero dare vita ad un dibattito importante e di innegabile impatto sull'opinione pubblica del tempo. Illuminanti risultano le parole di Roman Vlad secondo il quale con loro si compì una vera e propria « rivoluzione culturale », da intendersi nella sprovincializzazione della musica italiana che altrimenti sarebbe rimasta ferma al melodramma ottocentesco²²³. Questa loro opera di rinnovamento fu osteggiata come visto, sia dai musicisti del tempo che dai critici ancora restii ad accettare nuove forme d'arte. Bastianelli in un articolo del 1922 parlò di « critici talvolta dogmatici come sacerdoti » che per l'influsso di un'educazione poco liberale, per la suggestione imposta da potenti gruppi di musicisti o l'amicizia con dei grandi compositori, avevano finito per rinchiudersi nella « [...] muraglia cinese [*sic*] d'una cultura peggio che manchevole, colpevole, e d'un gusto grettissimamente provinciale »²²⁴.

Nello scritto Bastianelli sintetizzava quanto accadeva in quegli anni in ambito critico vale a dire il fatto che lo strapotere del melodramma ottocentesco aveva fatto perdere anche alla critica di inizio Novecento la consapevolezza che l'Italia aveva avuto un'arte polifonica vocale illustre, in cui eccelsero compositori come Palestrina e Monteverdi e allo stesso modo una musica strumentale con autori quali

²²¹ ALFREDO CASELLA, « Difesa ed illustrazione della musica contemporanea italiana », in « La Rassegna Musicale », III, settembre 1930, III, settembre 1930, pp.349 – 361: 353, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S 298.

²²² Ne fa ferimento Casella ne *I Segreti della Giara*, cit., p. 160, ma si veda anche ROBERTO CALABRETTO, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, Firenze, Olschki, 1997.

²²³ ROMAN VLAD, « Situazione storica della « generazione dell'80 », in FIAMMA NICOLODI, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento “la generazione dell'80”*, Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980, Firenze, Olschki, 1981, pp. 3-8.

²²⁴ GIANGIOTTO BASTIANELLI, « Il gusto e la cultura musicale in Italia », in « Il resto del Carlino », Bologna, 12 maggio 1922, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Frescobaldi o Domenico Scarlatti. Bastianelli indicava in Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi e Alfano coloro che avevano riproposto questi autori del passato, quasi dimenticati e in questo stava secondo lui l'essenza della loro opera rinnovatrice.

Il rinnovamento di cui parlava Bastianelli fu innegabile ma non perseguito in modo unitario dai protagonisti della generazione dell'Ottanta, né nelle scelte artistiche e nemmeno nei loro articoli e pubblicazioni critiche. Molto spesso anzi le loro prese di posizione portarono, come si è cercato di evidenziare in questa sede, a delle polemiche accese quali quella tra Malipiero e Pizzetti o al caso lacerante del “manifesto dei dieci”. Al di là però di queste fratture, peraltro clamorose, ma anche dei conseguenti chiarimenti e riappacificazioni, in quanto critici, questi compositori seppero dare vita a un dibattito i cui risultati vanno valutati complessivamente. L'impatto dei loro scritti, degli interventi, delle conferenze, nonché l'organizzazione di concerti, e di iniziative musicali, specie con Casella che sotto questo aspetto fu infaticabile, andarono sempre nel senso dello svecchiamento di una cultura musicale troppo ancorata agli stilemi operistici e ottocenteschi e ancora sorda alle sollecitazioni europee pur in un ambiente fervido e ricco di istanze come quello dei primi anni del Novecento. Il recupero del patrimonio musicale antico, sia strumentale (con la polifonia quattro-cinquecentesca), che vocale arrivando fino al canto gregoriano, la ripresa di forme musicali quasi dimenticate per l'egemonia dell'opera melodrammatica, gli influssi delle sperimentazioni internazionali e la parallela ricerca di musiche tipicamente italiane, divennero oltre che elementi di ricerca compositiva, anche argomenti di discussione che interessarono intellettuali non legati specificamente al mondo musicale e che sicuramente contribuirono allo sviluppo della nascente musicologia. Il merito di tutto ciò è da assegnare a questi compositori e musicisti che seppero difendere con passionalità e rigore le proprie convinzioni non rifugiandosi nell'isolamento distaccato tipico di molti artisti, ma scendendo in prima persona nell'agone della critica.

Capitolo 2

1.2.1. Il concetto di "Neoclassicismo" nella musica del primo Novecento

Il fatto che numerosi compositori del primo Novecento si rifacessero ai testi della poesia antica italiana e alle forme tipiche della musica dei secoli iniziali è da valutare alla luce di una tendenza culturale che la critica solitamente definisce "neoclassicismo" e che è possibile rintracciare anche in altri settori artistici della stessa epoca, come avremo modo di mettere in evidenza parlando soprattutto del ruolo che Casella ricoprì in questo settore della storia della musica. Va subito chiarito che non può essere questa la sede per affrontare in modo completo l'argomento del "neoclassicismo", fenomeno assai complesso e soprattutto diffuso in tutta l'Europa del tempo, seppur con le relative differenze locali. A questo proposito osserva giustamente Vinay che

[...] la pluralità e l'internazionalità del neoclassicismo musicale determinarono vistose differenze anche nel campo puramente estetico, in quanto le singole esperienze creative e le singole culture nazionali enfatizzarono questo o quell'aspetto, creando poetiche diverse, fra loro collegate solamente da certe tendenze appunto « di massima »²²⁵.

Riferendoci in particolar modo alla situazione italiana va detto che al di là delle varie e possibili definizioni del termine, il denominatore comune che legava i compositori che dimostrarono nella loro opera atteggiamenti neoclassici era rappresentato dall'esigenza di recuperare i principi della tradizione e farne elemento fondamentale delle proprie produzioni artistiche. Nella critica musicale si tende a prendere come riferimento di questa nuova tendenza la data del 1920, anno in cui venne eseguita l'opera di Stravinskij il *Pulcinella*, basata su musiche di Giambattista Pergolesi²²⁶.

Si ritiene che quest'opera rivesta un ruolo fondamentale ed esemplificativo per l'affermazione del fenomeno in questione in quanto il compositore russo più che riprendere e inglobare passivamente le musiche di Pergolesi, riuscì a compiere un'operazione critica nei confronti del passato andando al di là di un semplice recupero. Gianfranco Vinay mette a confronto *Pulcinella* con altre due opere, di Tommasini e Respighi, rispettivamente *Le donne di buon umore*, su musiche di Scarlatti e *La Boutique fantasque*, su musiche di Gioachino Rossini. Il critico fa notare come la diversità del lavoro di Stravinskij rispetto agli altri due consista nel fatto che nelle produzioni degli italiani il passato venne per così dire assorbito e recuperato nella sua interezza senza che si avviasse quel processo critico che Stravinskij seppe attuare. Dice ancora Vinay:

²²⁵ GIANFRANCO VINAY, *Stravinski neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*. Venezia, Marsilio Editori, 1987, p.20.

²²⁶ In particolare si veda ROMAN VLAD, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 123 sgg.

L'originalità della parodia stravinskiana e del nuovo stile che da essa deriva, consiste proprio nella conquista di una dimensione metastorica in cui il passato e il presente si fondono, si compenetrano in un atto d'amore²²⁷.

Al tempo stesso lo studioso indicava nel suo saggio come caratteristica del "neoclassicismo" la tendenza che aveva dato origine a quest'opera e che consisteva nel creare dei « *pastiches* collagistici di brani di uno o più autori del passato in *suites* sinfoniche »²²⁸.

Nella stessa sede in cui venivano apportate queste osservazioni, vale a dire nel corso di un convegno dedicato al tema del "neoclassicismo" e "neogoticismo", interessante fu pure l'intervento di Guido Salvetti che mise in relazione questo complesso fenomeno con il generale monito di « ritorno all'ordine » che accompagnò l'uscita della « Ronda » di Vincenzo Cardarelli nel 1919²²⁹. Il periodico si prefiggeva in ambito letterario il recupero della lezione dei classici del passato per dare vita ad una nuova forma di espressione stilistica. Al tempo stesso Salvetti citava anche i nomi di Ardengo Soffici e la sua rivista « Rete mediterranea ». Potremmo pure associare il nome di Jean Cocteau che nel 1926 pubblicò il testo *Le rappel à l'ordre* che diede il nome a questa tendenza di rifarsi alla tradizione del passato. Questo dal punto di vista più letterario, mentre Salvetti indicava sul versante musicale la lettera di Ferruccio Busoni a Paul Bekker del febbraio del 1920, pubblicata nel « *Frankfurter Allgemeine Zeitung* », nella quale in modo chiaro il grande pianista definiva in questo modo il concetto di "nuova classicità":

*Per "nuova classicità" intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle. Questa arte sarà allo stesso tempo vecchia e nuova - in un primo momento. Noi ci dirigiamo verso di essa - fortunatamente - consci o inconsci, di nostra volontà o trascinati dalla corrente*²³⁰.

Nel prosieguo della missiva Busoni indicava tre elementi fondamentali di questo fenomeno:

[...] *il distacco definitivo dal tematismo e il rinnovato impiego della melodia* (non nel senso di motivo orecchiabile) quale dominatrice di tutte le voci [...]. Un terzo elemento, non meno importante, è il rinnegamento della *sensualità* e la rinuncia al *soggettivismo* (la via verso l'oggettività - il ritrovarsi dell'autore di fronte all'opera - una via di purificazione, un cammino duro, una prova dell'acqua e del fuoco), la riconquista della serenità²³¹.

Riguardo tali affermazioni di Busoni va però precisato che recentemente si è messo in dubbio che quanto egli intenda abbia effettivamente a che fare con il neoclassicismo come lo si intende nella storiografia musicale. In particolare vanno tenuti presenti gli interventi contenuti nel testo *Il flusso del tempo* che raccoglie gli atti dei convegni su Ferruccio Busoni tenuti a Bolzano e Bologna nell'aprile

²²⁷ GIANFRANCO VINAY, « Ricognizione del neoclassicismo musicale », in DAVID BRYANT (a cura di), *Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 77 - 84.

²²⁸ *Ivi*, p. 82.

²²⁹ GUIDO SALVETTI, « Del "ritorno all'ordine" le diverse ragioni », in DAVID BRYANT (a cura di), *Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1988, pp. 67 - 75.

²³⁰ FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, (a cura di Fedele D'Amico), Milano, Il Saggiatore, 1977, p.113. Il corsivo è di Busoni.

²³¹ *Ivi*, p.114.

del 1985. Tra questi va segnalata l'interpretazione di Gian Mario Borio che si basa sul fatto che per Busoni i termini "Nuova classicità" e "Neoclassicismo" non sono affatto sinonimi e che l'opera del pianista e compositore non sia da intendersi come un ritorno a ciò che è stato, quanto uno sguardo verso l'avvenire²³². Partendo da queste nuove chiavi di lettura, di un certo interesse risulta anche la proposta di Giuseppe Calliari che partendo dalla traduzione di *Junge Klassizität* con « giovane classicità » piuttosto che con « nuova classicità » come da consuetudine, intende apportare al concetto di Busoni una connotazione più dinamica che va contro l'atteggiamento neoclassico *tout court* di riprendere elementi stilistici del passato: « In "giovane classicità" è detto, attraverso la frizione dei due termini, che non si tratta di una classicità già attuata nella storia, da ritrovare, ma di una classicità che ha da venire, che deve essere conquistata »²³³. Una sorta di ricerca di una classicità da venire quindi e non un mero rifarsi ai modelli pur considerati perfetti del passato.

Vedremo come la ricerca della linea melodica e una maggiore chiarezza nella composizione saranno indicati pure da Casella che tra i protagonisti della generazione dell'Ottanta fu colui che elaborò in maniera compiuta una vera poetica musicale relativamente al "neoclassicismo". Va detto che le definizioni, se hanno il merito di sintetizzare e collocare magari rapidamente una certa tendenza culturale in un determinato contesto storico, al tempo stesso non esauriscono in sé la complessità del fenomeno. Risulta pertanto difficile stabilire se questo "neoclassicismo" sia da intendere come un'operazione di rifacimento del passato per una personale esigenza artistica o un atteggiamento che si traduce nel riprendere i modelli classici considerati perfezione, come la definizione del termine indicherebbe. A questo proposito Fiamma Nicolodi si chiede ad esempio se la già citata opera di Tommasini, *Les femmes de bonne humeur*, debba essere considerata un lavoro neoclassico o un semplice « restauro in stile antico »²³⁴. Un altrettanto significativo esempio di questo dubbio, ancora riportato da Nicolodi, riguarda i *Madrigali* di Malipiero del 1931, che il compositore veneziano in una lettera a Casella dichiarava averli ripensati per orchestra e non per voci perché così gli si erano manifestati dentro di sé²³⁵.

Per quanto riguarda il caso italiano, dal momento che questa tendenza neoclassica interessò in modo particolare i compositori dell'area della generazione dell'Ottanta, bisognerebbe mettere in relazione questo atteggiamento con una generale volontà di riprendere l'antico, che numerosi di loro facevano coincidere con i secoli che avevano preceduto l'Ottocento. In effetti i più innovativi tra i

²³² GIAN MARIO BORIO, « Oggettivismo e Nuova Classicità in Hindemith e Busoni », in AA VV., *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*. Atti dei convegni « Ferruccio Busoni e la Germania degli anni Venti », Bologna 18 – 20 aprile 1985 e in « Ferruccio Busoni e il "Doktor Faust" », Bologna 2 aprile 1985, a cura di Sergio Sablich e Rossana Dalmonte, Unicopli, Milano, 1986, pp. 215 – 235.

²³³ GIUSEPPE CALLIARI, *Ferruccio Busoni – Trascrivere in musica l'infinito*, Trento, Il Margine, 2011, p. 90.

²³⁴ FIAMMA NICLODI, « I "ritorni" e il mito dell'antico », in « Chigiana », XXXVII, 1980, p.28.

²³⁵ *Ivi*, p.29.

musicisti di questa compagine, nel loro sforzo di reagire al melodramma ottocentesco che consideravano la più decadente espressione del Romanticismo ottocentesco si rifacevano alla musica che era stata espressa negli anni precedenti. Quindi inserivano nelle proprie creazioni gli elementi caratteristici della musica dei primi secoli sia da un punto di vista formale recuperando i madrigali, le laudi, le ballate ecc. che da un punto di vista più contenutistico del linguaggio musicale attraverso una ripresa della "modalità" gregoriana, il modalismo e i testi cantati. Il comun denominatore era rappresentato poi dall'esigenza di un "richiamo all'ordine", dopo le sperimentazioni alle volte estreme del romanticismo. Sulla base di questo ragionamento ritroviamo anche la tesi di Raffaele Pozzi che dà una spiegazione storica al fenomeno del neoclassicismo. Lo studioso ritiene che la ricerca di chiarezza, di semplicità nella musica che questi autori esprimevano debba essere messa in relazione con lo sgomento e il trauma provocato dalla devastante esperienza del primo conflitto mondiale²³⁶.

Queste considerazioni relative innanzitutto alla difficoltà di definire in modo compiuto tale fenomeno e il fatto che esso nasca da motivazioni storico estetiche le ritroviamo pure nelle voci dei protagonisti di quegli anni. Significativo il parere del critico musicale Guido Pannain che nel 1931 in un lungo articolo pubblicato ne « La Rassegna Musicale » intitolato « L'idea di classicismo nella musica contemporanea », metteva in guardia dalla facilità di utilizzare parole come classico e romantico come termini antitetici. Infatti riferendosi alla letteratura notava come nel classicissimo Omero potesse esserci una scena romantica come quella della separazione tra Ettore e Andromaca.

Per Pannain non esisteva una netta contrapposizione tra romanticismo e neoclassicismo, ma tutto poteva essere ricondotto al fatto che i cosiddetti "neoclassici" del Novecento erano in sostanza dei musicisti che avevano reagito alla musica romantica dell'Ottocento, pertanto la loro posizione era da considerarsi più che neoclassica, antiromantica o tuttalpiù antiottocentesca²³⁷. Tuttavia auspicando che questo atteggiamento non si risolvesse in un rifiuto totale del romanticismo, ma indicasse un positivo rinnovamento, Pannain concludeva dicendo:

L'idea di classicità, auspicata per l'arte moderna, non si attuerà certamente nella battaglia in corso contro i mulini a vento del Romanticismo dalle molte facce, ma soltanto come rinascita di una equilibrata spiritualità creatrice, che è la vera condizione del fare²³⁸.

Anche Mario Labroca qualche anno prima, nel 1926, riflettendo sul fatto che molta musica di quegli anni veniva definita neoclassica, non se la sentiva di condividere totalmente questa definizione. Diceva quindi che si trattava di una musica che era nata dalla reazione al "cromaticismo", cioè agli eccessi delle sperimentazioni armoniche del romanticismo e che quindi rappresentava una fase

²³⁶ RAFFAELE POZZI, « L'ideologia neoclassica », in Nattiez J.J., (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. I, Il Novecento, Torino, Einaudi, 2001, pp. 444-470.

²³⁷ GUIDO PANNAIN, « L'idea di classicismo nella musica contemporanea », « La Rassegna musicale », Anno IV, N° 4, luglio 1931, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 159 - 175.

²³⁸ *Ibidem*.

costruttiva dopo la tempesta romantica. Gli elementi caratteristici di questa "musica moderna", come la definiva nell'articolo, andavano ricercati in una scelta armonica che non si compiaceva più di ricerche tonali lontane, ma del ritorno del contrappunto, del recupero del ritmo e soprattutto della ricerca di una melodia chiara e lineare²³⁹.

Interessante anche lo sviluppo del ragionamento di Labroca che notava come questi nuovi principi compositivi avessero finito per riportare alla luce tradizioni nazionali e quindi contribuito alla formazione di scuole musicali dai connotati sempre più nazionali:

Mentre l'epoca del *cromaticismo* era stata caratterizzata da una visione internazionalista della musica, il ritorno alla chiarezza ed alla spontaneità portò naturalmente ad una valorizzazione dei caratteri nazionali. Ed oggi se salutiamo il sorgere di una musica giovane e fresca in tutti i paesi del mondo, possiamo contemporaneamente riconoscere la composizione tedesca e distinguerla da quella italiana, differenziare l'opera francese da quella russa²⁴⁰.

Dalle parole di Labroca traspare inevitabilmente un accenno all'idea di un classicismo inteso come movimento che valorizzava le glorie nazionali anche in ambito musicale e quindi perfettamente in linea con la propaganda nazionalista che costituiva il nocciolo ideologico del regime fascista. Proprio verso la metà di quegli anni Venti non a caso il fascismo si sarebbe definitivamente imposto come dittatura e le immagini più ricorrenti che il Duce e i suoi gerarchi utilizzavano per presentarsi all'opinione pubblica erano molto spesso legate alla rievocazione degli splendori della Roma antica.

Tornando all'ambito più strettamente musicale, è utile riportare anche l'articolo di Mario Castelnuovo Tedesco, « Neoclassicismo musicale » del 1929, con cui il compositore si rifaceva allo scritto di Labroca sopra riportato concordando con il fatto che la definizione "neoclassicismo musicale" non fosse la più appropriata, ma che comunque a questa bisognasse ricorrervi per caratterizzare la produzione musicale di quegli anni. Ripercorrendo in modo sintetico ma lucido la storia della musica dei primi anni del Novecento indicava nel dopoguerra il momento in cui nell'arte si era manifestata l'esigenza di ritrovare un equilibrio ormai perduto a causa soprattutto del cromatismo post-wagneriano. Questo era stato ricercato, sempre secondo Castelnuovo, andando alla radice del canto popolare di ogni nazione, quindi aveva coinciso con la nascita di scuole nazionali delle quali citava come promotori Ravel e il gruppo dei sei per la Francia, Hindemith per la Germania, Bartók e Kodály per l'Ungheria, Stravinskij e Prokof'ev per la Russia, De Falla e Albéniz per la Spagna e Pizzetti, Respighi, Casella e Malipiero per l'Italia²⁴¹.

L'esigenza di rifarsi al canto popolare, presente come visto sia in Labroca che in Castelnuovo Tedesco era stata sollevata anni prima anche dal musicologo Fausto Torrefranca che nelle colonne de «

²³⁹ MARIO LABROCA, « Lotte e conquiste della musica moderna », in « La Rassegna musicale », 1926, n° 12, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 666-670.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, « Neoclassicismo musicale », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno I numero 2, Febbraio 1929, pp.197 204.

Il Marzocco » aveva approvato con soddisfazione una circolare ministeriale che invitava gli studiosi di musica a raccogliere i canti popolari italiani²⁴². Si trattava di un'azione volta a costituire un concreto bagaglio artistico per una giovane nazione come quella italiana. Tuttavia lo studioso avvertiva che oltre a quel repertorio era necessario ricostituire un patrimonio che stava nella musica più dotta e che era costituito dai madrigali cinquecenteschi, quintetti, frottole ecc. Di questo repertorio Torre Franca tornerà a parlare in un altro articolo di due anni più tardi, sempre nello stesso periodico culturale. Qui indicherà per questo insieme di canti italiani il termine "folk-ore" [sic] specificando che si trattava di canzoni, canzonette di carattere popolare, per la precisione egli definiva tale musica *monodia da camera*, mai studiate fino a quel punto da nessuno.

Citava quindi i titoli di alcune di queste canzoni tra le quali *Or ch'io non seguo più il dispietato amor* di Raffaello Rontani del 1610 - 1615, *Pastorella ove t'ascondi* di Filippo Vitali, del 1618, caratterizzate da una notevole fluidità ritmica o le canzonette *I bei legami che stanmi intorno* e *Hor che gli augelli cantando s'odono* di Domenico Maria Megli di Reggio, cantore di fine Cinquecento. Accanto a queste composizioni egli citava pure "l'opera buffa" *La Tancia* di Jacopo Melani, musicista nato nel 1623 e concludeva dicendo che in questi esempi vi era « [...] un aspetto dell'anima italiana da riscoprire e da illustrare, un aspetto che può farci comprendere meglio tanta parte della storia letteraria, dalla arcadia precoce del Tasso all'umorismo affettuoso dell'Ariosto »²⁴³.

Varie erano quindi le sfaccettature di cui si componeva questa tendenza di quei primi anni del Novecento che abbiamo accettato di chiamare "neoclassica". Nel suo articolo Mario Castelnuovo Tedesco alla fine individuava almeno per sommi capi le componenti che avevano determinato l'affermarsi di « un istintivo bisogno di assestamento e di chiarificazione, l'aspirazione ad un'arte più serena ed equilibrata, il desiderio di costruire l'edificio musicale su basi meno labili e provvisorie »²⁴⁴.

Il tutto naturalmente indirizzato alla riscoperta dell'antico che per la verità anche in Castelnuovo non veniva ben definito, anche se si parlava di un notevole interesse dei compositori "neoclassici" per il secolo di Bach, il Settecento, di cui venivano presi ad esempio gli aspetti più formali.

Se poi guardiamo con una certa consapevolezza critica contemporanea all'Ottocento, notiamo come non solo in Italia, ma un po' in tutta Europa a partire soprattutto dagli anni Sessanta di quel secolo, si sviluppò una forma di storicismo da intendersi come un recupero dell'antichità. In Germania ad esempio si riscoprì il tardo barocco bachiano, in Francia Couperin e proprio l'esempio di compositori come Debussy o Ravel è significativo sotto questo aspetto. Gli stessi infatti ad un certo

²⁴² FAUSTO TORREFRANCA, « I canti popolari d'Italia », in « Il Marzocco », XVI, N°18, 30 aprile 1911 p.4.

²⁴³ FAUSTO TORREFRANCA, « L'opera in musica e il "folk-ore" », in « Il Marzocco », XVIII, N° 25 , 22 giugno 1913 p.2.

²⁴⁴ MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, « Neoclassicismo musicale », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno I numero 2, Febbraio 1929, p. 202.

punto accanto ai testi dei poeti simbolisti come Baudelaire e Mallarmé utilizzarono testi antichi o magari composti da loro stessi ma comunque riferiti a questi. Significative risultano le *Trois chansons* per coro a cappella di Debussy del 1908 i cui versi erano presi da Charles d'Orléans e le *Trois Chansons* di Ravel del 1916 che si rifacevano alle canzoni rinascimentali.

Tra l'altro proprio Ravel il cui modernismo aveva parecchi contatti con il neoclassicismo degli anni Venti influenzerà moltissimo Casella che confessò nei *Segreti* di essere stato molto attratto dalla personalità del compositore francese²⁴⁵.

Possiamo quindi concludere dicendo che il termine "neoclassicismo" indicava per quei tempi principalmente il richiamo alla tradizione che ha per così dire "spalle larghe" e si estende in un arco di tempo molto lungo. A questo proposito appare abbastanza esaustivo il pensiero di Guido Gatti che riteneva il "neoclassicismo" una specie di "ancora di salvezza" per indicare l'atteggiamento costruttivo seguito alle devastazioni ideologiche della Prima guerra mondiale²⁴⁶.

Tutto nasceva dalla volontà di restaurare una rigida disciplina anche nella musica, per recuperare i valori ormai persi nella sperimentazione romantica. Gatti notava giustamente come poi in Italia ogni musicista pur adeguandosi a questo rinnovamento, continuasse però a seguire una propria via compositiva fortemente individuale.

Si tratta di considerare allora come protagonisti principali della Generazione dell'Ottanta svilupparono questa tendenza.

1.2.2. Il senso del classico nei compositori più rappresentativi della generazione dell'Ottanta

Una volta chiarito che l'atteggiamento definito "neoclassico" nella musica del primo Novecento rappresentò una volontà di recuperare forme e contenuti che rientravano non in un preciso periodo cronologico, solitamente fatto coincidere con la civiltà classica greca e latina, ma in un arco temporale molto più vasto che andava dal canto gregoriano fino alla musica del Settecento, resta da indicare in che modo questo atteggiamento fu presente tra i principali rappresentanti della generazione dell'Ottanta. Possiamo anche fissare come punto di partenza il fatto che il concetto di classico per questa generazione di musicisti rappresenti il raggiungimento della massima espressione artistica, in ogni suo aspetto, formale di genere e di contenuto. In questo potremmo trovarci un riflesso della teoria

²⁴⁵ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G.C. Sansoni, 1939, pp. 87 – 89.

²⁴⁶ GUIDO M. GATTI, « Aspetti della situazione musicale in Italia », in « La Rassegna musicale », 1932, n° 1 in PESTALOZZA LUIGI, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966 pp. 176-183.

organicistica secondo la quale tutto ciò che non si pone su questo livello massimo di sviluppo deve essere considerato come momento preparatorio o di decadenza. Al tempo stesso anche l'influenza di certo formalismo slegherebbe la creazione artistica dalla necessità del recupero del passato. Su questo aspetto interessante risulta la lettura del formalismo di Stravinskij da parte di Enrico Fubini che insiste sul fatto che per il compositore russo l'opera d'arte rappresenta un'entità costante nel fluire della storia, qualcosa quindi di astratto e quasi simbolico. In questo senso va intesa per il critico l'affermazione di Stravinskij molto spesso banalizzata nel fatto che la musica sia impotente ad esprimere alcunché.

L'opera musicale infatti viene da lui [Stravinskij] concepita non come un linguaggio intersoggettivo, che si evolve nella storia dei suoi stilemi, che si adegua alle necessità espressive del compositore e degli ascoltatori, ma come un dato metastorico: come un ordine astratto, simbolo di quell'unità superiore, di quel tempo ontologico che rappresenta quel punto di unione, di comunicazione tra l'interiorità dell'uomo e il Tutto o l'Essere²⁴⁷.

Si tratta quindi di un classicismo non necessariamente volto a un recupero di modelli storici e ben definiti, ma una ricerca secondo i concetti di ordine equilibrio, che caratterizzarono pure l'atteggiamento dei compositori della generazione dell'Ottanta. Cercheremo di vedere quindi come ogni singolo compositore trovò delle proprie soluzioni artistiche elaborando un proprio concetto di "classicità" non necessariamente legato ad una fase storica precisa.

Ildebrando Pizzetti fu certamente l'autore che non seppe rompere del tutto con il melodramma ottocentesco e soprattutto con Verdi e che tuttavia cercò ugualmente un rinnovamento del teatro, ancora fortemente melodrammatico e verista, cercando di realizzare una propria idea di dramma musicale. Anche per lui l'antico rappresentò un mondo al quale rifarsi e trarre ispirazione per le sue composizioni. In particolare egli era fortemente attratto dal canto gregoriano e dalla polifonia vocale. Ciò emerse fin dalla composizione delle musiche per *La Nave*, tra il 1905 e il 1907, opera che diede una prima sistemazione ai suoi principi estetici e che segnò l'inizio della sua collaborazione con D'Annunzio, a sua volta determinante nel favorire l'amore per l'antico tra i musicisti del tempo. La poesia di D'Annunzio, la cui collaborazione raggiunse la fase più matura con l'opera *Fedra* del 1915, si rivelò adatta alla musica di Pizzetti, caratterizzata dalla creazione di un declamato privo delle veemenze vocali del melodramma e di una modalità in cui trovava spazio un sapiente uso di stilemi arcaici. L'intesa artistica con il poeta si rivelò ottima anche per la coincidenza degli intendimenti volti a far rivivere il senso della tragedia classica greca. Pizzetti fin dai tempi del conservatorio si era cimentato a comporre musica su testi della letteratura greca, basti pensare ai *Tre preludi per l'Edipo Re*, opera che fece osservare a Gian Paolo Minardi:

Pizzetti guarda l'antico mondo greco per quella coesistente gravidanza drammatica che esso emana e che egli ritiene antidoto sempre attualissimo contro tutti gli sfrangiamenti ed i cedimenti messi in luce dalle vicende più

²⁴⁷ ENRICO FUBINI, « L'estetica di Stravinskij », in AA.VV., *Stravinskij oggi. Convegno internazionale. Teatro alla Scala*, Milano, Unicopli, 1986, pp. 39, 40.

recenti del nostro teatro in musica, quello che ancora scaldava ciò nonostante le platee²⁴⁸.

D'Annunzio fu importante per Pizzetti anche per la sollecitazione che poteva riservargli la sua vasta cultura classica, nonostante il compositore avesse dimostrato di essere già di suo attratto da quel mondo. Basti pensare all'incompiuto e inedito *Ippolito*, tratto dalla tragedia di *Euripide*, che tra l'altro il musicista sottopose a D'Annunzio e che fece venire al poeta l'idea di comporre *Fedra*²⁴⁹.

Ma oltre a ciò, giungendo più specificamente al soggetto della nostra ricerca, Pizzetti, ancora negli anni del conservatorio, precisamente nel 1900, musicò pure testi tratti dalla poesia antica italiana come nel caso della *Canzone a Maggio per solo, coro e orchestra* su parole di Angelo Poliziano, mentre ormai maturo, tornò ai primi secoli della poesia italiana con i *Tre sonetti in morte di Madonna Laura*, questa volta su testi di Petrarca del 1922²⁵⁰. Quindi non solo il mondo greco antico, ma anche quello della prima poesia italiana rappresentarono per il compositore parmense una fonte importante di ispirazione.

Allo stesso modo l'antico fu un mondo di grande attrazione per Respighi specie per la passione per il canto gregoriano che in parte gli fu sollecitata dalla moglie Elsa e per le numerose trascrizioni di primi compositori quali Monteverdi o Tartini. Lo riferisce sempre Elsa nella sua biografia sul marito dicendo che soprattutto dal 1897 al 1913 egli fu intento a cercare in numerose biblioteche manoscritti di autori italiani del 1600 e 1700²⁵¹.

Nel caso di questo compositore, il rapporto con l'antico non fu mai un'operazione archeologica, quanto piuttosto un fattore interpretativo in cui egli seppe mettere a frutto la sua libertà espressiva, come ebbe modo di dire lo stesso compositore a proposito della messa in scena dell'*Orfeo* di Monteverdi nel 1935. Proprio la realizzazione di questo lavoro ci consente di capire il suo tipo di approccio verso il mondo classico. Risultano preziose alcune sue dichiarazioni rilasciate in un'intervista radiofonica del tempo che riportiamo:

Quanto alla mia libera interpretazione della musica, vuol essere opera di poesia e non di archeologia. Altri otto musicisti, se non sbaglio, hanno prima di me tentato la realizzazione dell'*Orfeo* di Monteverdi, e una nuova fatica non sarebbe stata giustificata se non si trattasse di un'interpretazione personale. Intendiamoci: fedeltà assoluta al canto e al basso segnato da Monteverdi, ma per tutto ciò che espressamente tentato non era, e per creare un'atmosfera sinfonica, mi sono abbandonato alla mia sensibilità. Io non mi sono preoccupato di imitare gli strumenti che il Monteverdi ha usato e di ricostruire il suo strumentale, ma ho cercato di cogliere il colore che certamente egli voleva. [...] Ebbene: io mi sono affidato all'intuizione e all'emozione, senza impedimenti culturali²⁵².

²⁴⁸ GIAN PAOLO MINARDI, *Ildebrando Pizzetti. La giovinezza*, Parma, Collana di pubblicazioni del Conservatorio di musica "Arrigo Boito", 1980, p. 22.

²⁴⁹ Dell'episodio ne troviamo traccia in BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti: Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p.65.

²⁵⁰ Di entrambe queste opere ci occuperemo specificamente nel capitolo 2 della parte 2.

²⁵¹ ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi dati biografici*, Milano, Ricordi, 1954, p.15 e sgg.

²⁵² Trascrizione di un'intervista radiofonica, senza data, in Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.D-15, in MARTINA BURAN, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla fondazione "Giorgio Cini di Venezia*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Padova, 2010, pp.57,58.

Tra le carte conservate presso l'archivio di Respighi, vi è anche un dattiloscritto, intitolato *Il rinnovamento musicale in Italia*, probabilmente un testo per una conferenza o la bozza definitiva di un articolo, in cui il compositore dopo aver descritto la situazione musicale tra Otto e Novecento diceva come all'inizio del suo secolo fosse ben riconoscibile un processo di rinnovamento. Questo veniva messo in relazione con la tendenza a ritornare all'antico, vale a dire alle « sorgenti » della musicalità italiana. Riassumeva quindi tale fenomeno con queste parole:

Tutto questo non è un movimento di pura e semplice erudizione (vi è anche questo, costituito dalla continua pubblicazione di musiche antiche) ma un ritorno istintivo alle antiche forme, ritorno non dissimile, da quello che si è prodotto tante volte nell'arte italiana e che ha determinato soprattutto quel movimento che prende il nome di rinascimento, e che dall'Italia, per il suo carattere di universalità, ha potuto irradiarsi in tutta Europa²⁵³.

Attingere al passato rappresentò per Respighi un'operazione di reinvenzione originale delle proprie musiche e quindi il suo fu un approccio decisamente utile alla sua creatività e non una semplice operazione di neoclassicismo *tout-court*. Anche nel suo caso le epoche prese in esame furono abbastanza disparate e andarono dalla monodia medievale a Monteverdi e alle produzioni barocche. L'operazione che egli riuscì a mettere in atto dal punto di vista strettamente musicale fu molto simile anche a livello di testi. Infatti il suo fedele collaboratore Guastalla, cui erano affidati gli adattamenti scenici delle opere cantate, nei suoi *Quaderni* mise sempre in luce il fatto che Respighi tentò di « ricreare » i capolavori del passato cui si ispirava e mai di ricostruirli filologicamente. Emblematica è *la Lauda per la natività del Signore* del 1930 su testo di Jacopone da Todi, per la quale, nota la studiosa Buran²⁵⁴, egli indicò a Guastalla di non adottare la forma tipica della ballata medievale con l'intercalare tra la voce guida che recitava le strofe e il coro cui era affidato il ritornello, ma di dare vita ad una scena teatrale con più personaggi che interagissero come in una commedia. Ugualmente accade per altre opere come *Maria Egiziaca* del 1932 in cui Guastalla riprese testi agiografici del Trecento.

Tra le opere di Respighi che in qualche modo si rifecero all'antico va anche segnalato il *Trittico Botticelliano* la cui idea l'autore maturò durante una tournée americana nel 1927²⁵⁵. Si tratta di un lavoro strumentale, ma pur sempre da ricondurre a questo gusto per l'antico dal momento che fu ispirato a tre quadri del Botticelli: *La primavera*, *L'adorazione dei Magi* e *La nascita di Venere*, che diventarono rispettivamente le tre parti di cui si compone l'opera musicale. Sarà interessante tenere presente questo lavoro quando parleremo delle *Tre canzoni trecentesche* di Casella, opera che nacque sulla base di un intendimento comune ai pittori novecentisti contemporanei impegnati negli stessi anni in un'operazione di "recupero" di temi e contenuti rinascimentali.

L'argomento del "classico" per l'altro grande rappresentante della Generazione dell'Ottanta,

²⁵³ OTTORINO RESPIGHI, *Conversazioni, scritti, appunti*, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Respighi, D -15, I, E -05, p. 10.

²⁵⁴ MARTINA BURAN, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla fondazione "Giorgio Cini di Venezia"*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Padova, 2010, p.115.

²⁵⁵ Ce ne dà notizia Elsa Respighi in ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi dati biografici*, Milano, Ricordi, 1954, pp. 197 sgg.

Malipiero, è invece molto complesso e in parte verrà ripreso in un capitolo dedicato ad alcuni suoi lavori significativi in cui furono recuperati testi della poesia antica italiana. Va però detto fin da ora che anche nel caso di questo compositore risulta difficile scorgere un atteggiamento da ricondurre a precisi principi neoclassici. Egli infatti non concepì l'intero mondo antico come una realtà distaccata e cristallizzata da contemplare sulla base di un'attitudine estetica preordinata, perché l'antico e più in generale il passato, finirono per assorbire tutta la sua vicenda artistica, costituendone al tempo stesso proprio l'aspetto originale della sua modernità. Sembra un paradosso, ma come giustamente osservò Massimo Mila: « Antico e moderno in Malipiero non restano separati, come due liquidi di peso diverso, ma anzi si mescolano inestricabilmente come elementi omogenei »²⁵⁶.

Anche Fubini sottolineò l'originalità di affrontare il passato da parte di Malipiero ponendolo pertanto al di là dell'atteggiamento tipico di certo « neoclassicismo di maniera » in voga ai suoi anni, in quanto per lui, disse Fubini, « [...] il passato è un eterno presente, il passato è un libro aperto per chi lo voglia leggere, per chi abbia voglia di "prendersi d'amore" per i capolavori di ieri o dell'altro ieri che sono sempre lì »²⁵⁷.

Questo particolare rapporto con il mondo del passato viene messo in rilievo anche da Adriana Guarnieri Corazzol che partendo dalle analogie tra il linguaggio musicale di Malipiero e quello della poesia di Pascoli con i suoi rapidi passaggi, le scelte frammentarie e il « procedere per libere associazioni », invita a soffermarsi sull'importanza che per entrambi ebbe il tema della morte e soprattutto il rapporto con il mondo dei morti. Citando una poesia sulle altre, *Aquilone*, Corazzol scrive: « Non possiamo non pensare a quello stesso colloquio coi morti che sembra costituire lo zoccolo dell'esperienza autobiografica e compositiva di Malipiero »²⁵⁸. La studiosa coglieva nel segno accennando al momento suggestivo che accompagnò la composizione del primo dei tre *Poemi Asolani*, vale a dire *La Notte di morti* per il quale Malipiero riservò tali considerazioni:

Dai colli asolani avevo veduto accendersi tutti i cimiteri della pianura sino al Monte Grappa e quelle luci, accompagnate dai rintocchi delle campane, stavano già allora a dimostrare che solo i morti potevano ancora dirsi vivi²⁵⁹.

Che la sua personalità portasse con sé qualcosa di esoterico e medianico lo riconobbe pure Nino Pirrotta che nel saggio « Malipiero e il filo d'Arianna »²⁶⁰ attribuiva al compositore delle «

²⁵⁶ MASSIMO MILA, « Modernità e antimodernismo in Malipiero », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1977, p.18.

²⁵⁷ ENRICO FUBINI, « Malipiero e l'estetica della musica in Italia tra le due guerre », in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, atti del Convegno in occasione del centenario della nascita*, Reggio Emilia, Teatro municipale R. Valli e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982, Milano, Unicopli, 1984, pp. 167-168.

²⁵⁸ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p.328.

²⁵⁹ GINO SCARPA (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*. Treviso, Libreria Canova, 1952, pp.256,257.

²⁶⁰ NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1977, pp. 349 – 361.

conclamate facoltà medianiche » e di « ricettività agli influssi di personalità del passato ».

Certamente si tratta di aspetti curiosi della complessa figura del compositore, ma anche questi contribuiscono a fare luce sul suo particolare rapporto con il mondo del passato, che risulta essere fatto di istintività e trasporto passionale. La stessa sua scelta di vivere appartato, nella periferia settentrionale di una provincia come Treviso denota l'intento di ricercare quella concentrazione e tranquillità che non avrebbe trovato nelle città come la stessa Venezia e più ancora Firenze o Roma, centri conclamati di attività musicali. D'altra parte da una lettura anche parziale del suo epistolario emerge che il suo carattere difficile e irascibile non gli avrebbe consentito di affrontare con serenità le grandi sollecitazioni di un mondo sempre in evoluzione come quello musicale del Novecento²⁶¹. I problemi e le controversie che si verificarono soprattutto nei primi decenni della sua lunga vita arrivavano un po' attutiti nel rifugio asolano dove egli aveva deciso di vivere e dove imperversa un'aura di misticismo ed esoterismo.

Il passato costituiva quindi per Malipiero una componente fondamentale nel suo rapporto con la musica e a questa dimensione va ricollegata la sua attività di studioso e trascrittore di antichi compositori italiani, primo tra tutti Monteverdi, che scoprì ancora ventenne e cui si avvicinò quasi per caso. Anche per Malipiero come per Respighi non si può parlare però di rigore filologico, né tanto meno di rigidi principi che nella disciplina musicologica venivano ormai applicati da alcuni anni²⁶².

Al di là delle sue personali valutazioni resta comunque l'enorme lavoro di trascrizione che compì non solo per le opere di Monteverdi, dal momento che si dedicò pure alla riscoperta di Cimarosa, Scarlatti, Corelli, Veracini, Tartini, Frescobaldi, Stradella, Bassani e da ultimo Vivaldi. Questi lavori devono essere valutati sulla base della concezione secondo cui per Malipiero era necessario ricercare negli antichi una patente di nobiltà. In quel mondo passato andava ritrovata la bellezza perduta nell'attualità musicale del Novecento, una bellezza ideale da cui egli si sentì sempre attratto e che cercò sempre di far rivivere, come sostiene anche il critico Francesco Degrada:

La tradizione musicale italiana si configura dunque per Malipiero come un'idea o meglio come un ideale metastorico che rivive o può essere fatto rivivere solo nell'incanto della memoria in una dimensione lacerata dalla consapevolezza della sua inattualità ed irrecuperabilità²⁶³.

Da queste considerazioni relative alle principali figure della Generazione dell'Ottanta, risulta che era ben viva in loro l'esigenza di guardare al passato, anche se ognuno poi sviluppava questo sentimento in modo del tutto personale. Altrettanto personali erano le motivazioni che avevano portato a tale tipo di scelte, anche se è comunque possibile rintracciare dei sentimenti comuni che risultano da

²⁶¹ Si veda in particolare una parte dell'epistolario con Luigi Dallapiccola contenuto in questo lavoro di ricerca.

²⁶² Torneremo a parlarne più dettagliatamente nel paragrafo 3.1.1, intitolato *Gian Francesco Malipiero e il recupero della tradizione musicale italiana*.

²⁶³ FRANCESCO DEGRADA, « Malipiero e la tradizione musicale italiana », in Messinis Mario (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1977, p.151.

una volontà di guardare al di là del periodo storico appena concluso che aveva sancito il successo dell'opera lirica e verista. Vi era quindi chi riprendeva la purezza dei primi madrigali, le prime opere melodrammatiche o le modalità gregoriane, ma anche chi come Torre Franca nutriva una predilezione per il Settecento; tutti però erano concordi nel non attenersi ai canoni dell'Ottocento che pur erano stati ingredienti di successo fino ad allora. Forse proprio lo strepitoso successo che l'Opera lirica ottocentesca aveva ottenuto, imponeva nuove prospettive e vie da seguire e di fatto la proposta artistica di questi giovani compositori fu condizionata dalla ricerca di un rinnovamento che avrebbe dovuto partire dalla consapevolezza del passato. Appare chiaro che il "senso del classico" in questi compositori non deve essere inteso come un ripiegamento su stilemi e canoni superati, ma tutt'altro come riproposta di un repertorio da ripensare alla luce di un rinnovamento da attuare.

Da quanto argomentato non risulta nemmeno plausibile applicare lo stilema di "classicismo" a questi compositori dal momento che le opere del periodo classico cui si rifacevano non rappresentavano dei modelli rigidi da imitare. Il loro non era insomma un semplice "richiamo all'ordine" come molte volte accadde nella storia della letteratura o dell'arte. Non vi era una linea programmatica precisa e ognuno ricercava nel passato ciò che meglio si adattava al proprio sentire in base alle proprie esigenze artistiche. Al tempo stesso c'era però la consapevolezza di rinnovare, di creare qualcosa di nuovo prima di tutto dal punto di vista strettamente musicale.

Al vaglio della ragione del criterio "classico" andavano riviste alcune componenti tipiche del melodramma ottocentesco come gli eccessi melodici che avevano fatto la fortuna dei cantanti, diventati vere e proprie *stars* dei teatri e delle *arie* operistiche, o il *recitativo* che appariva sempre più come un momento di attesa della faticosa *aria*. Varie furono anche qui le proposte di questi compositori come vedremo a tempo debito, ma fin da ora possiamo accennare al declamato di Pizzetti o all'abolizione dello stesso recitativo nelle *Sette Canzoni* di Malipiero, per non parlare di *Pantea* dove fu addirittura sostituito da un balletto della protagonista.

Inoltre anche la bontà delle storie rappresentate nei melodrammi ottocenteschi era in discussione. Un articolo molto significativo di Malipiero datato 1935 riportava come nel teatro d'opera dell'Ottocento i libretti fossero stati ispirati da drammi che avevano incontrato il favore del pubblico e citava Victor Hugo e Dumas. Oltretutto annotava come le opere italiane derivate da tali drammi avessero conservato ben poco delle storie originali perché si era cercato di modificarle in base ai gusti del pubblico. Di originale rimanevano solamente i soggetti. Nello scritto il compositore faceva quindi gli esempi de *Le Roi s'amuse* che era diventato *Rigoletto* o della *Dame aux Camelias* che nella *Traviata* aveva conservato solo la causa della morte della protagonista: l'etisia. La conclusione del compositore era perentoria: « Un mottetto di Palestrina pare scritto ieri, invece la maggior parte dei

melodrammi invecchia entro pochi anni »²⁶⁴.

Sotto questo aspetto il “classicismo” malipieriano coincide con una richiesta di maggior rigore nella ricostruzione dei drammi.

Si è insistito nelle pagine precedenti sul fatto che l’antico per questi compositori equivaleva a tutto ciò che precedeva cronologicamente l’Ottocento poiché vi era in essi l’esigenza di proporre un repertorio nuovo e più autenticamente italiano. Infatti alcuni di loro, per la verità i più estremi rinnovatori Malipiero e Casella, consideravano il melodramma verista di fine Ottocento una derivazione straniera, in particolare del teatro tedesco e francese più che un prodotto della tradizione italiana. Lo scrisse molto chiaramente Casella in un testo per una conferenza da tenersi a Padova nel 1930 intitolato « “Ottocento” e “Novecento” musicali in Italia ». In questo che è un vero *excursus* di storia della musica moderna e contemporanea, egli indicava nel romanticismo della seconda metà dell’Ottocento il periodo in cui si era prodotto nell’arte uno squilibrio notevole determinato dallo scatenarsi delle passioni. Secondo Casella il romanticismo era durato a lungo perché aveva saputo modificarsi diventando di volta in volta realismo, verismo, impressionismo, decadentismo, espressionismo e financo futurismo. Tutti titoli e facce di un movimento che si era ormai svincolato dalle radici della musica italiana perché derivavano dalla cultura francese: « Abbiamo lasciato la musica italiana nella fase del verismo e del teatro piccolo – borghese, constatando una volta di più come questo teatro non avesse precedenti storico nostro [*sic*] e provenisse invece dal pensiero francese »²⁶⁵.

Abbiamo citato solo ora Casella perché tra le personalità più significative della Generazione dell’Ottanta cui si è fatto riferimento in questo paragrafo, rappresenta quella per cui il concetto di “classico” rivestì un significato particolare, tanto che alla questione egli dedicò numerosi dei suoi saggi e articoli.

1.2.3. "Classicismo" e "nuovo umanesimo" in Alfredo Casella

Relativamente alla concezione del “neoclassicismo”, Casella, espresse una linea estetica ben precisa che è possibile ricostruire da vari documenti in nostro possesso. Uno scritto tra i primi in cui egli utilizzò in modo compiuto il termine classicismo risale al 1918. Si tratta di un articolo intitolato « La nuova musicalità italiana » e pubblicato in « Ars Nova », rivista ufficiale della Società Italiana di

²⁶⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « I nemici del melodramma », in « Gazzetta del popolo », 5 novembre 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

²⁶⁵ ALFREDO CASELLA, « “Ottocento” e “Novecento” musicali in Italia », testo per una conferenza da tenersi a Padova il 21 novembre 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.303.

Musica Moderna (S.I.M.M.), nata due anni prima grazie anche al valido contributo dello stesso compositore. In questo scritto Casella elogiò alcuni giovani compositori italiani, che non nominava in quella sede, i quali reagendo contro una compagine ben nutrita di musicisti che riproponevano le tematiche e i contenuti del melodramma ottocentesco, auspicavano di rinnovare la musica italiana del tempo partendo dalla ricerca delle vere caratteristiche di quello che nello scritto definiva lo « spirito italiano ». Per Casella queste caratteristiche consistevano in: « [...] grandiosità, severità, robustezza, concisione, sobrietà di linee, pienezza plastica ed equilibrio architettonico, vivacità, audacia ed instancabile ricerca di novità »²⁶⁶.

Ecco la giusta via da seguire se si voleva rinnovare la musica italiana che invece risultava ancora ferma alle tematiche e ai contenuti del melodramma ottocentesco, prova ne era che tutti aspettavano un redivivo Puccini. Continuando egli definiva con il termine classicismo questa generale tendenza rinnovatrice:

L'indole così modernamente, « nuovamente » italiana di quelle giovani musiche di cui sopra e di altre già in formazione mi fa credere [...] che la musicalità nostra evolva verso una specie di classicismo, il quale compendierà in una armoniosa eutritmia tutte le ultime innovazioni italiane e straniere e differirà tanto dall'impressionismo francese, quanto dalla decadenza straussiana, dalla primitività strawinskyana, dal freddo scientificismo di Schönberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia degli ultimi ungheresi²⁶⁷.

In numerosi altri suoi scritti degli anni seguenti il compositore approfondì il suo pensiero relativamente a questa tematica. Fondamentalmente egli si riferiva all'esigenza di una maggiore consapevolezza razionale e al recupero dei principi di chiarezza, semplicità e linearità che durante un secolo di romanticismo si erano persi. Nell'articolo del 14 marzo 1925 scritto per il giornale americano « Christian Science Monitor » ed intitolato in traduzione italiana « La giovane Italia e il suo ruolo », egli parlava della necessità di « ritorno alla semplicità », dal momento che negli ultimi vent'anni c'era stata un'eccessiva ricerca in ambito armonico che aveva prodotto solamente complessità, arrivando agli eccessi dell'atonalismo. In particolare egli diceva che ciò era stato fatto a danno della melodia che invece doveva essere maggiormente considerata²⁶⁸. La colpa era da imputarsi al movimento romantico del quale in un altro articolo di qualche mese dopo, sempre pubblicato nel giornale americano, egli contestava l'ampollosità, la magniloquenza e un eccessivo sentimentalismo che faceva tutt'uno con la tendenza dell'artista a parlare di sé stesso e delle sue esperienze personali²⁶⁹. Fortunatamente, per il compositore questi eccessi si stavano esaurendo dal momento che gli artisti mostravano ora una maggiore consapevolezza, rigore costruttivo e una ricerca di semplicità che nel romanticismo era

²⁶⁶ ALFREDO CASELLA, « La nuova musicalità italiana », in « Ars nova », Anno II, N.2, Roma, gennaio 1918, p.4.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ ALFREDO CASELLA, « La giovane Italia e il suo ruolo », in « Christian Science Monitor », 14 marzo 1925, in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014 pp. 7 - 9.

²⁶⁹ ALFREDO CASELLA, « La musica in questi anni di transizione », in « Christian Science Monitor », 18 luglio 1925, in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, pp. 31 -33.

sempre mancata. Si trattava di un modo di esprimersi in senso artistico del tutto nuovo e infatti da tempo, diceva il compositore, si sentiva parlare di « arte neo – classica ». Egli pur esprimendo delle diffidenze relativamente al prefisso “neo”, concludeva in questo modo: « [...] se per "classicismo" si intende un migliore senso di quell'equilibrio, che era del tutto assente nel romanticismo, e il cui ritorno è così fortemente auspicabile, allora posso accettare la definizione »²⁷⁰.

Restringendo all’ambito strettamente musicale italiano queste considerazioni egli sosteneva che il romanticismo era coinciso con la produzione melodrammatica di fine Ottocento. Nell'articolo « La giovane Italia e il suo ruolo » del 1925 egli aveva lodato le sperimentazioni dei moderni compositori italiani che avevano sviluppato un linguaggio nuovo. Questo era basato essenzialmente sulla lettura attenta delle musiche antiche, quindi si trattava di un sano “reazionarismo” che avrebbe consentito alla musica di compiere dei progressi. Tutto questo era il “classicismo” che egli intendeva e che, come abbiamo già messo in evidenza nel precedente paragrafo, nasceva dall’esigenza di recuperare elementi non necessariamente coincidenti con la civiltà classica latino e greca, ma presenti in epoche precedenti quella romantica dell'Ottocento.

Non era quindi un semplice fatto di definizioni, ma quella che bisognava perseguire era la ricerca di una dimensione musicale che comunque la si classificasse doveva avere delle caratteristiche diverse da quella ottocentesca, sia nei contenuti che nelle forme, Ecco quanto aveva scritto il compositore un anno prima:

[...] sembra già oggi sicuro che questo secolo si distinguerà dal precedente per un nuovo suo classicismo, sotto forma di un'arte non più sentimentale, non più soggettivamente romantica né tanto meno impressionistica, ma assurta al valore di un pensiero assolutamente obbiettivo e dinamico. Malgrado il fascino che esercita tuttora il romanticismo sulle masse, malgrado anche la potenza degli arcani sonori di un Schönberg, è certo che questa sarà l'arte del secolo²⁷¹.

Ancora cinque anni dopo nel definire il neoclassicismo egli non elaborò una formula ben precisa, ma parlò di una « tendenza » artistica i cui elementi fondamentali erano la « disciplina » e la « severità »:« [...] è sorta in tutte le arti, durante gli ultimi dieci anni, una tendenza generale verso un ritorno alla disciplina, alla severità, alla “purezza”, definita, in mancanza di un termine migliore, “neo – classicismo” »²⁷².

Va però doverosamente precisato e per la verità nelle pagine precedenti è stato ampiamente ribadito²⁷³, che il sentimento antiromantico di Casella non deve essere preso alla lettera, perché il compositore seppe riconoscere a questo movimento culturale la portata storica che meritava. Invece la

²⁷⁰ *Ivi*, p. 32.

²⁷¹ ALFREDO CASELLA, « Contributi ad un nuovo stile musicale nostro », in « La Prora », n. II, marzo 1924, p.36.

²⁷² ALFREDO CASELLA, « Dal neo – classicismo al neo - romanticismo », in « Christian Science Monitor », 20 aprile 1929, ora in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM, EDT, 2014, p. 189.

²⁷³ Si vedano soprattutto i paragrafi 1.1.3. *Ideali e sentimenti anti borghesi nella generazione dell'Ottanta* e 1.1.5. *Il significato dell'opera di Giuseppe Verdi per la generazione dell'Ottanta*.

sua avversione era senza condizione qualora si trovava a giudicare i prodotti artistici del naturalismo e verismo di fine Ottocento e inizio Novecento, epoche che nella sua analisi venivano considerate come le più decadenti dal punto di vista soprattutto della produzione musicale. Tra l'altro nello sviluppo della sua poetica il compositore fu sempre molto coerente e queste esigenze che veniva esprimendo nei primi anni Venti non mutarono sostanzialmente nel corso degli anni successivi, semmai si nutrono di una maggior consapevolezza nazionalistica, frutto in parte della sua adesione al regime fascista.

Confidando sulla coerenza che egli dimostrò nello sviluppare i propri convincimenti estetici, per capire maggiormente il suo pensiero torna utile un documento di alcuni anni dopo quelli appena riportati sopra, vale a dire un testo scritto in occasione della conferenza al Casinò Municipale di San Remo il 3 marzo 1933. In questo documento Casella analizzava la situazione musicale in Italia nell'Ottocento dicendo chiaramente come il grande successo del melodramma avesse finito per offuscare tutta la musica precedente. L'operazione aveva prodotto degli esiti deleteri perché erano i secoli che prima dell'Ottocento che dovevano essere considerati quelli in cui si era espressa la vera tradizione della musica italiana che invece ora nella coscienza collettiva era costituita dal melodramma.

Abbiamo indicato fin dalle prime pagine di questa ricerca²⁷⁴ che Casella individuò in Martucci e Sgambati i musicisti pionieri che per primi avevano cercato di reagire a questo tipo di impostazione e che avevano proposto un repertorio nuovo e soprattutto italiano. Costoro avevano aperto la via a nuove sperimentazioni anche se in ambito strumentale. Casella riconosceva che in quegli anni lui e altri musicisti suoi contemporanei si erano rifatti proprio a questi due musicisti. Era accaduto così che grazie all'opera di Martucci e Sgambati era stato possibile rintracciare le vere radici della tradizione musicale italiana che pur constando anche di quanto di buono era stato dato dall'Ottocento, risiedevano in tempi ben più remoti.

Quali fossero i contenuti del nuovo linguaggio proposto da questi innovatori egli li andava indicando nei suoi scritti. L'elemento principale su cui egli si soffermava era l'esigenza di ottenere una maggiore semplicità soprattutto armonica. In un articolo intitolato « La giovane Italia e il suo ruolo », apparso nel « Christian Science Monitor » del 14 marzo 1925 veniva scritto che la musica degli ultimi venti anni era stata caratterizzata da una esasperata ricerca armonica che non aveva fatto altro che appesantire l'espressione musicale. La punta estrema era stata l'« atonalità » che nello scritto veniva definita come « il risultato più alto dell'evoluzione romantica »²⁷⁵.

Pur non scartando tutta la sperimentazione che era stata compiuta fino a quel punto e alla quale

²⁷⁴ Si veda il paragrafo 1.1.2. *Il panorama musicale italiano nei primi anni del Novecento*.

²⁷⁵ ALFREDO CASELLA, « La giovane Italia e il suo ruolo », in « Christian Science Monitor », 14 marzo 1925, ora in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 — 1946*, Torino, CIDM, EDT, 2014, pp. 7 -9: 8.

il compositore non toglieva il merito di aver arrecato una maggior ricchezza nel linguaggio, era necessario a questo punto recuperare chiarezza e ciò andava fatto ridando maggior importanza ad elementi come quello della melodia, che più di tutto aveva sofferto nelle sperimentazioni degli ultimi anni.

Appare chiaro a questo punto come dovesse essere intesa la lezione che veniva dagli antichi. Comunque vi è uno scritto specifico in cui il compositore raccolse le sue principali considerazioni estetiche relative al classicismo. Si tratta dell'articolo dall'eloquente titolo: « Il neoclassicismo mio e altrui » del 1929 che seguiva di qualche mese la pubblicazione nello stesso periodico « Pègaso » dell'articolo dal titolo perentorio « Neoclassicismo musicale » di Mario Castelnuovo Tedesco. Anche da quest'ultimo compositore veniva delineata molto chiaramente l'evoluzione degli orientamenti musicali di quei primi anni del Novecento²⁷⁶ che l'autore definiva nella loro globalità con lo stesso termine di Casella: "neoclassicismo". Per la verità Castelnuovo in apertura ammetteva che la definizione non poteva essere esaustiva, tuttavia spiegava che era comunque necessario farvi ricorso per indicare il rinnovamento in atto in quegli anni nel mondo musicale che si esprimeva in una esigenza di equilibrio e chiarezza. Dello stesso avviso era Casella il quale riteneva che i romantici fossero arrivati a complicare il linguaggio musicale delle loro composizioni in nome del principio della libertà tanto caro a tutto il movimento. In realtà, sosteneva Casella nello scritto, l'esigenza di libertà non poteva essere applicata indiscriminatamente anche alla musica perché questa nasceva da una seria disposizione di regole e discipline. L'arte doveva essere intesa come un'attività artigianale quale era stata concepita da Monteverdi, Frescobaldi e non una totale anarchia come era stata invece per i romantici. Questo fu un grave errore da parte di coloro che si rifacevano alle teorie romantiche, assieme ad altri due che Casella elencò:

Di molti errori è responsabile il romanticismo. Uno è la creazione dell'artista straccione e zizzeruto, tipo « Rodolfo ». Un altro guaio fu quello dell'arte « dono divino », che ribadì nel cervello dei bravi borghesi la graziosa idea (tuttora imperante nella critica nostrana) che la creazione debba essere incosciente: ciò, che in altri termini equivale a dire che l'uomo di genio potrebbe essere anche uno stolto perfetto. Ma un altro grave errore dello scorso secolo fu la pretesa, abbondantemente messa in opera dagli ottocentisti, di abolire la disciplina nell'arte. Fu creduto che l'arte dovesse essere 'libera'²⁷⁷.

Va precisato che quando faceva queste considerazioni, l'attenzione di Casella era per lo più rivolta all'aspetto strumentale e che anche quando parlava della musica cantata, non faceva riferimento ai testi utilizzati, o a quali poesie fossero da privilegiare nel fare delle opere cantate.

Resta però chiaro che anche per la musica lirica il periodo preromantico e soprattutto dei primi secoli di letteratura e musica era quello cui lui rivolgeva la sua attenzione e l'ispirazione, come

²⁷⁶ MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, « Neoclassicismo musicale », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno 1, n. 2, Firenze, Le Monnier, febbraio 1929, pp. 197-204.

²⁷⁷ ALFREDO CASELLA, « Il neoclassicismo mio e altrui », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno 1 n.5, Firenze, Le Monnier, maggio 1929, p.577.

dimosterà l'importante lavoro di cui ci occuperemo: le *Tre canzoni trecentesche*.

Nel corso dell'articolo « Il neoclassicismo mio e altrui », l'autore accettava il termine neoclassicismo anche se puntualizzava che la sua scelta era stata fatta « in mancanza di meglio » e contestava il fatto di essere stato etichettato come neoclassico in quanto considerato per lo più un epigono di Stravinskij. Rivendicava quindi l'autenticità di questo suo essere classico spiegandolo con la rigida educazione musicale che gli era stata impartita fin da piccolo e con la sua avversione per tutto ciò che era romantico²⁷⁸.

La classicità era quindi nelle corde del musicista fin dalle sue prime composizioni e non solo in questo periodo che iniziò per sua stessa ammissione nel 1923 e che coincise con la fase di maturità artistica il cui saggio più autorevole era stata la composizione delle *Tre canzoni trecentesche*²⁷⁹. Anche uno studio di Virgilio Bernardoni sui minuetti presenti in Casella nelle opere composte prima e dopo il 1920, lo studioso mette in evidenza come quest'impronta classicista si riconosca prima della maturità del compositore²⁸⁰.

Per la verità Casella estendeva questa natura classicista anche a tutti gli italiani. Appare chiaramente in un articolo intitolato « Il ritorno della disciplina » scritto ancora per il « Christian Science Monitor » nel 1925, nel quale il compositore, dopo aver constatato con entusiasmo un ritrovato senso del classico nella sua epoca, concludeva che questo in Italia era più evidente che altrove e ciò era da attribuire alla natura stessa del popolo italiano: « [...] non bisogna dimenticare che l'Italia è il territorio naturale del classicismo. Non ha lei la fortuna di quella luce incomparabile che glorifica e "classicizza" anche il più modesto oggetto che tocca? »²⁸¹.

Nel già citato articolo « Il neoclassicismo mio e altrui », rifacendosi alla situazione italiana, si attribuiva il merito di essere stato lui ad aver contribuito a diffondere questo senso neoclassico, non tanto per essersi rifatto a Stravinskij come molti indicavano, quanto per aver dato inizio a una musica che definiva « pura » e « liberata da ogni residuo di volgare sentimentalismo romantico – melodrammatico »²⁸².

Si attribuiva ancora un'indole classica, anche perché sosteneva che i suoi modelli musicali erano stati gli esempi più autorevoli di musica pura, cioè Bach, Haendel e Beethoveen. Diceva di essere riuscito a realizzare ciò ricercando le vere radici dello spirito e della tradizione italiana ed ecco perché prendeva le distanze da Stravinskij. Non solo, ma nella conclusione dell'articolo, non

²⁷⁸ *Ivi*, p. 581.

²⁷⁹ ALFREDO CASELLA, *21+26*, Firenze, Leo Olschki, 2001, p.7.

²⁸⁰ VIRGILIO BERNARDONI, « Classico e neoclassico in Casella », in VIRGILIO BERNARDONI, GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Suono, parola scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 43- 59.

²⁸¹ ALFREDO CASELLA, « Il ritorno della disciplina », in « Christian Science Monitor », 19 dicembre 1925, consultato in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, p. 62.

²⁸² ALFREDO CASELLA, « Il neoclassicismo mio e altrui », cit. p.580.

rifuggendo da una retorica un po' nazionalistica, sosteneva che la musica italiana grazie alla riscoperta delle sue radici era ormai arrivata ad una maturità tale da non avere alcun problema a confrontarsi con altre culture musicali europee.

L'Italia musicale ha anche un altro compito dinanzi a sé: quello di ricostituire la Bellezza, oggi così gravemente compromessa nella musica, riconducendo nell'arte dei suoni quella euritmia, quella perfezione, quella serenità e quella felicità spirituale che scomparvero da essa per colpa del Romanticismo²⁸³.

Al di là dei suoi meriti personali, comunque egli riteneva che la musica italiana avesse la grande possibilità di riscatto solo se i suoi compositori avessero seguito il suo esempio e avessero prima di tutto cercato i modelli della propria ispirazione in epoche precedenti l'Ottocento.

Ormai è chiaro quali fossero state le esigenze estetiche di Casella e quanto esse anche oggi siano difficili da contenere in un semplice termine o etichetta. Ne aveva coscienza lo stesso compositore che alcuni anni più tardi, nel 1941, tornò a valutare complessivamente il periodo iniziale del Novecento musicale italiano aggiungendo al termine neoclassicismo quello ancora più specifico di « umanesimo »:

« Umanesimo ». È questa la parola che ricorre più frequentemente quando si tratta di definire l'attuale momento che attraversa l'arte (e non solamente la musica). L'epoca nostra, a totale differenza della precedente, vale a dire della estrema decadenza del Romanticismo, si caratterizza per un rinnovato amore verso un passato che sino ad ieri era totalmente dimenticato²⁸⁴.

Quindi se le etichette non sono determinanti nel classificare un fenomeno, è altrettanto vero che ricorrendo ad esse e specificandone le ragioni del loro impiego Casella ci ha consentito ancor più di capire quanto egli considerasse prioritario il ritorno ai modelli del passato da anteporre all'arte di un'epoca che esaltando smisuratamente la passione e il sentimento aveva finito per risultare priva di equilibrio. Queste considerazioni erano simili a quelle che il compositore aveva espresso in una Conferenza tenuta alla R. Accademia di S. Cecilia nello stesso anno, il 1941. Nella prima versione del testo di questa conferenza si legge che per Casella il termine neoclassicismo non era esaustivo per spiegare le nuove tendenze con cui i compositori come lui volevano innovare questo clima musicale deteriorato e diceva che era meglio parlare di un « [...] ritorno al sentimento contemplato del maggior classicismo. Quindi non neo - classicismo, come impropriamente dicono certi critici, ma vero e proprio ritorno al puro classicismo dei nostri avi »²⁸⁵. Restringendo il campo di osservazione alla situazione della musica italiana e ringraziando Malipiero e Pizzetti per essersi uniti a lui nella lotta per il rinnovamento, utilizzava ancora il termine « nuovo umanesimo » per indicare questa azione di

²⁸³ *Ivi*, p.582.

²⁸⁴ ALFREDO CASELLA, « Musicisti, musicologi e...musica », in « Scenario », X, n3, marzo 1941, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 485 XXXII.4.485, p. 123.

²⁸⁵ ALFREDO CASELLA, *Considerazioni sull'attualità musicale*, conferenza. E' la prima versione del testo utilizzato per la conferenza tenuta il 15/3/1941 alla R. Accademia di S. Cecilia. Poi apparso con il titolo *Considerazioni di Alfredo Casella sull'attualità musicale*, in « Le arti », giugno- luglio 1941, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 486 XXXII.4.486, p. 2.

rinnovamento.

Nel caso particolare della musica italiana, questo movimento si caratterizza per una negazione totale del verismo, con una giusta e serena valutazione della grandezza dell'Ottocento, ma soprattutto con un rinnovato studio dei grandi modelli classici nostri del 700, del 600 e del 500. Si tratta insomma di un vero e proprio nuovo *umanesimo*, il quale [...] ha [...] guidato lo sforzo di tutti i migliori giovani, i quali vediamo oggi vivere in perfetta pace coll'Ottocento ma studiare anche con appassionato fervore il nostro immenso passato classico da Monteverdi sino a Rossini²⁸⁶.

Ricorrendo a questa accezione umanistica, Casella definì ancora meglio cosa intendesse riferendosi alla musica dei suoi tempi quando parlava di classicismo o neoclassicismo. Si trattava di una tendenza musicale di cui si facevano interpreti i più innovatori compositori di quei primi anni del Novecento che tornavano a guardare ai classici come modelli per le proprie composizioni. In esse si volevano ripristinare i principi di disciplina, compostezza e rigore che si erano perduti dopo lo *sturm und drang* romantico. Al tempo stesso, attraverso questa via si veniva a costituire la consapevolezza che la musica italiana aveva avuto un grande trascorso e che proprio questo doveva fornire la caratteristica originale della musica futura. Finalmente si era ritrovata la « diritta via smarrita », come Casella stesso scrisse citando Dante in un suo scritto del 1924²⁸⁷ in cui elogiava la giovane scuola italiana di musicisti perché proprio in quegli anni stava ricostituendo un nuovo stile, che non rifiutando ciò che di buono era stato fatto nel periodo attuale lo combinava con il repertorio più antico delle nostre musiche, ormai quasi dimenticato. Una rinascita che nasceva quindi dalla capacità di questi giovani musicisti di « ricondurre il loro sguardo verso un ideale più *latinamente* trasparente e mediterraneo »²⁸⁸.

1.2.4. Una prova di classicismo “interdisciplinare”: *Tre canzoni trecentesche* di Alfredo Casella

Una constatazione determinante emersa nel corso della nostra ricerca sarà quella che i compositori più innovativi di inizio Novecento quando riprendevano i testi della poesia antica italiana non si preoccupavano di indicare le motivazioni che determinavano la scelta del poeta cui si rifacevano. Pertanto capitava sovente che nelle loro opere musicassero poesie scritte da autori appartenuti a periodi storici e letterari molto diversi tra loro. Questo fatto non va attribuito a un approccio poco preciso, dal momento che molti di questi compositori conoscevano bene la letteratura e possedevano anche delle fornite librerie di testi di poesia antica e moderna

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ ALFREDO CASELLA, « La musique présente en Italie », Articolo dattiloscritto con correzioni autografe, Roma dicembre 1924, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella S.124.

²⁸⁸ ALFREDO CASELLA, « Contributi ad un nuovo stile musicale nostro », in « La Prora », Anno 1 N°2, Roma, Libreria di cultura, Marzo 1924, p.34.

Nel caso di Casella, tuttavia, la presenza di numerosi suoi articoli e saggi soprattutto su questioni di scelte artistiche e di commento a quanto accadeva nel panorama musicale italiano ed europeo del tempo, consente di cogliere le spinte ispiratrici di un suo importante lavoro: le *Tre Canzoni trecentesche*. Nonostante il compositore abbia riservato uno spazio minoritario alle composizioni cantate, quest'opera assume un rilievo significativo per la nostra ricerca dal momento che rappresenta un'importante tappa nell'evoluzione del suo stile. Le *Tre canzoni trecentesche* costituiscono infatti una meta cui l'autore aveva rivolto la sua elaborazione artistica fino a quel momento. È lo stesso musicista a rivelarlo nel *Proemio* di *21+26*, testo in cui nel 1931 raccolse i suoi primi scritti:

Dalla lunga disamina autocritica svolta nelle precedenti pagine, risulta evidente l'entità dello sforzo da me compiuto per crearmi uno stile ed in pari tempo definire un nuovo tipo di musica italo - moderna. Ma posso oggi dire che solamente nel 1923 - a quarant'anni cioè - raggiunsi la faticata meta. Fu questa segnata dalle tre *Canzoni trecentesche*. E nei lavori successivi si afferma e si sviluppa il nuovo stile²⁸⁹.

Nella stessa pubblicazione poco prima Casella aveva scritto che il triennio che precedette questa composizione era stato un periodo di « intensa meditazione »²⁹⁰ e che durante questo arco di tempo due erano stati gli avvenimenti più rilevanti per la sua maturazione artistica: un viaggio compiuto in Toscana nel 1923 e la frequentazione di alcuni pittori contemporanei. Riguardo alla Toscana vale la pena riportare una sua affermazione che va considerata alla luce di una ricerca di valori contenuti nella tradizione musicale italiana e di un rifiuto di quanto in quel momento proveniva dalla cultura europea, in particolar modo tedesca: « [...] la natura e l'arte di quella terra mi convinsero per sempre dell'incompatibilità di certe espressioni moderne esotiche coll'animo nostro »²⁹¹.

Come vedremo nel corso delle pagine seguenti, il rapporto con i pittori, tra i quali Casella indicò Casorati, De Chirico, Carrà, Carena, Ferrazzi, Oppo, si rivelerà fondamentale. Innanzitutto il compositore ammise che dalla loro frequentazione apprese in modo particolare la tendenza a rifarsi ai periodi classici dell'arte. Egli stesso ravvisava la necessità di trasferire il medesimo atteggiamento artistico anche al campo della musica:

Posso dire perfino di aver maggiormente appreso negli ultimi otto anni da certi pittori nostri - nel senso di un sano e fecondo « ritorno all'antico » - che da qualsiasi musica moderna contemporanea. Nel vedere questi artisti « rifar da capo » con tanto coraggio ma anche con tali magnifici risultati, trovai la conferma rigorosa delle mie meditazioni, mentre si dissipavano le ultime incertezze e si disegnavo luminosa e prossima la meta di vent'anni di sforzi.²⁹²

Proprio dall'esigenza di « ritorno all'antico » deve prendere le mosse un'analisi che cerchi di fare luce sulle ragioni che hanno spinto il compositore ad avvicinarsi ad una produzione poetica appartenuta ai primi tempi della poesia italiana.

Per la verità l'amore per l'antico in senso lato era presente in Casella fin dai tempi della sua

²⁸⁹ ALFREDO CASELLA, *21+26*, Firenze, Leo Olschki, 2001, p.7.

²⁹⁰ *Ivi*, p.6.

²⁹¹ *Ibidem* e p.7.

²⁹² *Ibidem*.

formazione parigina, come sottolinea Roberto Calabretto osservando il fatto che egli fu discepolo di Louis Diémer, un musicista che molto si prodigò per suscitare rinnovato interesse per il clavicembalo. Allo stesso tempo lo studioso fa notare come durante il soggiorno parigino Casella avesse preso parte alla *Société des Instruments Anciens*, una società fondata dai fratelli Casadeus con lo scopo di riproporre musiche del classicismo francese con strumenti antichi.²⁹³

Nel precedente paragrafo si è visto come Casella ricercasse nella musica dei secoli precedenti l'Ottocento il senso di equilibrio, di ordine e compostezza che non riusciva a ritrovare nel melodramma e nelle produzioni dell'ultimo romanticismo. Allo stesso tempo traeva analoghe sollecitazioni dal mondo dell'arte pittorica e questo fatto deve essere tenuto in seria considerazione dal momento che Casella aveva sempre dimostrato una notevole sensibilità ed interesse per questo tipo di espressione artistica. Così quando nel 1917 fondò la rivista « Ars Nova », invitò nella redazione non solo critici e scrittori, ma anche e soprattutto esponenti dell'avanguardia pittorica, tra i quali i nomi citati sopra. Certamente la priorità della fondazione della rivista « Ars nova » fu il fatto che nasceva come organo della Società Italiana di Musica Moderna (S.I.M.M.), associazione nata per iniziativa di Casella e Malipiero al fine di promuovere e sostenere le composizioni contemporanee più innovative. Tuttavia il compositore torinese diede al periodico una forte impronta interdisciplinare fin dal primo momento, invitando nella redazione alcuni importanti pittori contemporanei come rivelò a Papini quando ne chiese la collaborazione nel 1917:

Vorrei creare un giornale d'arte dove la musica entrasse per due terzi, ed un altro terzo fosse riservato a letteratura ed arti plastiche, con intenzione di illustrare specialmente i rapporti che collegano oggi più strettamente che mai, tutte queste arti fra di loro »²⁹⁴.

La collaborazione con gli artisti del mondo della pittura tuttavia non sarebbe durata a lungo perché già nell'anno successivo, il 1918, questi avrebbero dato vita ad una nuova esperienza editoriale denominata « Valori plastici », sorta su iniziativa di Mario Broglio che ne assunse la direzione. Nonostante il distacco però essi nella loro nuova esperienza continuarono a trattare argomenti estetici ed artistici già presentati in « Ars nova ». In un saggio dedicato ai rapporti tra pittura e musica nelle due riviste, Maria Grazia Messina nota che per loro l'esperienza nel periodico di Casella rappresentò una sorta di « palestra - laboratorio dove affinare le armi, in previsione di una successiva discesa in campo di maggiore impegno e spessore teoretico »²⁹⁵.

²⁹³ ROBERTO CALABRETTO, « Ansie del nuovo e vagheggiamenti dell'antico nel giovane Casella a Parigi », in MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp.19-42.

²⁹⁴ Si veda FRANCESCA PETROCCHI, « Le ragioni dell'arte: musica, pittura e letteratura in "Ars nova" », in FRANCESCA PETROCCHI, *"Ars nova" 1917-1919, ristampa anastatica*, Napoli, ESI, 1992, p.12.

²⁹⁵ MARIA GRAZIA MESSINA, « Tra pittura e musica, da "Ars nova" a "Valori plastici" e ritorno », in MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 262.

La separazione inoltre non fu traumatica come dimostrano le lettere cordiali che Casella scambiò con Carrà, De Chirico e Casorati in cui si parla anche delle contrattazioni per l'acquisto da parte del musicista di alcuni dipinti, i quali avrebbero costituito una parte rilevante della sua collezione privata che Carrà definì con queste parole:

Un corpus [...] di largo respiro, costruito non senza fatica pezzo per pezzo secondo le linee di una propria cultura figurativa a specchio di un'estetica ben definita, sempre attenta al concreto livello qualitativo, indissolubilmente connessa a quella medesima idea che Casella perseguiva nella sua opera di compositore, tesa verso la naturalezza, la solidità architettonica, la difficile simmetria tra sentimento e ragione, novità e valori tradizionali²⁹⁶.

Tra i quadri che Casella acquistò, numerosi furono quelli dedicati ai paesaggi che Messina mette in relazione con l'interesse del compositore per la Toscana.

[...] la collezione Casella, annoverava già e si doterà poi - sempre nel ruolo di "testimoni" - di tanti quadri di paesaggio, di Carrà, De Chirico, Morandi, de Pisis, Donghi, Francalancia; una presenza che meglio non potrebbe autenticare quanto poi enunciato da Casella stesso nell'autobiografia, nel rievocare un soggiorno in Toscana della primavera del 1923, poi maieutico per la composizione, nell'estate, delle *Tre canzoni trecentesche*²⁹⁷.

A questo proposito Messina cita tra gli altri il quadro di Carrà *Pino sul mare* che Casella comprò nel 1925 e *L'attesa* acquisito nel 1928, lavori in cui si ritrovano richiami alla tradizione giottesca nell'essenzialità del disegno e nella considerazione dei volumi. Mentre per quanto concerne i paesaggi toscani significativo risulta l'acquisto dei quadri *Autunno in Toscana* e *Natura morta* di cui si parla nella lettera da Carrà a Casella del 14 marzo 1930²⁹⁸.

Le esigenze estetiche che quel gruppo di pittori contemporanei andava esprimendo nella propria produzione, erano fortemente condivise da Casella e non solo relativamente ai soggetti trattati, ma anche e soprattutto in riferimento all'esigenza di quali criteri adottare nelle produzioni artistiche sia pittoriche che musicali. Questo tema fu presente fin dagli articoli scritti da Casella per « *Ars nova* », nei quali egli si raccomandava che nella musica come nella pittura venissero applicati principi di ordine e chiarezza. In effetti egli riteneva che entrambe le discipline erano state troppo condizionate dal romanticismo, specie quello più decadente dell'ultimo Ottocento che aveva fatto sì che le produzioni artistiche non venissero più concepite secondo principi rigorosi. Ciò significava che nei quadri si era perso il senso della prospettiva o del disegno lineare così come nella musica si era arrivati attraverso un'esasperazione del cromatismo soprattutto wagneriano ad un eccessivo atonalismo e alla mancanza di forme chiare e precise.

Così nell'articolo del marzo 1918 intitolato « *Impressionismo e antimedesimo* », il compositore dopo aver riconosciuto all'impressionismo di Debussy il merito di aver svincolato finalmente la

²⁹⁶ CARLO CARRÀ, « Alfredo Casella tra musica e pittura », in FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO (a cura di), *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988, p. 119.

²⁹⁷ MARIA GRAZIA MESSINA, « Tra pittura e musica, da "Ars nova" a "Valori plastici" e ritorno », cit. p.272.

²⁹⁸ Lettera da Carrà a Casella del 14 marzo 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.463.

musica dagli stilemi ritmici e armonici che per anni ne avevano impedito un libero sviluppo in ragione di una « dittatura monodiatonica », ne individuava il limite maggiore nella mancanza di chiarezza e di prospettiva. La grande innovazione di Debussy, cui nell'autobiografia *I segreti della Giara*, venivano associati Ravel e Paul Dukas come innovatori, aveva avuto il merito di liberare la musica francese dei primi anni del Novecento dall'influenza tedesca di Wagner, ma ciò non bastava. Allo stesso modo i concetti espressi per la musica venivano trasferiti al campo dell'arte pittorica:

Le qualità e i difetti dell'impressionismo debussiano sono i medesimi di quello pittorico. Mentre in questo l'esagerata preponderanza data all'occhio sugli altri sensi conduce in breve tempo ad una pittura squisita sì, ma inconsistente, troppo tenue e vaporosa, dove le forme e i corpi si disgregano, sfumano e si dissolvono nella fluidità dell'aria, l'impressionismo di Debussy, troppo esclusivamente preoccupato del godimento uditivo, abolisce quasi interamente ciò che in musica corrisponde al disegno lineare ed alla prospettiva pittorica: la forma, l'ossatura ritmica e l'unità melodica²⁹⁹.

La via per superare il gusto impressionista veniva suggerita proprio dal mondo dei pittori.

Casella infatti salutò con favore un movimento che in ambito pittorico aveva preso le mosse dalle idee di Paul Cézanne per approdare al cubismo, di cui veniva particolarmente apprezzata la volontà di restituire quella solidità che si era persa con l'impressionismo in cui tutto sembrava confondersi in un'atmosfera indefinita e fatta di riflessi. Anche in questo caso veniva proposto un paragone con la musica. Ecco infatti quanto Casella scrisse nella sua autobiografia:

Non è infatti arbitrario il vedere uno stretto legame tra le ricerche del cubismo pittorico che mirano a compenetrare in una finale unità plastica tutti gli aspetti fisici ed esteriori degli elementi contenuti nel quadro, e le conquiste parallele della politonalità e della polimodalità, che mirano a fondere nella *simultaneità* elementi i quali nella precedente musica si svolgevano unicamente nella *successione*³⁰⁰.

In entrambi i campi artistici veniva quindi posta l'esigenza di creare un'opera d'arte ispirata a principi di chiarezza, organicità e salda costruzione che nelle produzioni romantiche e in quelle successive degli impressionisti non comparivano. Un'ottima lezione per recuperare questi elementi era fornita dalle opere della classicità, contro le quali i romantici si erano scagliati e che dovevano ora essere riprese come esempio. Per gli italiani questa operazione non era difficile da attuarsi perché in quelle opere c'erano quegli elementi di rigore e compostezza che secondo Casella facevano parte della tipica italianità. Egli parlava così di « spirito italiano » e in più di un'occasione definì questo concetto. In un articolo intitolato « La nuova musicalità italiana » apparso nel secondo numero del 1918 su « Ars nova » elencava le caratteristiche di cui si componeva questo « spirito italiano »: « grandiosità, severità, robustezza, concisione, sobrietà di linee, pienezza plastica ed equilibrio architettonico »³⁰¹.

Con questa espressione « spirito italiano » il compositore veniva ad indicare quindi un concetto di solidità strutturale e di equilibrio nel senso della compostezza e della sobrietà dell'opera nel suo

²⁹⁹ ALFREDO CASELLA, « Impressionismo e anti — medesimo », in « Ars nova », Anno II, N.4, Roma, marzo 1918, p.4.

³⁰⁰ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G.C. Sansoni, 1939, p. 139.

³⁰¹ ALFREDO CASELLA, « La nuova musicalità italiana », in « Ars nova », Anno II, N.2, Roma, gennaio 1918 p.4.

complesso.

Gli artisti italiani avevano quindi a portata di mano i modelli cui ispirarsi per realizzare questo programma; infatti egli osservava compiaciuto come nella pittura, nella musica e nella letteratura ciò si stava compiendo. In uno scritto del 1925 intitolato « La reazione italiana », poi raccolto in *21 +26*, esaltava non senza un certo piglio retorico la grandezza dell'arte italiana, che stava raggiungendo la piena indipendenza rispetto a quella degli altri paesi europei grazie all'opera di vari artisti in diverse discipline e che ciò si era potuto attuare grazie al loro « recupero dell'antico ». Faceva quindi i nomi di Pirandello per la letteratura e il teatro, Felice Casorati per l'arte e un gruppo di compositori tra i quali inseriva sé stesso, Malipiero, Pizzetti e Respighi, per quanto riguardava la disciplina musicale:

Abbiamo visto infine un forte gruppo di compositori risuscitare una musica di stile indiscutibilmente italiano, cioè forte, ben costruita, chiara, e tutta impregnata di quella luce solare che plasma la nostra vita, e nella quale si intravedono, anziché le influenze di questo o quell'altro maestro straniero, le vecchie ombre ancestrali di Frescobaldi, di Monteverdi, di Vivaldi, di Scarlatti o di Rossini³⁰².

L'articolo si concludeva con l'auspicio che la musica italiana tornasse presto a illuminare il mondo musicale grazie alla solarità mediterranea che recava con sé quei principi che costituivano l'ideale caselliano della classicità.

Vale la pena ricordare che proprio nel 1924, anno della composizione delle *Tre canzoni trecentesche*, Casella aveva scritto un articolo su Arnold Schönberg in cui imputava alla musica del compositore austriaco in primo luogo una mancanza di « luminosità » e di conseguente « gioia »³⁰³. Alle nebbie nordiche egli contrapponeva pertanto il sole mediterraneo e per questa via il recupero della tradizione romana antica con le sue architetture che erano durate secoli in virtù dei principi con cui erano state costruite. Inutile dire che questo richiamo alla romanità si trovava pure nella poetica dannunziana da cui traeva nutrimento la retorica del regime che a metà degli anni venti si sarebbe consolidato nella definitiva dittatura. La musica di Schönberg con la sua atonalità era un esempio molto distante dal modo di esprimersi dei compositori italiani, che ora, dopo un secolo di tenebroso romanticismo melodrammatico, tornavano a riproporre la solarità mediterranea. Nello stesso articolo riferiva, senza farne il nome, di un critico americano che osservando I nuovi compositori del Novecento li definiva « figli del sole »³⁰⁴. Ugualmente nello stesso anno in un altro articolo apparso su « La Prora » con il titolo « Contributi ad un nuovo stile musicale nostro », Casella dopo aver ripercorso sommariamente la storia della musica degli ultimi trent'anni faceva il proprio nome accanto a quello di Malipiero e Pizzetti per indicare questi compositori che stavano lottando per liberarsi dal romanticismo

³⁰² ALFREDO CASELLA, « La reazione italiana », in *21 + 26*, Leo Olschki, 2001, p.41.

³⁰³ ALFREDO CASELLA, « Arnold Schönberg e la nuova musica italiana », in « Musica d'oggi », ottobre 1924, p. 301, consultato in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.121. Si tratta di una considerazione che nasce da una valutazione superficiale dal momento che nel 1924 Schönberg era già approdato a forme di neoclassicismo dodecafonico molto lineari.

³⁰⁴ *Ibidem*.

e dal seguente impressionismo e riportava ancora la definizione del critico americano che li aveva chiamati « i figli del Sole »³⁰⁵.

Ma da queste considerazioni non era distante nemmeno Carlo Carrà quando nel 1920 scriveva:

[...] si dica pure che l'azzurro del cielo, il caldo dorato del clima non contano; con tutto ciò non si potrà negare che qui in Italia, più che altrove, l'amore per le superfici bene ordinate e per la corposità equilibrata - che è classicità in atto - è naturalmente sentito [...] Dal nord ci venne [...] un'arte alchimista, analitica, verista e romantica, che, con tutto il rispetto che dobbiamo alle reazioni sincere, male s'accorda oggi col nostro pensiero, il quale aspira visibilmente ad una forma d'arte sintetica riposata e tranquilla³⁰⁶.

Anche Giorgio De Chirico in un articolo intitolato « Arte metafisica e scienze occulte », apparso a sua volta in « Valori plastici » si discostava dal movimento dell'*impressionismo* che definiva una sorta di « spiritismo coloristico » e concludeva elogiando la ricerca dell'equilibrio e della chiarezza nelle opere d'arte:

Oggi proviamo con le potenti nostre opere la prevalenza in forza occulta e in metafisica delle forme ordinate e dell'equilibrio, della chiarezza e della tranquillità, sulla confusione degli oggetti, l'annebbiamento dei corpi e la farraginosità del tutto³⁰⁷.

Non solo, De Chirico, sulla stessa rivista aveva scritto un articolo dall'eloquente titolo: « Il ritorno al mestiere » in cui invitava a ritornare ai principi e agli insegnamenti dei primi maestri e al senso di disciplina e rigore nell'arte della pittura, concludendo molto perentoriamente: « *pictor classicus sum* »³⁰⁸.

Tra l'altro proprio De Chirico avrebbe pubblicato nel 1943 uno scritto dedicato interamente a Casella in cui elogiava la figura del compositore soprattutto per la sobrietà, la precisione e l'ordine geometrico con cui si disponeva di fronte all'arte. Ammetteva quindi di avere a sua volta condiviso questo stesso atteggiamento:

Tutta la persona di Casella, così come la sua musica, danno un'impressione geometrica ed ordinata. Ogni sfumatura, ogni tenerezza in arte hanno come origine la struttura esatta, la costruzione geometrica, quel tal modo di vedere parallelepipedicamente, poliedricamente, dal quale modo nasce poi la forma fluida, la divina morbidezza, che sono il segno ineluttabile dell'evoluzione artistica, giunta ad un punto elevato, giunta ad un piano di dolcezza platonica; è allora che l'artista, cosciente della qualità di quello che produce, conosce la *divina felicità del creatore soddisfatto*³⁰⁹.

Questo parallelismo tra musica e arte pittorica era ribadito in modo particolare dal compositore che riconosceva a entrambe le discipline lo stesso percorso storico compiuto fino a quel momento e soprattutto i medesimi risultati cui erano giunte in seguito a questo. È quanto emerge chiaramente in un articolo intitolato « Pittura e musica nella odierna Italia » del 1926, una data in cui i principi estetici

³⁰⁵ ALFREDO CASELLA, « Contributi ad un nuovo stile musicale nostro », in « La Prora », n. II, marzo 1924, p. 37.

³⁰⁶ CARLO CARRÀ, « Il rinnovamento della pittura in Italia parte III », in « Valori plastici », N.3 — 4, 1920, pp.33,34.

³⁰⁷ GIORGIO DE CHIRICO, « Arte metafisica e scienze occulte. Seguito da un epòdo », in « Ars Nova », III, n. 3, gennaio, p.4

³⁰⁸ GIORGIO DE CHIRICO, « Il ritorno al mestiere », in « Valori plastici », n. 11-12, novembre - dicembre 1919, Roma, p.19.

³⁰⁹ GIORGIO DE CHIRICO, « Casella », in LUGI PESTALOZZA, *La Rassegna musicale antologia*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 459.

della maturità artistica del compositore erano ben consolidati. Casella riteneva che i pittori contemporanei, Casorati, Carena, Oppo, De Chirico, Primo Conti, Guidi, avevano « trovato la loro strada ritornando a studiare anzitutto Giotto ed il Quattrocento »³¹⁰.

Va precisato che quando Casella faceva queste considerazioni, nell'ambito specifico della disciplina musicale si riferiva in gran parte all'aspetto strumentale, anche se nel complesso riteneva che i compositori dovessero fare come i pittori anche per le loro opere vocali e rivolgere la propria attenzione a quei secoli iniziali. La musica di quel tempo forniva dei modelli di semplicità, compostezza ed equilibrio che oramai si erano persi. Ma cosa bisognava seguire in concreto di quegli insegnamenti antichi? Nelle pagine precedenti abbiamo anticipato che Casella in un articolo del 14 marzo 1925 apparso sul « Christian Science Monitor », considerava tra gli elementi musicali antichi fondamentale innanzitutto il recupero della melodia dopo l'esaltazione armonica avvenuta soprattutto nei venti anni precedenti³¹¹. Nello stesso giornale, sul finire del 1925, Casella pubblicò un altro articolo in cui indicava oltre alla melodia anche altri elementi fondamentali per attuare una « rinascita nel senso classico ». Si trattava di « [...] tutte quelle antiche discipline secolari come la fuga, la sonata, la variazione, il canone, l'imitazione ecc. E il contrappunto »³¹².

Nello stesso articolo, dopo aver esteso le medesime osservazioni al mondo della pittura e della musica paragonando il cubismo all'atonalismo e attribuendo ad entrambi il merito di avere superato l'impressionismo, diceva che questa operazione di recupero poteva essere compiuta solo attraverso un atteggiamento che ripristinasse la disciplina e una maggiore attenzione per l'elemento formale. La prova che ciò stava accadendo era fornita dal ritorno nelle composizioni musicali delle forme antiche indicate sopra che potevano paragonarsi al ritrovato senso della prospettiva nell'arte, bandito dall'impressionismo. Interessante notare che egli continuava ad esprimere l'esigenza della interdisciplinarietà estendendo le sue osservazioni anche al campo letterario, dove, nella poesia finalmente era ritornata la rima: « Nella poesia, si vede la rima - per la quale pochi anni fa pareva fosse suonata l'ultima ora - reintegrata nella pienezza delle sue funzioni, e molti poeti dichiarano che se non fosse esistita si sarebbe dovuto inventarla »³¹³.

L'identità del poeta cui andava attribuita la riconsiderazione della rima verrà svelata qualche anno più tardi nell'articolo già citato sulla questione del neoclassicismo. Si trattava di Giovanni Papini³¹⁴, proprio colui che Casella aveva voluto nella redazione del periodico « Ars nova » anche per i

³¹⁰ ALFREDO CASELLA, « Pittura e musica nella odierna Italia », in « Il Pianoforte », VII, 4, aprile 1926, pp. 101 - 104, consultato in Pestalozza Luigi, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli Editore, 1966, p. 663.

³¹¹ Il titolo dell'articolo di Casella è in cui si fa riferimento all'articolo di Casella « La giovane Italia e il suo ruolo », apparso in « Christian Science Monitor » il 14 marzo 1925.

³¹² ALFREDO CASELLA, « Il ritorno della disciplina », in « Christian Science Monitor », 19 dicembre 1925, op.cit. p. 61.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ ALFREDO CASELLA, « Il neoclassicismo mio e altrui », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno 1 n.5, Firenze, Le Monnier, maggio 1929, p.577.

suoi contatti con i letterati. Francesca Petrocchi che ha curato la ristampa del periodico di Casella, riporta quanto Papini scrisse a questo proposito sulla postfazione di *Opera prima* del 1917:

Io credo che si tornerà a una specie di classicismo - a un classicismo nuovo, cioè senza modelli e precetti, che beneficerà di tutte le esperienze, ricerche e conquiste dei romantici, parnassiani, simbolisti e futuristi - ma che sarà, in ogni modo, classicismo, cioè opera d'arte nuda, compatta, ipercosciente, costretta ad una disciplina, sottomessa a salutariferi servaggi per raggiungere potenze e libertà in più alto grado³¹⁵.

In questo contesto culturale e con questi principi di poetica prende consistenza il progetto di Casella di scrivere l'opera le *Tre canzoni trecentesche*, che egli tenne in grande considerazione soprattutto perché con essa riuscì a realizzare quei principi estetici che propugnava e che abbiamo fin qui messo in evidenza. Ecco infatti quanto scrisse a Gatti l'indomani della conclusione del suo lavoro: « Ho ripreso a scrivere ed ho fatto tre *canzoni* su testi trecenteschi, che sono una delle mie cose migliori (stile alquanto nuovo per la sua semplicità un po' arcaica) »³¹⁶.

La semplicità è la caratteristica che egli mette principalmente in evidenza e alla quale abbiamo abbondantemente fatto riferimento nelle pagine precedenti. La stessa qualità egli indicò pure in una lettera inviata all'editore Ricordi appena due giorni dopo:

Ho terminato in questi giorni tre liriche per soprano su poesie trecentesche italiane. Sono assai contento di questo mio lavoro, e credo che grazie alla sua semplicità e spontaneità è destinato a sicuro successo. Mi dica se debbo inviar loro il manoscritto in lettura³¹⁷.

Ancora « chiarezza e semplicità » sono le qualità che egli attribuiva a quest'opera in un'altra lettera a Ricordi del 13 luglio 1923: « Dopo tre anni di silenzio e di raccoglimento, sono queste il mio ritorno alla creazione. E credo che offrano un sensibile grado di innovazione per la loro chiarezza e semplicità »³¹⁸.

Sono considerazioni riferite soprattutto all'aspetto musicale, ma per quanto riguarda il testo va detto che Casella già da tempo ricercava elementi che si ispirassero ugualmente ai criteri di chiarezza e ordine. Inoltre egli era attratto da una ricerca di versi in cui comparissero delle tracce evidenti di "italianità". Fu lo stesso autore a rivelarlo nel *Proemio* di *21+26*³¹⁹, in occasione della composizione di *Notte di Maggio*, cantata per soprano e orchestra sulla poesia di Carducci. Scritta nel 1913, viene considerata come un'opera del "secondo stile", una fase ancora di sistemazione del linguaggio di Casella; tuttavia l'autore la considerò uno dei suoi migliori lavori dal momento che in essa superò

³¹⁵ FRANCESCA PETROCCHI, « Ars nova » 1917 - 1919, *ristampa anastatica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 25, 26.

³¹⁶ Lettera di Alfredo Casella a Guido Gatti del 24 giugno 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.971.

³¹⁷ Lettera di Alfredo Casella a Ricordi Editori del 20 giugno 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.1577.

³¹⁸ Si veda la lettera di Alfredo Casella a Ricordi Editori del 13 luglio 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.1578.

³¹⁹ ALFREDO CASELLA, *21+26*, cit. pp.3,4.

l'armonia cromatica tipica del wagnerismo romantico dando spazio alla politonalità³²⁰. Da un punto di vista linguistico, a proposito della citata "italianità", Mila De Santis afferma esservi nel Casella di questo periodo una « vera e propria ossessione patriottica »³²¹.

La scelta di Carducci va così considerata in ragione di quello che il poeta rappresentò per un paese come l'Italia da poco unificato e desideroso di affermare la sua identità culturale di fronte alle grandi nazioni europee. Il poeta che sarebbe stato poi insignito a un anno dalla morte del premio Nobel per la letteratura rappresentava un punto di riferimento importante soprattutto per gli intellettuali del tempo in quanto seppe unire una sconfinata passione per la poesia classica con un acceso patriottismo. Al di là della valutazione prettamente artistica delle sue poesie egli rivestì poi un ruolo primario nella filologia del tempo e nelle pubblicazioni dei testi dei primi tempi della letteratura italiana. Accanto a Carducci naturalmente va tenuta in forte evidenza la figura del successivo "poeta vate", Gabriele D'Annunzio, la cui personalità si rivelò determinante nell'organizzazione della cultura del tempo contribuendo a orientare nel senso del recupero della classicità i musicisti del primo Novecento. Non solo, anche la sua produzione poetica fu ricercata dagli stessi compositori. Casella ne musicò *La sera fiesolana* nel 1920, vale a dire pochi anni prima della composizione delle *Tre canzoni*.

Tornando però a Carducci, va precisato che se fu tenuto in considerazione da Casella come poeta per un'opera come *Notte di maggio*, quindi un'opera significativa nella sua ricerca di uno stile maturo, la sua figura di storico della letteratura e filologo ebbe a sua volta un ruolo determinante nella composizione delle *Tre canzoni trecentesche*. Infatti prendendo in esame i testi poetici musicati, essi si trovano in una pubblicazione curata da Carducci ed intitolata *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, edita a Pisa dalla tipografia Nistri nel 1871. Allo stato attuale permane il dubbio sollevato da De Santis³²² se sia realmente questo il testo da cui Casella prese i versi da musicare, dal momento che nei documenti posseduti non compare nessuna indicazione che ci possa aiutare a indicarne la provenienza. Certo è che i testi contenuti nella prima edizione delle *Tre canzoni trecentesche* pubblicata da Ricordi nel 1924 e i versi del libro di Carducci non differiscono che in minimi particolari.

Le *Tre canzoni trecentesche* sono dedicate alla cantante Anna Maria Mendicini, che ne fu la prima interprete. In una lettera di Casella a Ricordi del 20 febbraio 1924 spedita da Roma il compositore chiedeva di inviare alla cantante una copia completa delle *Tre canzoni trecentesche* la cui prima si sarebbe tenuta l'8 marzo. Nella missiva Casella non nascondeva una certa apprensione per

³²⁰ *Ivi*, p.3.

³²¹ MILA DE SANTIS, « Casella e il testo poetico », in MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 311.

³²² *Ivi*, p. 322.

l'esiguo tempo disponibile, dal momento che la cantante non le aveva ancora viste³²³.

La prima canzone, *Giovane bella, luce del mio core...* si trova a pagina 84 della quarta sezione del testo di Carducci, intitolata libro IV, *Ballate e mandriali di varii rimatori illustri e letterati dal 1882 al 1350*.

Giovane bella, luce del mio core.

Giovane bella, luce del mio core,
Perché mi celi l'amoroso viso?
Tu sai che 'l dolce riso
E gli occhi tuoi mi fan sentire amore.

Sento nel core tanto di dolcezza,
Quando ti son davante,
Ch'io veggio quel ch'Amor di te ragiona.
Ma, poi che privo son di tua bellezza,

E de' tuoi be' sembianti,
Provo dolor che mai non m'abbandona.
Però chiedendo vo la tua persona,
Disioso di quella chiara luce
Che sempre mi conduce
Fidel soggetto de lo tuo splendore.

Nella nota introduttiva Carducci definisce la poesia una « ballatina » e dice che era stata già pubblicata da Francesco Trucchi³²⁴. In questo caso la struttura metrica della ballata, non sempre osserva lo schema classico della concatenazione in rima tra volta e piede, mentre viene osservata la regola della rima tra l'ultimo verso della volta e quello della ripresa.

Casella cerca il più possibile di rispettare la metrica della poesia sottolineando, come osserva De Santis, il termine delle varie parti, vale a dire della ripresa, dei piedi e della volta con dei melismi, che risultano essere unici all'interno di un rigoroso sillabismo³²⁵. Riportiamo come esempio il melisma che conclude la ripresa. Es. 1 da b. 14 a 21, p.2³²⁶:

³²³ Si veda la lettera di Casella a Ricordi del 20 febbraio 1924, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.1585.

³²⁴ Si riferisce a questo volume: FRANCESCO TRUCCHI, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall' origine della lingua infino al secolo decimosettimo raccolte e illustrate da Francesco Trucchi*, Prato, Ranieri Guasti, 1846.

³²⁵ MILA DE SANTIS, « Casella e il testo poetico », in De Santis Mila (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 323.

³²⁶ Tutti gli esempi riportati sono tratti dalla seguente pubblicazione: ALFREDO CASELLA, *Tre canzoni trecentesche per canto e pianoforte*, G. Ricordi & C.,1924.

The image displays two systems of a musical score. The first system features a vocal line (Voce) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line begins with the dynamic marking *poco f* and the lyrics "E glioc - chi tuoi fan sen - ti - rea mo -". The piano accompaniment starts with *mf*. The second system continues the vocal line with the lyrics "- re. tranquillo sempre Sen - to nel co re" and the piano accompaniment (Pno.) with dynamic markings *mp* and *p*. The score includes various time signatures (3/4, 2/4, 3/4) and dynamic markings throughout.

Questo rispetto della struttura metrica viene pure ribadito dalle indicazioni dinamiche che cambiano ogni due versi fin dall'inizio: *mezzo forte* al verso 1; *meno piano* al verso 3; *mezzo forte* al verso 5 fino alla conclusione.

Se osserviamo la stesura musicale è evidente come Casella colga la divisione che il testo poetico sembra suggerire alla metà esatta, cioè dopo il verso 7 con l'iniziale disgiuntiva *Ma* che assume rilievo in virtù anche della virgola che la segue. Il compositore per sottolineare la divisione, prima della seconda parte che inizia con la disgiuntiva *Ma*, fa emergere il pianoforte facendo tacere il canto per sei battute. Lo strumento sviluppa una progressione di bicordi discendente su un doppio pedale di quinta. Vanno rivelate le ripetizioni e il fatto che qui Casella crea un disegno che metricamente è un due su tre, nel senso che è come se fossero battute di quattro quarti o di due quarti pur mantenendo l'indicazione del 3/4. Es. 2 da b.29 a 38, p. 3:

Voce *p*
na.

Piano *mp un poco marcato*

5 Vo. *mf con intenso sentimento*
Ma, poi che pri - vo

Pno. *p*

10 Vo.
son di tua bel

Pno.

Il pianoforte tornerà ad essere “solo” tre versi dopo, precisamente dopo il verso *Provo dolor che mai non m'abbandona*. Questa volta riproporrà una cellula melodica nel modo dorico di Re, che ricorrerà pure nel finale ma un tono sotto. Es. 3 da b. 46 a 54, p.4:

Voce

na.

Piano

p sempre, ma un poco espressivo

Vo.

(senza rallentare)

Pno.

mf espressivo

Osservando questi interventi dello strumento si ha l'impressione che Casella voglia quasi ripensare il testo poetico strutturandolo in una quartina, due terzine e una quartina. Secondo questa divisione le due terzine sarebbero caratterizzate dalla scansione di rime ABC ABC, con B che è un'evidente rima siciliana di "e" con "i", frequente nei rimatori toscani del tempo di Cino da Pistoia.

Pertanto musicalmente il testo risulterebbe avere tale struttura:

Giovane bella, luce del mio core,
 Perché mi celi l'amoroso viso?
 Tu sai che 'l dolce riso
 E gli occhi tuoi mi fan sentire amore.

Sento nel core tanto di dolcezza,
 Quando ti son davante,
 Ch'io veggio quel ch'Amor di te ragiona.

Ma, poi che privo son di tua bellezza,
 E de' tuoi be' sembianti,
 Provo dolor che mai non m'abbandona.

Però chiedendo vo la tua persona,
 Disioso di quella chiara luce
 Che sempre mi conduce
 Fidel soggetto de lo tuo splendore.

Operando in tale modo, Casella dimostra di rispettare quei principi di simmetria e ordine costruttivo che tanto raccomandava nei suoi scritti. A questi va anche ricollegata una sostanziale linearità nell'esposizione del canto che si avvale anche di cellule melodiche simili, come accade con l'attacco

dell'ultimo verso della poesia che inizia con le stesse tre note (Mi, Si, La) del primo verso, anche se quello era in battere e questo in levare. La conclusione avviene con un lungo melisma sul termine *splendore* che anticipa la coda affidata al solo pianoforte. Es. 4 da b. 65 a 71, p.6:

The musical score consists of three systems, each with a voice line and a piano accompaniment. The first system (measures 5-6) is marked *dolce*. The voice line has lyrics: "sem - pre mi con - du - ce Fi - del sog - get - to". The piano accompaniment also has *dolce* markings. The second system (measures 5-6) is marked *(senza rall.)*. The voice line has lyrics: "de lo tuo splen - do". The piano accompaniment features a melisma on "splen - do". The third system (measures 7-7) is marked *pp* for the voice and *p sottovoce* for the piano. The voice line has the lyric "re." and the piano accompaniment has *p sottovoce* markings.

In tutto il brano vi è poi una varietà ritmica che non esageriamo nel definire estrema dal momento che troviamo quasi ad ogni battuta una diversa indicazione metrica con la chiusura dei versi affidata molto spesso al tempo ternario con rispetto dell'accento tonico lunga/breve dato dal tempo forte per la lunga e dal tempo debole per la breve non accentata. Una spiegazione abbastanza plausibile di questi continui cambi di metro è da ricercarsi nel fatto che una lingua come l'italiano del Trecento era decisamente più complicata rispetto alla lingua latina la cui metrica andava di pari passo con la musica. Nel caso dell'italiano il compositore si trova nella condizione di dover disporre i versi tenendo conto delle contrazioni, degli apostrofi e soprattutto degli accenti. Pertanto un ottimo modo per sistemare la metrica con la musica era quello di cambiare l'impostazione del tempo. Anche attraverso questa via della complessità riusciamo a cogliere quanto grande fosse l'attenzione prestata dal compositore per il testo lirico. Giustamente osserva Adriana Guarnieri Corazzol come in questa

canzone venga raggiunta un'ottima interazione tra testo e musica³²⁷.

Per quanto riguarda l'assetto armonico, nelle pagine precedenti si era visto che Casella non ripudiava la fase di maggiore sperimentazione armonica che pure lui aveva intrapreso in una fase della sua vita artistica. In questo lavoro e anche negli altri due brani possiamo notare tuttavia come, pur non ricercando l'atonalità, il contesto armonico sia molto ricco. Non si può parlare di un criterio armonico riconducibile ad una scala o a un modello, ma di un impianto generale che contiene semmai vari modelli al suo interno, fatti di intervalli di quarte, quinte, qualche volta con l'intervento delle terze che sembrano però più vagare nella melodia o essere spiegate come ritardi o fioriture. In tutto il brano comunque non vi è una funzione "dominantica".

Da un confronto con il manoscritto originale non risultano differenze con il testo stampato. Va notato che alla fine nell'autografo viene riportata la data e l'ora: 4 giugno 1923 alle 22,30.

La seconda delle tre poesie, *Fuor de la bella gaiba...* si trova a pagina 47 della terza sezione del testo di Carducci, intitolata libro III, *Canzoni popolari del secolo XIII e XIV*. Non si conosce l'identità dell'autore. Nell'introduzione Carducci indica nell'avvocato Gualandi Angelo lo scopritore.

Fuor de la bella gaiba

Fuor de la bella gaiba Fuge lo lusignuolo.
Piange lo fantino, poiche non trova
Lo soo osilino ne la gaiba nova;
E dice cum dolo: Chi gli avrì l'usolo?
E dice cum dolo: Chi gli avrì l'usolo?
En un buschetto se mise ad andare,
Sentì l'ozletto sì dolce cantare.
Oì bel lusignuolo torna nel mio brolo.
Oì bel lusignuolo torna nel mio brolo.

Confrontando questo testo dell'edizione Ricordi con quello di Carducci le diversità riguardano il termine *gaiba* che in Carducci viene riportato in *caiba* al primo verso, mentre poi al quarto il termine ritorna con la *g* iniziale. In Casella invece non figura la variante *caiba* e sembra quasi che il compositore si sia preso la libertà di unificare le due grafie. Altra diversità riguarda poi il termine *lusignuolo* che in Carducci viene riportato senza il dittongo: *lusignolo*. Va fatto presente che nell'autografo delle *Tre canzoni trecentesche* tutte e tre le volte che compare, questa parola è riportata allo stesso modo che in Carducci: senza il dittongo.

Sempre nell'autografo musicale alla fine, diversamente da prima, oltre la data e l'ora vi è anche il luogo: Roma, 9 giugno 1923, ore 11 3/4.

L'inizio del componimento musicale è affidato al pianoforte che in una scalata ascendente di

³²⁷ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, « Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra », in DE SANTIS MILA (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p.284.

bicordi di terza o di quarta staccati prima e poi con quattro quartine in biscrome simula il volo dell'animaletto fuori dalla gabbia. All'inizio Casella raccomanda di essere "veloce", mentre nel manoscritto l'indicazione era "vivace". Una volta terminata l'introduzione, il pianoforte suona un accordo di quinte in un probabile modo lidio sul quale entra il canto. Anche in questo secondo brano il testo viene rispettato e messo in evidenza grazie a una scrittura sillabica. Ci sono ancora i melismi con la stessa funzione di chiusura che avevano nella prima canzone. Li troviamo al quarto verso, *E dice cum dolo: Chi gli avrì l'usolo?* che con il successivo forma un distico e che se consideriamo la struttura della ballata risulta essere l'ultimo del ritornello.

Nonostante il fatto che i due versi siano uguali, Casella li distingue comunque rendendo più lungo il melisma del secondo. Es. 5 da b. 14 a 19, p.8:

The image displays three systems of a musical score for voice and piano. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "E di-ce cum do-lo: Chi glia-vri l'u-so - lo?".

- System 1:**
 - Voice:** Starts with *mp con emozione*. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked *(p)*. The third measure is marked *ad libitum, con fantasia*. The fourth measure is marked *(p)*. The fifth measure is marked *(lentamente)*. The sixth measure is marked *breve*.
 - Piano:** Starts with *mp*. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*. The fifth measure is marked *mf*. The sixth measure is marked *mf*.
- System 2:**
 - Voice:** Starts with *p*. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked *(p)*. The third measure is marked *(p)*. The fourth measure is marked *(p)*. The fifth measure is marked *6 lentamente*. The sixth measure is marked *breve*.
 - Piano:** Starts with *(p)*. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked *(mf)*. The third measure is marked *(mf)*. The fourth measure is marked *(mf)*. The fifth measure is marked *(mf)*. The sixth measure is marked *(mf)*.
- System 3:**
 - Voice:** Starts with a fermata. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked with a fermata. The third measure is marked with a fermata. The fourth measure is marked with a fermata. The fifth measure is marked with a fermata. The sixth measure is marked with a fermata.
 - Piano:** Starts with *p*. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked with a fermata. The third measure is marked with a fermata. The fourth measure is marked with a fermata. The fifth measure is marked with a fermata. The sixth measure is marked *più p*.

In modo speculare e con lo stesso disegno melodico che riprende pure alcune note, vengono musicati l'ultimo e il penultimo verso dell'intera poesia che hanno in comune con i versi 4 e 5 il fatto di essere identici. Cambia in questo caso l'indicazione dinamica dal *piano* al *pianissimo*.

Es. 6 da b. 30 a 34, p.10:

Voce

tor - na nel mio bro - lo,

Piano

2

Vo.

sempre *pp* *lentamente* *breve*

Oi bel lu - si - gnuo lo *breve*

Pno.

(*p*)

3

Vo.

più p ancora *lentamente*

tor - na nel mio bro - lo, Oi bel-lu - si-gnuo -

Pno.

più p

5
Vo. *rall.* - *lo.* *ancora più lento*

Pno.

(Ped.-----)

Un altro elemento di simmetria va riscontrato nel fatto che i versi dal 5 in poi, cioè dopo il ritornello iniziale sono tutti in levare, inoltre dal ritornello in poi ogni due versi troviamo un breve stacco di pianoforte formato da bicordi suonati da entrambe le mani ad intervalli di quarta e quinta.

Anche qui non si segue un'impalcatura tonale, perché non c'è il senso della dominante, ma piuttosto di un accordo più forte dell'altro che in qualche modo porta verso una zona tonale. Così in entrambi i distici che chiudono il ritornello e aprono la strofa, il pianoforte compie una scalata sonora ascendente che da bicordi con intervalli di seconda, terza, quarta e quinta arriva ad un accordo di Fa con la settima e la nona maggiore su cui si inserisce la domanda del testo *Chi gli avrà l'usolo?* Sulla sillaba *lo*, dopo il melisma viene suonato un accordo di Fa con la settima maggiore e la quarta aumentata la cui sonorità risponde al senso di attesa del testo. (Es.5, seconda e quarta battuta). Nella conclusione il compositore si prende la libertà di aggiungere l'emistichio *Oi bel lusignuolo* che viene cantato ancora più piano rispetto agli altri due emistichi in un climax di sempre minore dinamicità, ma seguendo un disegno melodico simmetrico, sia nell'assetto ritmico che nel melisma conclusivo. (Es. 7). La conclusione è come l'introduzione affidata al pianoforte che ripropone una serie di intervalli di quinta. Es.7 da b. 29 a 31, p. 10:

Ancora un poco più lento dolcissimo,
pp come sognando *lentamente* *breve*

Voce

Oi bel lu - si-gmuo lo breve

Piano

rall.....

pp *poco* *p*

4

Vo.

tor - na nel mio bro - lo;

Pno.

5 *sempre pp* *lentamente* *breve*

Vo.

Oi bel lu - si - gmuo lo, *breve*

Pno.

(p)

L'ultima poesia musicata, *Amante sono, vaghiccìa, di voi...*, si trova nella pubblicazione di Carducci, Libro III, alle pagine 75 e 76.

Amante sono, vaghiccìa, di voi
 Amante sono, vaghiccìa, di voi;
 Quando vi veggio tutto mi divoro.
 Escò del campo, quando io lavoro,
 E come pazzo vo gridando oi oi.

Poi corro corro, e ò digiunto i buoi;
E vo pensando di voi, chè non lavoro.
Voi siete più lucente che l'oro.
E siete più bella ch'un fior di ginestra,
E siete più dolce che no è 'l cerconcello.
Dè, fatevi un poco alla finestra;
Ch'io vi prometto ch'al vostro porcello
Drò delle ghiande una piena canestra,
E anche vi dico che al vostro vitello
Drò della paglia una piena canestra.
E a voiò madonna contanto dolciata,
Vi darò, Vi darò un ... un cesto d'insalata.

Il testo delle musiche nell'edizione Ricordi coincide con quello di Carducci, tranne che per una virgola al verso 2 che nell'edizione musicata non compare, così come al verso 7, nei versi musicati manca la dieresi sulla i di *lucente*. e manca ancora la virgola al verso 15 dopo il termine *voi*. Sempre nel testo musicato c'è invece una virgola dopo il *darò* del verso 16 che nella versione di Carducci non compare mentre il termine *veggio* del secondo verso in Carducci risulta essere *vedo*.

Nel manoscritto originale, come di consueto vengono riportate alla fine la località e la data: Roma, 12 giugno 1923, alle 15,00.

Nelle note introduttive Carducci dice che nel codice da cui è tratta (strozz. magliab. 4040 , cl.VII, c.52), la poesia viene indicata come sonetto, ma che secondo lui è più vicina alla forma dello strambotto o del rispetto. Resta oltremodo difficile una precisa classificazione del componimento, anche se il numero dei versi fa comunque pensare che Carducci abbia ragione.

Convince meno la tesi di Carducci per quanto concerne la disposizione delle rime, tranne che per la rima baciata degli ultimi due versi che era tipica della chiusura degli strambotti e rispetti.

Al di là di queste valutazioni, il componimento presenta una struttura complessa, ma anche questa volta prevale il senso di simmetria che abbiamo visto applicato anche negli altri due componimenti, nonostante in un punto, osserva Mila De Santis, Casella accomuni allo stesso disegno melodico i versi dal 7 al 9 che appartenerebbero a strofe differenti. Questo per rispettare il polisindeto dei versi 8 e 9: *E siete più bella ch'un fior di ginestra,/ E siete più dolce che no è 'l cerconcello*³²⁸.

Es.8 da b. 23 a 28, p.13:

³²⁸ DE SANTIS MILA, « Casella e il testo poetico », in De Santis Mila (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 323.

Assi più lento (♩ = circa ♩ prec.)
mp appassionato ed insinuante

Voce

Voi sie-te più lu - cien-te che l'o - ro. E sie-te più

Assi più lento (circa prec.)
mp ma sonoro

Piano

4

Vo.

bel - la ch'unfior di gi - ne - stra, E sie - te più

Pno.

6

Vo.

dol - ce che no è'l cer - con

Pno.

Da ricondurre sempre al rispetto del testo sono i frequentissimi cambi di indicazione metrica che ricordano quelli della prima canzone e l'andamento sillabico del canto, con pochi melismi, due dei quali utilizzati per rendere il grido *oi* dell'uomo e quindi molto efficaci nell'accentuare la sua pazzia d'amore. (Es.9). Tra l'altro questo grido corrisponde al picco più acuto raggiunto dalla voce e messo pure in rilievo da una maggiore complessità armonica del pianoforte che da semplici tricordi passa a degli accordi decisamente complicati e pure dissonanti. (Es. 9).

Nella parte iniziale il pianoforte si adegua al carattere pastorale dell'intero brano contrapponendo nella parte acuta delle terzine a dei tricordi cui si è accennato e che marciano il ritmo binario. La maggiore complessità armonica del pianoforte si adatta anche al testo che ha una sorta di *climax* ascendente nel descrivere la pazzia del contadino. Questo dopo aver gridato compie infatti dei gesti inusitati come sciogliere i buoi e non lavorare. Es.9 da b. 15 a 20, p.12:

Voce

E co-me paz - zo vo gri-dan-do oi

Piano

molto f

4

Vo.

oi - - - Poi cor - ro cor - ro,

Pno.

sempre forte

mf subito

Vo. e ò di - giun - toi buoi;

Pno. *cresc.*

La canzone viene concepita divisa in quattro parti come stanno ad indicare le reciproche indicazioni ritmiche: "Vivace assai", all'inizio, "Assai più lento al verso *Voi siete più lucente che l'oro*, "Moderato, largamente" al verso *Dè, fatevi un poco alla finestra*, "Meno mosso" al verso *Vi darò un cesto d'insalata* che poi evolve nell'indicazione dinamica *forte deciso, a piena voce*. Vi è poi una coda di due battute in cui il tempo torna quello dell'inizio, "Vivace assai". Tutte le parti terminano con una corona e nella seconda e terza sezione l'accompagnamento del pianoforte è limitato a dei lunghi accordi, che si contrappongono all'accompagnamento iniziale di cui si è detto.

La seconda parte si chiude con un lungo melisma che ricorda quanto già osservato per la prima canzone relativamente al ricorso al canto melismatico per rispettare la struttura metrica. Es. 10 da b. 29 a 30, p.14:

Voce Moderato, largamente
f con voce forte

cel - lo, Dè, fa - te-viun

Piano Moderato, largamente

La ragione di questa divisione in quattro sezioni è da ricercarsi nel contenuto del testo. Mentre nella prima parte si descrivono gli effetti che l'innamoramento produce nell'uomo, nella seconda si parla delle qualità della donna, nella terza l'innamorato dopo aver chiamato alla finestra l'amata dice

quali azioni in concreto metterà in atto per conquistarla, finendo per rivelare nell'ultima parte cosa farà solo per lei: donarle un cesto d'insalata. Anche la dinamica cambia e dal *forte* iniziale si passa al *mezzo piano appassionato ed insinuante* della seconda parte per tornare al *forte* della terza. Nella quarta parte vi è un *mezzo piano esitante, quasi a bassa voce* che si adatta alla raccomandazione di cantare "a bassa voce" come comprensibilmente accade con questa che sembra essere quasi una confessione. L'oggetto del regalo, *un cesto di insalata*, viene invece cantato in *forte deciso, a piena voce*.

Colpisce la linearità del canto che molto spesso è fatto di note ribattute o di movimenti per gradi congiunti. Si veda l'inizio della seconda parte che rappresenta un ottimo esempio della sobrietà e semplicità che Casella raccomandava nei suoi scritti di cui si è parlato e la cui linea melodica viene seguita nei versi seguenti: *E siete più bella ch'un fior di ginestra, E siete più dolce che no è 'l cerconcello* di cui si è detto (Es.8). Anche in questa composizione domina il senso della simmetria.

Interessante il modo con cui il compositore rende la conclusione del testo da cui ci si aspetterebbe ben di più del cesto d'insalata come regalo dopo che la visione della donna ha letteralmente sconvolto l'amante. Casella riproduce l'iperbolico senso di attesa della poesia dapprima ripetendo la stessa cellula melodica per l'emistichio *Vi darò, vi darò*, ma spostando per il secondo *vi darò* le note una terza maggiore sopra, facendo seguire a mo' di eco due accordi di pianoforte, speculari anch'essi per gli intervalli che restano all'interno di una quinta per entrambe le mani. Viene inserita quindi una pausa con corona prima e dopo la sillaba *un* che anticipa il contenuto del dono: *un cesto d'insalata*. L'annuncio del dono viene ritardato separando il termine *cesto* con un agglomerato accordale con prevalenza di quarte che ricomposto risulta formato da due dominanti con quinta abbassata. Si tratta della dominante di Do e di Mi e questo accordo potremmo definirlo una dominante bitonale. (Es. 11)

La coda ripropone l'ambientazione iniziale come si volesse chiudere questa favola pastorale e tornare alla realtà. ES. 11 da b. 41 a 44, p.16:

meno mosso *mp* *esitante, quasi a bassa voce* *p* *breve* *a tempo* *deciso, a piena voce*

Voce

Vi da - rò, Vi da-rò un... un ce sto d'in-sa -

meno mosso *breve* *a tempo*

Piano

Tempo del principio (*vivace assai*) (♩ = circa ♩ *prec.*)

Vo.

la - ta.

(♩ = circa ♩ *prec.*)

Tempo del principio (*vivace assai*) *secco*

Pno.

ff *ff*

Possiamo pertanto concludere queste nostre osservazioni con la constatazione che in queste *Tre canzoni trecentesche* Casella riuscì a realizzare uno stile maturo che si avvaleva di una semplificazione armonica e una linearità melodica sempre aderente al testo. Mila definì molto brillantemente questa fase evolutiva del compositore con un'espressione sintetica ma molto eloquente: « stile vocale chiarificato »³²⁹. Sempre il critico puntualizzava come nel raggiungimento di questo stile avesse avuto una parte non indifferente l'utilizzo dell'italiano antico.

Avere a che fare infatti con una lingua ormai "cristallizzata" nella sua forma e lontana dagli effetti espressivi che un linguaggio contemporaneo recava in chi lo utilizzava, consentiva una maggior distacco o se vogliamo un minor coinvolgimento emotivo, fatta salva la complessità della lingua di cui si è detto. Ma anche per questa via ritroviamo la concezione estetica di Casella che riteneva l'arte non un « dono divino » ma un mestiere.

Abbiamo sottolineato come Casella in queste canzoni utilizzi il polimetro per adattarsi ai versi

³²⁹ MILA MASSIMO, « Itinerario stilistico 1901 - 1942 », in FEDELE D'AMICO, GUIDO M. GATTI (a cura di), *Alfredo Casella*, Milano, G. Ricordi, 1958, p. 51.

che a volte sono regolari e a volte no. L'idea è che l'accento tonico cada tendenzialmente e preferibilmente in battere. A questo proposito riprendendo il tema del classicismo con cui abbiamo iniziato il presente capitolo, va indicato come questo *modus operandi* sia proprio caratteristico di questa tendenza, laddove la cultura di derivazione romantica cercava invece di spostare, di modificare. In quest'opera prevale poi una tendenza a semplificare la composizione metrica, grazie anche alle scelte testuali. Ciò si inserisce bene nel costruttivismo di quegli anni che era proteso a cercare una linearità, un'essenzialità costruttiva senza fronzoli, ornamenti e orpelli, per lavorare maggiormente sulle quantità sillabiche, sull'accentazione. Inoltre come è emerso anche dall'analisi, si cercava di sottolineare non tanto i contenuti espressivi, ma piuttosto quelli immaginativi o addirittura puntuali tipo delle immagini naturalistiche come risulta dal fatto che non vi è riferimento ai contenuti emotivi o espressivi nel senso di affettivi. Tutto ciò lascia presagire un atteggiamento costruttivista rispetto al testo. Il fatto poi che il rapporto musica poesia venga cercato anche nel rispetto dell'accentazione tonica è da ricondurre alla prima polifonia duecentesca e trecentesca dove vi era parecchia polimetria. Almeno guardando le trascrizioni dei madrigali del Trecento troviamo che sono tutti polimetrici.

Con quest'opera ci troviamo di fronte ad un autore che aveva raggiunto la capacità di distaccarsi dalla materia trattata e aveva imparato a gestire anche le punte più estreme della sperimentazione precedente. Mila nello stesso articolo cui si è fatto riferimento definiva pure questa fase compositiva di Casella « comica », nel senso di un superamento del periodo pessimistico precedente. Effettivamente la comicità nasce anche dalla capacità di trattare gli argomenti in maniera distaccata. Come non tenere in considerazione allora il grande lavoro che in quegli anni Pirandello compieva relativamente alla ricerca del senso del comico e dell'umorismo. Non a caso allora, come abbiamo già avuto modo di evidenziare, Casella aveva riconosciuto nello scrittore siciliano le stesse caratteristiche di innovazione che riservava per sé e per i pittori contemporanei e d'altra parte sappiamo quanto fortunata fu la collaborazione tra i due con la realizzazione del balletto *La giara* di appena un anno dopo queste composizioni.

Parte 2

Il recupero della poesia antica

Capitolo 1

2.1.1. La reazione al Melodramma

Come giustamente osservò Piero Santi, nei musicisti più favorevoli al rinnovamento dei primi anni del Novecento vi fu la volontà di « sprovvincializzare » e affermare una propria « espressione nazionale » che il critico identificava soprattutto con la « polemica contro l'imperversante melodramma naturalista »³³⁰ e con lo sforzo di adeguarsi alle aspirazioni di una borghesia europea, espressione di un capitalismo avanzato rispetto a quello italiano ancora in gran parte agrario³³¹.

A nostro avviso però queste motivazioni sociali da sole non bastano a spiegare la reazione al “melodramma” che in modo prorompente i compositori più innovativi dei primi del Novecento espressero. Dovevano esserci anche delle ragioni più specificamente artistiche e di contenuto musicale. In effetti per questi musicisti i canoni del melodramma ottocentesco, cui ancora molti altri compositori giovani come loro si rifacevano, non andavano più bene. Essi adottarono pertanto delle nuove formule anche attraverso il contatto con altre espressioni, in particolar modo le arti plastiche e figurative o la danza, come vedremo nel caso specifico di Casella e Malipiero, per arrivare a lavori teatrali decisamente lontani da quelli tipici del melodramma di maniera. In questo percorso un elemento importante di rottura con la prassi melodrammatica fu, come emergerà dalle nostre analisi, la scelta di utilizzare come testi cantati le poesie italiane antiche. A loro volta le motivazioni di tale atteggiamento furono espresse da precise valutazioni estetiche. Alcune di queste idee programmatiche le possiamo ritrovare non solo nelle pubblicazioni degli stessi compositori, ma anche in quelle dei critici e intellettuali a loro molto vicini come Fausto Torrefranca o Giannotto Bastianelli. Del primo vale la pena citare *La vita musicale dello spirito*, testo pubblicato nel 1910 che raccoglieva le sue considerazioni estetiche di stampo soprattutto idealistico³³². Fin dalla prefazione di questo testo il

³³⁰ PIERO SANTI, « Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento », in « Studi Musicali », I, 1, Firenze, Olschki, 1972, pp.161 – 186:163 sgg.

³³¹ Si veda in particolare i paragrafi 1.1.2. e 1.1.3. della prima parte della presente tesi.

³³² FAUSTO TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito*, Bocca, Torino, 1910.

critico esprimeva il rammarico che nel mondo non si tenesse in considerazione l'estetica musicale italiana e questo perché erano gli stessi italiani che al massimo ricordavano Rossini o Donizetti ma tralasciavano completamente i Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palestrina e in definitiva tutta la musica scritta nei secoli dal Quattrocento al Settecento. La colpa di ciò era per Torre Franca da imputare al successo travolgente del melodramma ottocentesco che egli sminuiva nella sua portata:

Occorre rintuzzare l'alterigia ignorante di chi proclama "pro domo sua", tra la vergognosa acquiescenza di tutta una nazione immemore, che l'italiano nasca operista e che la tradizione italica stia tutta nel melodrammetto che esportiamo, commessi viaggiatori di bazar economici dell'arte, per le mode della borghesia industriale³³³.

Il complesso ragionamento di Torre Franca prendeva le mosse da una disamina delle varie concezioni estetiche della musica per arrivare a ritenere che essa era un'arte prodotta dallo spirito nella sua interezza e non un'attività da collocare nelle varie regioni dello spirito stesso. Su questa base ne derivava che quest'arte rappresentava qualcosa di astratto, una sorta di intuizione in senso teoretico. Pertanto restringendo la sua analisi al rapporto di questa disciplina con le altre arti e in modo particolare con la poesia egli riteneva che essendo impossibile tradurre in versi un tema musicale, la musica, unica espressione interiore dello spirito, aveva la funzione di continuare ciò che con la parola si intendeva significare, divenendo essa stessa il « verbo per eccellenza ». Sulla base di tale principio, per Torre Franca i libretti per le opere non avevano lo stesso valore della musica e da una sua frase si può arguire a quale epoca egli si riferisse:

[...] che cosa erano mai se non nomenclature, centoni di nomi i libretti d'opera di un tempo; un tempo non ancora interamente trascorso, in verità? Per quei libretti vale veramente ciò che i loro autori solevano affermare per salvarsi dai Censori di Stato o di Curia e con una certa ingenuità che era negazione dell'arte e di ogni ispirazione³³⁴.

Quasi a dare una dimostrazione pratica delle sue concezioni estetiche Torre Franca appena due anni dopo pubblicò un testo che era stato scritto nel 1910 in cui attaccò in modo risoluto Giacomo Puccini.

Invitati a scegliere, come soggetto di studio, una figura dell'arte musicale italiana, noi preferimmo alle altre quella del Puccini, perché ci parve la sola che incarnasse, con la maggiore compiutezza, tutta la decadenza della musica italiana attuale e ne rappresentasse tutta la cinica commercialità, tutta la pietosa impotenza e tutta la trionfante voga internazionale³³⁵.

Puccini effettivamente all'inizio del Ventesimo secolo appariva come il continuatore più autorevole del melodramma ottocentesco e anche il suo rappresentante più acclamato dato lo strepitoso successo che continuava a ottenere. Per Torre Franca però quel suo modo di fare musica era da rinnovare e spiegando il perché di questa sua opinione indicava come secondo lui doveva essere il compositore di opere per il teatro.

³³³ FAUSTO TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito*, Bocca, Torino, 1910, p. VIII. Il corsivo è di Torre Franca.

³³⁴ *Ivi*, p.219.

³³⁵ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912, p. VII.

Bisogna proclamare che è immediatamente sospetto di ignoranza, di insincerità e però di affarismo l'operista che non sia insieme o il librettista delle proprie opere o un vero sinfonista, ossia l'operista che non sia letterato o compositore, perché solo un tale artista può essere artista compiuto, capace di comprendere tutte le necessità ideali dell'arte sua³³⁶.

Queste osservazioni di Torre Franca sono molto significative dal momento che fanno riferimento a delle caratteristiche che abbiamo ritrovato nei compositori fatti oggetto del nostro studio. Infatti il primo elemento che il critico raccomandava era che il compositore fosse anche librettista delle sue opere e questo aspetto fu tipico in effetti dei musicisti più innovativi della compagine dell'Ottanta e del loro primo erede Luigi Dallapiccola. « Non è più l'epoca dei musicisti ignoranti »³³⁷ era il consiglio che il padre dava a quest'ultimo e infatti la cultura soprattutto letteraria del compositore fu di notevole profondità, ma la stessa passione per la letteratura non fu minore in Pizzetti e Malipiero che si mossero con grande avvedutezza nel mondo letterario per ricercare i testi delle opere. Per Torre Franca quindi non poteva chiamarsi musicista colui che come Puccini non fosse in grado di comporre anche i testi delle proprie opere. Era un semplice operista, che aveva bisogno di un librettista per completare il suo lavoro, un po' come certe donne brutte avevano bisogno di cipria e belletto per apparire più desiderabili, aggiungeva il critico. Altrettanto negativa era a sua volta la sua considerazione per la figura del librettista puro, ritenuto un poeta di scarso livello e da considerarsi a sua volta artista incompiuto³³⁸. Si trattava di due figure che si completavano a vicenda ma che non riuscivano a essere autonome. Tra l'altro Puccini era un operista puro per formazione, ricordava Torre Franca, dal momento che avviato a diventare cantante, finì col disprezzare tale professione per entrare ugualmente a studiare al Conservatorio di Milano dopo essere stato folgorato dall'ascolto a teatro dell'*Aida*³³⁹. Per questo percorso e per il fatto che immediatamente dopo gli studi Puccini si dedicò esclusivamente a comporre opere per il teatro, era da considerare un musicista essenzialmente operista, incapace di trovare da solo i testi da musicare e soprattutto condizionato dalla ricerca assidua del favore del pubblico. Così le sue composizioni non risultavano essere il prodotto di un'arte spontanea, espressione dello spirito, ma nascevano dalla costrizione di adeguarsi al genere melodrammatico. Una prova di ciò era fornita per Torre Franca dalle stesse melodie di Puccini, ritenute troppo ballabili e quindi espressione di

[...] un'arte del « press'a poco » fatta di accortezze ben congegnate, raramente di finezze, talvolta di arguzie, ma più spesso di concessioni al gusto volgare, che le fanno avere facile presa sull'anima del pubblico comune, ma le precludono necessariamente la simpatia delle persone più colte e più sensibili³⁴⁰.

Per quanto riguarda l'osservazione che egli fosse esasperato dalla ricerca del successo, il critico notava che tale fatto non era trascurabile perché a suo avviso condizionava i testi tanto da renderli una

³³⁶ *Ivi*, p. IX.

³³⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, p. 146.

³³⁸ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912, pp. 8 – 10.

³³⁹ Qui Torre Franca fa riferimento a una lettera di Puccini a Checchi senza riportarne gli estremi. Vedi *Ivi*, p. 39.

³⁴⁰ *Ivi*, p.27.

sorta di poesia preconfezionata:

[...] il Puccini sceglie sempre tutto ciò che ha un successo fatto, un pubblico fatto, una letteratura fatta, nel tumulto di mode della vita presente. Egli sente di non essere un animatore, di non poter imporre nulla ad un pubblico qualsiasi³⁴¹.

Più avanti Torre Franca paragonerà la figura del librettista a una « mucca da latte » per indicare come, se ce ne fosse ancora bisogno, il ruolo di quest'ultimo e quello dell'operista avessero bisogno del reciproco aiuto per poter essere indipendenti³⁴². L'unico merito di Puccini consisteva nella capacità di unire nel modo migliore vari temi musicali e riceverne dalle parole del librettista la definitiva caratterizzazione artistica:

A noi pare che il buono dell'arte pucciniana si possa riassumere, in sostanza, nella finezza, più abile che artistica, più praticistica che estetica, con la quale egli riesce ad amalgamare insieme varie scene, con pochi temi musicali. [...]. La base dell'amalgama, il mercurio poetico, lo fornisce al Puccini il librettista coi suoi versi³⁴³.

Certamente le valutazioni di Torre Franca erano anche condizionate dall'attrazione che il critico provava per la musica strumentale³⁴⁴ ed è bene non generalizzare questo suo attacco a Puccini considerandolo una bocciatura di tutta l'arte operistica fino a quel momento. Tuttavia pur conservando il saggio esaminato una specificità su un autore, fu lo stesso Torre Franca nel momento di tirare le debite conclusioni³⁴⁵ a esprimere dei principi validi per l'intero genere accostando a Puccini Mascagni, quale ulteriore campione di un genere in decadenza e ribadendo la necessità che i giovani musicisti non prendessero esempio da questi compositori. Le sue considerazioni finali relative all'opera musicale erano queste:

L'opera fu, e rimase, un succedersi di atteggiamenti istrionici, di esibizionismi, di virtuosismi volgari della musica e della poesia: sviolate e acuti di tenori, trombonate e sgambetti di ballerine, coltellate e abbracciamenti furibondi, canzoni a ballo e urla, brindisi e finaloni; insomma di tutta quella merce, da vecchio bazar artistico, che viene designata all'estero con un solo vocabolo: *italianeries*.³⁴⁶

Riguardo a Puccini va anche riportato il giudizio che ne diede Ildebrando Pizzetti. Non vi era per la verità alcuna critica da parte di Pizzetti, che al massimo rimproverava a Puccini il fatto che la sua musica fosse priva di una ricerca che avrebbe portato a una maggiore complicità ritmica o ad ardite soluzioni armoniche, segno di un notevole impegno intellettuale. Abbiamo peraltro già indicato³⁴⁷ come il limite artistico di Puccini per Pizzetti derivasse dalla sua estrazione borghese che ne condizionava anche la produzione artistica. Ugualmente si era accennato all'avversione di Giannotto

³⁴¹ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, cit. p.48.

³⁴² *Ivi*, p.59.

³⁴³ *Ivi*, p.118.

³⁴⁴ A questo proposito nello stesso testo egli rispondeva in tale modo a chi sosteneva che la storia della musica italiana era costituita per tre quarti dal teatro: "L'Italia, anche senza il teatro di musica, ha una storia musicale tanto ricca che può reggere il confronto con qualunque delle straniere, opera compresa". *Ivi*, p. 19

³⁴⁵ *Ivi*, p.126.

³⁴⁶ *Ivi*, p.131.

³⁴⁷ Si veda la parte I della presente tesi.

Bastianelli per un tipo di musica che risentiva fortemente delle aspirazioni e tendenze culturali della classe borghese. Tra l'altro egli partiva dagli stessi principi estetici di Torre Franca. Come quest'ultimo infatti riteneva che il prodotto musicale, l'opera insomma, fosse da concepire come una « realtà spirituale » e in quanto tale essa fosse immoltiplicabile³⁴⁸ nel senso che sarebbe stato un errore concepirla come un'unione di elementi differenti quali la musica, la poesia e la danza. Era accaduto invece che fino ad allora i critici e i musicisti avevano voluto riconoscere nell'opera teatrale la superiorità della componente musicale o di quella poetica, mentre secondo Bastianelli non esisteva una linea di separazione netta tra questi due elementi. Ne conseguiva che l'operista non doveva essere considerato un musicista né tantomeno un poeta puro, ma tutt'al più un drammaturgo che si era appropriato di un linguaggio che non adoperava la musica o la poesia come elementi indipendenti:

[...] un linguaggio *sui generis*, nel quale vedere ancora la musica e la poesia, e non una sintesi talmente *nuova*, che non è più, nemmeno, anzi non è mai stata *sintesi*, è lo stesso che in un quadro ostinarci a vedere intellettualisticamente la fusione dell'arte di *disegnare* coll'arte di *colorire*³⁴⁹.

Lo stesso concetto Bastianelli aveva già esposto tempo prima dalle colonne de « La Voce » in un articolo intitolato « Il teatro musicale ». Lì aveva spiegato che era inutile giudicare un'opera con criteri strettamente letterari o musicali, nel senso che non ci si doveva aspettare da un'opera una poesia del pari valore di quella di Dante o una musica simile a quella di Beethoven. Questo perché di volta in volta tutto veniva adattato a una particolare situazione nella quale vi erano altri elementi importanti come gli scenari, la gestualità, insomma la particolare contingenza richiesta dall'operista³⁵⁰.

Quale poteva essere il rimedio allora di fronte a questo tipo di melodramma? Che cosa bisognava proporre di alternativo? Emerge abbastanza chiaramente nell'ultima pubblicazione di Bastianelli, tra l'altro rimasta incompiuta e intitolata *Il nuovo dio della musica*³⁵¹. Si tratta di un testo che fin dal titolo voleva indicare un cambiamento nella concezione musicale nel senso che si abbandonava la vecchia divinità, Dioniso, che rappresentava il genere musicale ottocentesco, prodotto di un ultimo romanticismo, per una nuova forma di musica, ispirata da un nuovo dio appunto, che egli individua in Ermete, che avrebbe dovuto riportare tutto a un senso di maggior equilibrio. Sfortunatamente, proprio la parte finale, dove ci si aspettava che Bastianelli desse le sue indicazioni per uscire dalla situazione che Ermete avrebbe dovuto dominare, rimase incompiuta.

Tuttavia per capire meglio cosa l'autore intendesse indicare con questa nuova divinità ci viene in aiuto un suo articolo del 1927 dedicato a Malipiero. Proprio quest'ultimo era secondo il critico, il musicista maggiormente ispirato dal messaggero del dio Ermete:

³⁴⁸ GIANNOTTO BASTIANELLI, *L'opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, Firenze, Vallecchi, 1921, pp.28 sgg.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 33.

³⁵⁰ GIANNOTTO BASTIANELLI, « Il teatro musicale », in « La Voce », Anno VII numero 10, 30 aprile 1915, Firenze, Libreria della voce, p. 602.

³⁵¹ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo Dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978.

E aggiungerò subito che se tra i musicisti così detti cerebrali, cioè disdegnosi dei facili effettoni democratici, uno ve n'è che novecentescamente possa dirsi « il beniamino italiano di Hermes », egli è, precisamente G.F. Malipiero³⁵².

Ermete era quindi tornato in questo inizio di secolo XX per annunciare la risoluzione della musica ottocentesca troppo condizionata dalla sua nascita popolaristica e da una « fiabesca popolarità » nonché da una « primitività vulcanica »³⁵³. Ecco come veniva definita l'intera musica dell'Ottocento:

Che cosa s'intese per arte nell'Ottocento? Eccitazione della sensibilità. Si esciva da una sinfonia di Beethoven con gli occhi lustri e una maledetta voglia di farne di tutti i colori. [...] L'arte dell'Ottocento è stata la grande guastatrice dei nervi e la riduttrice all'impotenza sia fisica che morale per tutti i giovani migliori. [...] I capolavori estetici dell'Ottocento sono i veri prolegomeni alla cocaina, all'haschisch e ad ogni sorta di stupefacenti ed eccitanti e deprimenti³⁵⁴.

Di fronte a queste forme di espressione dionisiache il primo rimedio da apporre era per Bastianelli quello di guardare alla musica dei secoli precedenti l'Ottocento, cosa di cui egli si prendeva il merito di aver iniziato per primo.

Il nostro vero « secol d'oro » per la potenza spirituale del pensiero delle arti delle scienze è stato [...] il magnifico mondiale Cinquecento e in parte i sempre più a ritroso virginei Quattro e Trecento – tutti e tre secoli – almeno in musica – non soltanto sublimi per le non ancora esauste scoperte e iniziative formali, punto di partenza d'ogni civile estetica musicale, ma – per ciò che riguarda il significato e la profondità della concezione – incorrotamente e insuperabilmente *intimi*³⁵⁵.

Nello stesso testo auspicava poi che in Italia si desse il via a una « controriforma » del melodramma, da intendersi come una reazione alla riforma del teatro fatta da Wagner. Il compositore tedesco aveva infatti agito riducendo il ruolo del canto nelle opere attraverso l'abolizione delle arie, dei pezzi d'insieme e dei cori ed esasperando di contro l'orchestra. Tra l'altro Wagner era colpevole per Bastianelli di aver diretto i suoi strali contro l'opera di Rossini che aveva creato invece un tipo di melodramma in cui traspirava il gusto italiano del Rinascimento e che per il compositore tedesco rappresentava invece l'essenza di un'arte latina ormai corrotta³⁵⁶. La « controriforma » avrebbe dovuto consistere per Bastianelli in un recupero del canto e del libretto che egli definiva « parole essenzialmente meliche (ossia: *da essere cantate*) »³⁵⁷.

Anche per Bastianelli quindi la questione dei testi da musicare era fondamentale per attuare quel rinnovamento che egli chiamava « controriforma » del melodramma e nel testo cui abbiamo fatto riferimento poche righe sopra, *L'opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, aveva formulato un'interessante riflessione proprio su tale argomento. Sempre partendo dalla sua interpretazione

³⁵² GIANNOTTO BASTIANELLI, « G. Francesco Malipiero », in « Solaria », Firenze, 1° febbraio 1927, in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 61

³⁵³ Queste caratteristiche il critico le attribuiva a due opere: *Der Freischütz* e *il Trovatore*.

³⁵⁴ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo Dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978, p. 125.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 42.

³⁵⁶ *Ivi*, pp. 111 sgg.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 118.

dell'arte come prodotto dell'intero spirito aveva dedotto che anche il libretto doveva essere concepito come un insieme di musica e poesia. Pertanto seguendo tale via egli arrivò alle medesime conclusioni di Torre Franca, vale a dire che l'operista doveva essere sia compositore che librettista. A questo proposito riportava l'esempio positivo di Pizzetti e quello negativo di Mascagni e Puccini, definiti « scocciatori perentori di librettisti »³⁵⁸. Interessante il paragone di cui si servì per spiegare ancora meglio la sua opinione, vale a dire gli affrescatori dal Trecento al Cinquecento che quando dovevano creare i loro lavori prendevano un episodio della Bibbia, del Vangelo o di qualsiasi racconto antico immedesimandosi in quello come se fosse un dramma scritto da loro. Il riferimento all'arte pittorica e soprattutto quella dei secoli indicati dal critico non è fortuita come vedremo nel caso di molte opere degli autori della generazione dell'Ottanta che nacquero anche dalla cooperazione con altre arti.

Venendo quindi alla *pars construens* della sua teoria, Bastianelli indicava prima di tutto in Debussy il pioniere della musicalità novecentesca e quindi il campione cui guardare anche da parte dei compositori italiani. Tra questi veniva quindi a designare Pizzetti e soprattutto, come già accennato, Malipiero come coloro che più di tutti stavano proponendo un'arte che si allontanava dai canoni ottocenteschi. Di Malipiero in particolare egli citava come esempio di miglior novecentismo le *Sette canzoni*, i cui testi, come vedremo in dettaglio, furono rigorosamente scelti dallo stesso compositore tra le poesie antiche italiane. Non solo, le *Sette canzoni* rappresentavano per il critico un modello di opera veramente moderna anche per il fatto che essendo costituite da scene indipendenti e di durata relativamente breve si adattavano perfettamente ai teatri piccoli, luoghi che egli indicava come i più idonei a ospitare le opere contemporanee. I teatri moderni avrebbero dovuto essere di dimensioni ridotte per adattarsi a un pubblico scelto. Tra l'altro in questo contesto egli ricorreva alla definizione di « teatro da camera » che alcuni anni dopo, nel 1932, venne ripresa per istituire una giornata speciale del secondo Festival Internazionale di musica contemporanea di Venezia.

Si è iniziato il presente capitolo parlando delle principali idee di due intellettuali come Torre Franca e Bastianelli, che pur essendo anche musicisti non ricavano da questa professione il loro sostentamento. Tra i professionisti invece, i più “disobbedienti” rispetto ai canoni della musica del loro tempo, vi furono senza dubbio Casella e Malipiero e la loro attività in tale senso verrà illustrata più avanti attraverso un'attenta analisi delle loro opere più significative. Fin da ora tuttavia possiamo dare un'idea della riottosità del primo e della sua determinazione a opporsi al “melodramma” imperante prendendo una sua lettera a Guido Gatti del 1943, pubblicata ne « La Rassegna Musicale » del 1943, il cui numero fu dedicato proprio al sessantesimo compleanno del compositore. Interessante è tale passo in cui Casella faceva un quadro riassuntivo della sua esperienza di musicista:

La mia vita di artista è stata dura, ma anche molto bella. Per lunghi anni ho goduto nella mia patria della più larga

³⁵⁸ GIANNOTTO BASTIANELLI, *L'opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 84.

impopolarità, della più cordiale antipatia e incomprendimento. Fatto questo inevitabile, perché – in un paese dove pullulavano i dilettanti e gli *aficionados* del “bel canto” ultimo - ottocento, e dove il gusto imperante era quello di una provincia rimasta per lunghi decenni estranea a quasi tutti i maggiori problemi del grandioso processo rivoluzionario che aveva agitato l’Europa da Weber a Debussy, – un artista, incapace di certi compromessi, era fatalmente destinato ad essere aspramente ostacolato dalla quasi totalità dei suoi conterranei. Vita dura dunque, ma che rifarei tutta da capo con la medesima fede, qualora fosse necessario³⁵⁹.

L'accusa di Casella era che il melodramma, considerato il genere musicale in cui l'Italia era eccelsa nel mondo, in realtà aveva contribuito a escludere i musicisti dello stesso paese da ogni stimolo innovativo che nell'intera Europa prevaleva e questo con buona pace degli stessi compositori convinti di rimanere legati a questo tipo di linguaggio. Uno e forse il più accanito tra quest'ultimi che non capendo la portata innovativa di Casella gli rese la vita estremamente difficile fu certamente Pietro Mascagni. Casella in un articolo del 1929, dal titolo emblematico: « Lettera aperta a S.E. Pietro Mascagni », si rivolse direttamente al compositore livornese commentando alcune sue dichiarazioni apparse nella rivista « Propaganda Musicale » del 15 novembre 1919 sotto il titolo *Mascagni contro il Novecentismo*. Mascagni aveva bollato come « novecentisti » quei compositori che propugnavano una nuova forma di arte contraria alla tradizione nazionale e che finiva per essere secondo lui grottesca e brutta. In realtà per Casella, Mascagni aveva capito al contrario, poiché era proprio il verismo cui si rifaceva il livornese a dover essere considerato un prodotto contrario alla tradizione italiana. Casella aggiungeva che proprio le generazioni di musicisti a lui vicine avevano voluto opporsi al teatro verista in nome della vera tradizione italiana.

Se Ella anziché confinarsi nella torre d'avorio di un superbo isolamento, volesse scenderne per meglio conoscere quanto succede presso quella gioventù da Lei così sommariamente condannata, vedrebbe i letterati rivolti verso Manzoni, Foscolo, Leopardi, Machiavelli, Dante e molti altri Padri; i pittori intenti a studiare Masaccio, Pier della Francesca o Giotto; i musicisti infine amorosamente chini sulle musiche di Frescobaldi, Monteverdi, Venosa, Vivaldi, Domenico Scarlatti, Pergolesi, Cimarosa, Rossini, sul Verdi del *Falstaff* e persino su quello de *La Traviata*³⁶⁰.

La scarsa “italianità” del verismo doveva essere ricercata nel fatto che questo movimento nasceva dal naturalismo francese e oltretutto rappresentava la degenerazione del romanticismo che a sua volta non era certamente nato in Italia³⁶¹. Questo concetto fu spiegato molto chiaramente in un altro articolo di Casella del 23 marzo 1930, su « L'Italia Letteraria », intitolato « Lettera aperta ad André Suarès ». Qui egli rispose al poeta e critico francese che aveva sostenuto che la Francia in musica non era latina e che solo i peggiori musicisti francesi avevano subito l’influenza di quelli italiani. Casella non senza una punta di orgoglio nazionalistico precisò che invece il teatro verista, vituperato anche da

³⁵⁹ Lettera di Alfredo Casella a Guido M. Gatti, Roma, maggio 1943, in « La Rassegna Musicale », XVI, nn, 5-6, maggio-giugno 1943, in LUIGI ROGNONI, « L'esperienza musicale di Alfredo Casella (1883 – 1947) », in « L'approdo musicale », Anno I, No. 1, (gennaio-1958), p.74.

³⁶⁰ ALFREDO CASELLA, « Lettera aperta a S.E. Pietro Mascagni », in « L'Italia Letteraria », 15 dicembre 1929, p.5, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.268.

³⁶¹ Queste convinzioni di Casella lo portarono a scegliere delle soluzioni estetiche volte soprattutto a rigettare l'enfasi retorica tipica di certa musica romantica ottocentesca, in virtù di una ricerca di chiarezza e semplicità che lo portò a ispirarsi a dei principi classicisti.

Suarès, non era per nulla italiano ma traeva le sue origini da Maupassant e Zola, per quanto riguardava la letteratura, mentre per la musica le origini venivano fatte risalire alla *Carmen* di Bizet. Attraverso Massenet questa tendenza musicale verista sarebbe poi approdata in Italia sulle ali della *Cavalleria rusticana*³⁶².

Solo l'anno precedente, su « La Prora » egli aveva ribadito la filiazione del verismo alla *Carmen* di Bizet e affermato che Jules Massenet aveva fortemente influenzato Puccini³⁶³.

La coerenza che contraddistinse sempre Casella nella sua battaglia contro i conservatori fu ripagata dal fatto che vi erano anche altri compositori che lo sostenevano, almeno nei primi anni del suo rientro in Italia. Ecco quanto scrisse in una sua lettera aperta intitolata « Musica d'oggi » ne « La Tribuna » del 1932: « Quando affermo che la musica della nostra generazione è uniformemente antiveristica, mi pare che sia questa una verità nota persino ai ragazzini »³⁶⁴.

Nello stesso articolo appena sopra citato de « La Prora » Casella ribadendo fin dalle prime righe la decadenza del teatro italiano, finiva per indicare un movimento di rinascita dello stesso genere grazie all'operato di artisti contemporanei, tra i quali sottintendendo la sua figura, nominava Pizzetti e Malipiero. Costoro, rifiutando le tematiche e i contenuti del romanticismo ancora imperante si richiamavano alla musica dei secoli Cinquecento, Seicento e Settecento, per trovare l'essenza della musica italiana.

Se poi Pizzetti, come anche Respighi si perderà per strada, certamente solido fu il ruolo di Malipiero nella “guerra” contro i difensori della musica teatrale di fine Ottocento. Si trattava in effetti proprio di una guerra volta a realizzare una missione come Malipiero stesso scrisse a Gatti in una sua lettera del 1918:

Subiamo ora le conseguenze dell'era melodrammatica, materialmente si capisce, e credo impossibile che si possa subito affermare un'arte nuova. Gli ostacoli sono troppi. Però credo che malgrado tutto riusciremo a vincere, almeno preparando per altri musicisti X, il terreno favorevole, e rappresentando la poco simpatica parte di... martiri!³⁶⁵.

Così in questo contesto va riportato un episodio in cui Casella difese a spada tratta Malipiero dopo che il veneziano era stato attaccato proprio da Mascagni. Casella ne parlò nel corso di una sua conferenza tenuta nel 1941 alla Regia Accademia di S. Cecilia utilizzando dei termini veramente duri e perentori nei confronti ancora del compositore verista dicendo:

Ed oggi, di fronte alla rinnovata sua acredine contro un'arte che egli si ostina inutilmente a combattere colle sole armi dell'ignoranza e dell'incompetenza, ridotto ad invocare contro di essa inverosimili misure poliziesche, mi permetterò di ricordargli – con tutto il rispetto dovuto al suo nome – che né fama né popolarità gli conferiscono il

³⁶² ALFREDO CASELLA, 21+26, Firenze, Olschki, 2001, p. 132.

³⁶³ ALFREDO CASELLA, « Contributi ad un nuovo stile musicale nostro », in « La Prora », Anno 1 N°2, Roma, Libreria di cultura, 1924, pp.33 – 38.

³⁶⁴ ALFREDO CASELLA, « Musica d'oggi », lettera aperta nella rubrica « Passaggi a livello », in « La Tribuna », novembre 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S 337.

³⁶⁵ Lettera da Malipiero a Gatti, Roma, 15-1-1918, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 24.

diritto di denigrare quegli artisti che vivono la loro vita eroica, lottando contro difficoltà e materiali, contro l'incomprensione circostante, contro la malafede e persino contro la calunnia [...] ³⁶⁶.

Avendo quindi tirato in ballo, e non poteva essere diversamente, Malipiero, vale a dire il più rappresentativo campione di questa compagine di rinnovatori, merita citare un'altra volta una delle sue prime opere nate da questi intenti di rinnovamento, *Pantea*, che giustamente Gatti definì « la sua prima più assoluta reazione al melodramma tradizionale » ³⁶⁷. Questo lavoro rappresentò in effetti una vera e propria rottura con i meccanismi del teatro precedente e tale progetto fu poi continuato dal compositore nelle successive *Sette canzoni*. Per quanto riguarda la sua netta presa di posizione contro il melodramma ottocentesco che emergerà inevitabilmente parlando della sua attività artistica, basti per il momento fare riferimento a un suo articolo dal titolo emblematico: « De profundis? ». In esso il compositore con un'ironia che rasentava il sarcasmo dichiarava di sentirsi in obbligo di esprimere il suo ossequio nei confronti del melodramma, ma che nonostante tutto, la funzione artistica di questo genere si era esaurita. Non essendovi a suo dire nessun erede di questo genere musicale, esso era da considerare « estinto » e il compositore sottolineava con il maiuscolo questo attributo, quasi volesse gridarlo a gran voce:

Lodiamo pure il teatro musicale italiano del XIX secolo, con tutti gli strumenti della terra, esaltiamolo, prostiamoci. Dobbiamo forse anche suicidarci per dimostrare il nostro entusiasmo? [...] Laudate pure con trombe, salteri, citare, tamburi, pifferi, corde, organi, cembali e grancasse il melodramma ottocentesco, ma se ora non ha più eredi, neanche indiretti, è ESTINTO ³⁶⁸.

Fin qui abbiamo analizzato il discorso di coloro che si opponevano nettamente al genere melodrammatico ereditato dall'Ottocento, ma proprio tra gli intellettuali vicini a questi musicisti vi erano anche coloro che erano favorevoli a questo tipo di rappresentazione musicale. È il caso di Guido Gatti che in uno scritto del 1924 dedicato alla recensione di un'opera davvero rivoluzionaria come il *Pierrot lunaire* di Schönberg, dopo aver ringraziato la « Corporazione delle Nuove Musiche » per aver fatto conoscere questo capolavoro del maestro austriaco, coglieva l'occasione di rivolgersi a Casella e alle sue dichiarazioni apparse nell'articolo della rivista « La Prora », « Contributo ad un nuovo stile musicale nostro », già precedentemente citato. Per quanto riguarda l'invito di Casella a richiamarsi alla musica dei secoli precedenti l'Ottocento, che avrebbero costituito il nerbo della vera tradizione italiana, Gatti sosteneva invece che la tradizione musicale italiana si fosse formata proprio nell'Ottocento, nel senso che fu nella musica di quel secolo che si definirono grazie soprattutto a

³⁶⁶ ALFREDO CASELLA, « Considerazioni sull'attualità musicale », prima versione del testo utilizzato per la conferenza tenuta il 15.3.1941 alla Regia Accademia di S. Cecilia. Poi apparso con il titolo « Considerazioni di Alfredo Casella sull'attualità musicale », in « Le arti », giugno – luglio, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 486, pp.8,9.

³⁶⁷ GUIDO M. GATTI, « Musicisti contemporanei - G. Francesco Malipiero », in « Il Pianoforte » 1925 n.10 in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966 p. 649.

³⁶⁸ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « De profundis? », in « Ambrosiano », dicembre 1931, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

personalità come Rossini e Verdi, dei caratteri tipici riconosciuti come italiani anche all'estero:

Innanzitutto ritengo che se mai si voglia proprio trovare un carattere nazionale nella nostra storia musicale, si deve cercarlo nell'ottocento [*sic*] e precisamente in quel tanto deplorato melodramma: per quanto mi sforzi non riesco a vedere una linea di continuità in senso etnico tra gli operisti del seicento [*sic*] (scuola romana e scuola veneziana) ed i sonatisti del settecento [*sic*]³⁶⁹.

Gatti aggiungeva che era oltremodo difficile per una nazione come l'Italia poter parlare di una continuità di stile nella musica tra il passato, specie così lontano come quello indicato da Casella, e il presente, dal momento che vi era sempre stata troppa individualità tra i vari musicisti. Anche coloro che tra i contemporanei reagivano al melodramma non vi erano delle caratteristiche comuni e riprendendo Pizzetti e Malipiero, li indicava invece come compositori che non potevano essere accomunati nei loro intendimenti artistici. Sempre Gatti ancora nelle pagine de « L'Esame » tornava sulla questione alcuni mesi dopo dedicandovi un articolo che sembrava quasi il seguito di quello appena citato. Qui riteneva che non era possibile in Italia parlare di una tradizione musicale allo stesso modo di come poteva capitare per la Francia:

[...] parmi d'altra parte che una tradizione musicale italiana, non sia neppur definibile: esistono dei grandi musicisti del passato, esiste un dovizioso patrimonio di musiche che sono giunte sino a noi e di cui siamo giustamente fieri, ma non esiste, nel campo musicale, quella continuità di pensiero, quell'*humus* comune su cui si può fondare una scuola³⁷⁰.

Per dimostrare il suo assunto egli prendeva in considerazione l'attività artistica di tre significativi musicisti contemporanei che pur scrivendo musica di vario genere, avevano rivelato nelle loro opere un'attenzione particolare per il teatro: Pizzetti, Malipiero e Alfano. Il critico osservava dunque che anche se tutti e tre avevano preso le distanze dal melodramma ottocentesco, non erano riusciti a prescindere interamente e quindi avevano finito per accettarne l'essenza. Pizzetti gli appariva ben inserito nella logica romantica la cui passionalità forse riviveva in senso più equilibrato e compassato in ragione anche della sua ricerca del dramma. Gatti riteneva che l'unico aspetto innovativo del compositore parmense risiedesse nella sua volontà di rivisitare il melodramma in senso più moderno. Per Malipiero, nonostante la sua dichiarata avversione al genere operistico, Gatti portava come esempio le *Sette canzoni* dicendo che questi erano dei drammi con forti affinità con il melodramma per lo spirito romantico che in essi era contenuto. Nel caso di Alfano per Gatti era ancora più evidente la somiglianza della fisionomia delle sue creazioni con le opere ottocentesche fin dall'opera *Risurrezione* piena di elementi veristici. Gatti citava anche altri artisti come Respighi, Alaleona, Pratella, Pedrollo, Lualdi e naturalmente Casella, i quali, a suo avviso, non erano andati oltre i limiti dell'opera melodrammatica. Di Casella si lodava l'impegno a portare in Italia esempi stranieri,

³⁶⁹ GUIDO GATTI, « Schönberg, Casella ed un "nuovo stile musicale italiano" », in « L'Esame- Rivista mensile di cultura e d'arte », Anno III Fascicolo 4, Milano, Bottega di poesia, 30 aprile 1924, p. 302.

³⁷⁰ GUIDO GATTI, « Del presente musicale in Italia », in « L'Esame - Rivista mensile di cultura e d'arte », Anno III, fasc. IX - X, Milano, Bottega di poesia settembre-ottobre 1924, p. 435.

ma poi si diceva che certe sue intenzioni come quella di puntare sul balletto erano già disattese. Il balletto era infatti in crisi e certe sue dichiarazioni a favore di un gusto neoclassico anche in musica rimanevano tali, perché l'arte non poteva prescindere dal sentimento e dalla passione.

Al di là delle varie voci favorevoli o contrarie al melodramma ottocentesco, va detto che questo genere agli inizi del Novecento rimaneva la forma di rappresentazione musicale più seguita sicuramente dal pubblico. Certamente all'interno della generazione dell'Ottanta emerse la volontà di distaccarsi da quelle formule e consuetudini musicali e come verrà evidenziato nel prosieguo di questo nostro lavoro, ogni compositore risolse sulla base del proprio percorso artistico tale rapporto con la tradizione ottocentesca. Per quanto riguarda l'oggetto specifico di questa ricerca, sarà fondamentale indagare su questa loro reazione per far risultare alcuni motivi che spiegheranno perché i testi delle loro opere vennero presi soprattutto dalla poesia antica italiana. Nelle pagine seguenti avremo modo quindi di analizzare alcune opere specifiche di questi autori più innovativi per fare luce sulle loro motivazioni estetiche e vedremo come molte delle loro proposte furono basate sul tipo di testo da musicare e sulla realizzazione di lavori che sapranno avvalersi di elementi scenici fino a quel momento poco considerati come la gestualità o il balletto.

2.1.2. Un teatro da camera

Le considerazioni estetiche di Casella riguardo il Classicismo ai tempi della composizione delle *Tre canzoni trecentesche*, già in parte esaminate³⁷¹, furono altrettanto valide qualora il musicista si trovò a scrivere un'opera per il teatro. Rimasero quindi i criteri di equilibrio e salda costruzione che egli aveva posto come fondamentali nella composizione e a questi si aggiunse l'esigenza di introdurre degli elementi di rinnovamento di un genere, quello destinato al teatro lirico, in uno stato di crisi profonda. Si tratta qui di vedere le ragioni per cui egli era convinto di dover porre dei rimedi per risollevarlo il genere, ma prima di tutto risulta necessario cercare di capire quali erano le sue idee relativamente alle opere musicali teatrali. A questo proposito utile si rivela la lettura di un suo articolo del 1919, intitolato « Dissonanze... » in cui vi fu una presa di posizione in merito a tale argomento nei confronti di Ildebrando Pizzetti. Egli, pur riconoscendo il suo rispetto per l'amico compositore, ammise di essere molto distante dallo stesso per quanto riguardava la concezione del teatro. Infatti mentre per Pizzetti questo doveva basarsi sull'esempio del teatro ellenistico che instaurava il suo contatto col pubblico grazie alla compenetrazione tra la componente musicale e quella poetica, per Casella il connubio tra questi due elementi era sempre stato difficoltoso perché non naturale. Ecco le sue parole:

³⁷¹ Si veda la parte 1, capitolo 2 della presente tesa, in particolare il paragrafo 1.2.4. *Una prova di classicismo "interdisciplinare": Tre canzoni trecentesche di Alfredo Casella.*

« [...] io penso [...] che il teatro musicale – basato sull'unione precaria ed artificiale della musica e della parola – sia stato sempre una forma ibrida di arte, nella quale – se arte vera vi fu mai – ciò avvenne affatto casualmente »³⁷².

Per spiegare tale affermazione Casella partiva dalla considerazione che la funzione prioritaria del teatro era sempre stata quella di fare divertire il pubblico. Argomentava quindi che nel perseguire questo obiettivo nel corso dei secoli si era verificato un progressivo scadimento di qualità negli spettacoli offerti dal momento che si adeguavano ai gusti degli spettatori. Se quest'ultimi nei primi tempi, e il compositore indicava il Seicento, erano stati i monarchi e i grandi signori, nel Settecento erano ancora gli aristocratici, ma già a suo parere meno preparati intellettualmente, per arrivare a una caduta vertiginosa con il pubblico borghese che aveva cominciato a frequentare il teatro dopo la rivoluzione francese. All'inizio del Novecento con l'avvento della moderna società di massa, gli spettatori avevano finito per essere costituiti in massima parte da persone che dopo una giornata di duro lavoro si recavano a teatro per ricavarne nulla più che un semplice sollazzo che, aggiungeva ironicamente il compositore, aveva come scopo prioritario quello di favorire la loro digestione. Pertanto essendo le richieste artistiche di tale tipo di spettatori alquanto modeste, per divertire un pubblico simile era necessario che il teatro superasse quella forma che Pizzetti andava perseguendo, vale a dire il connubio tra musica e parola e che semmai l'elemento musicale fosse accompagnato da « visioni plastiche ». Ecco le sue parole: « E credo fermamente che l'avvenire del teatro musicale – esaurita ormai la combinazione musica-parola–stia per intero nell'unione – coll'elemento sonoro – di visioni plastiche (forme, colori, gesti, ecc.) »³⁷³.

Casella aveva in mente una forma di teatro in cui la musica si sarebbe liberata dalla schiavitù impostagli dalla parola esprimendo al massimo la propria potenzialità. La musica, continuava Casella, avrebbe avuto un ruolo per così dire propulsivo e motrice in questo tipo di teatro e sarebbe stata « [...] libera nella sua plasticità caratteristica, svolgentsi cioè nel *tempo*, e indissolubilmente coordinata coll'espressività del corrispondente spettacolo visivo, essenzialmente *spaziale* questo »³⁷⁴.Risulta importante capire bene cosa il compositore intendesse utilizzando l'aggettivo « plastico » applicato al tipo di teatro che andava indicando.

A questo proposito conviene fare riferimento ad alcune sperimentazioni da ricondurre soprattutto all'area futurista che in quegli anni si svolgevano. Tra queste in particolare la rappresentazione, cui il compositore partecipò, denominata proprio « I balli plastici », tenuta a Roma al Teatro dei piccoli il 15 aprile del 1918. Di questa iniziativa ne aveva parlato lo stesso anno Mario Broglio in un articolo su « Ars Nova », intitolato « Teatro plastico ». Broglio aveva presentato

³⁷² ALFREDO CASELLA, « Dissonanze...», in « Ars Nova », III, N° 3 gennaio 1919, p.2.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibidem*.

l'iniziativa come una grande innovazione nata dalla collaborazione tra pittori, poeti e musicisti (tra quest'ultimi figurava anche Malipiero) impegnati a rivalutare l'aspetto scenografico dello spettacolo. Nel suo articolo Broglio citava il pittore Fortunato Depero che aveva avuto un ruolo di primo piano nella realizzazione dello spettacolo. Di Depero Broglio metteva in evidenza l'esperienza avuta nei "Balli Russi" a seguito della sua collaborazione con l'impresario russo Sergej Diaghilev, ideatore e fondatore della compagnia dei "*Ballets Russes*" nel 1909:

[...] questo teatro si fonda principalmente, o piuttosto trova la sua origine, in un fenomeno di carattere plastico, ed anzi vuole essere non altro che una realizzazione spaziale, prima, temporale, poi, di taluni principi dell'arte d'avanguardia³⁷⁵.

Il principio era perfettamente in linea con quanto l'arte futurista auspicava, vale a dire quello di capovolgere la prospettiva degli spettatori che diventava soggettiva, quasi gli stessi da ricettori passivi, si trovassero per così dire al « centro del quadro ». Di conseguenza venivano abolite tutte le rappresentazioni classiche e storiche che invece erano presenti nel teatro romantico, nonché la ricerca di solennità che quegli spettacoli recavano con sé. Si puntava sull'espressività e sul dinamismo scenico attraverso la mimica e la gestualità tralasciando la logicità novellistica che aveva caratterizzato un tipo di rappresentazione esterna per puntare semmai su una « visione interna della vita ». Lo scopo finale di tale proposta teatrale era pertanto quello di « [...] infrangere e di trascendere il concetto schematico entro cui è imprigionata la visione della nostra esistenza convenzionale onde farci evadere in un mondo di pura fantasia plastica »³⁷⁶.

Casella riprese, molto fedelmente peraltro, questi concetti espressi da Broglio in un articolo sempre dello stesso anno intitolato « Un essai théâtral ». In questo scritto parlò dell'esigenza di raggiungere una sorta di dinamismo scenico all'interno del quale riteneva si dovesse dare maggiore efficacia al gesto e alla mimica mentre alla musica bisognava fosse riservato un ruolo di solo accompagnamento:

*Le tâche de rythmer cette mobilité est, actuellement, le rôle de la musique. Bien que, jusqu'à présent, celle du Teatro Plastico n'ait encore été autre chose qu'un « accompagnement » plus ou moins heureux, il est néanmoins permis d'entrevoir, dès maintenant, d'énormes possibilités de collaboration à venir entre ce spectacle visuel purement plastique et la musique actuelle, si riche de rythme et si libre de forme*³⁷⁷.

In questa prospettiva il connubio tra musica e parola da cui siamo partiti veniva ampiamente rivisto in un'ottica molto vicina alle proposte futuriste. Va però precisato che non si vuole certamente fare del musicista un seguace di Marinetti. È pur vero però che proprio in quegli anni egli andava dichiarando che il futurismo svolgeva un ruolo fondamentale per indicare la via di un'indipendenza

³⁷⁵ MARIO BROGLIO, « Teatro plastico », in « Ars Nova », II N° 5, Roma, aprile 1918, p. 5.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 6.

³⁷⁷ ALFREDO CASELLA, « Un essai théâtral », in « Le Courier Musical », settembre - ottobre 1918, p.282, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, S. 77.

artistica all'Italia che era ancora soggiogata dalla cultura soprattutto francese e tedesca. In un articolo molto significativo del 1925 intitolato « La reazione italiana » il compositore sosteneva che la maggior parte degli intellettuali e artisti italiani viveva una sorta di soggezione nei confronti della cultura europea specie francese e tedesca e che il primo segnale di inversione fu dato proprio dal futurismo:

Un giorno però echeggiò il grido di battaglia futurista. Non affermerò – adesso che quel movimento generoso ed audace è morto – che il futurismo abbia creato una vera opera d'arte. Ma ad ogni modo, fu il primo ed il solo movimento artistico che l'Italia abbia posseduto dal compimento della sua unità e che abbia avuto ripercussioni mondiali³⁷⁸.

Era quindi un periodo di fermento e di nuove idee e le esperienze di Dialighev e dei suoi « Balli russi » ebbero l'effetto di una vera e propria rivelazione su Casella che nel proemio del suo testo *21 + 26*, tornò a lodarne il ruolo fondamentale nel rinnovamento della morente « opera in musica », accomunando a loro la genialità dirompente di Stravinskij: « A me dunque, che nuttivo già scarso amore per l'opera teatrale in generale e per quella italiana in particolare (la quale conoscevo d'altronde assai male), il nuovo verbo slavo apparve qualcosa come la religione dell'avvenire »³⁷⁹.

Allo stesso modo, aggiungiamo noi, deve essere tenuta presente la sperimentazione teatrale che Pirandello stava concependo e che poi venne concretizzata nei *Sei personaggi in cerca di autore* nel 1921, dal momento che tre anni dopo, nel 1924, Casella compose le musiche per la novella *La Giara* la cui gestazione ebbe a che fare con le sperimentazioni di cui si è parlato. L'idea infatti di creare un balletto tutto italiano fu rivolta al musicista da Rolf de Maré, fondatore dei "Ballet Suédois" e quindi un impresario teatrale che come Diaghilev apparteneva a quell'ambiente che tanto aveva interessato il compositore³⁸⁰.

Anche alcuni anni più tardi, nel 1930 Casella manteneva il suo interesse per le sperimentazioni di cui si è parlato. Nell'articolo « Crisi lirica o crisi musicale? » che è uno scritto che contiene le sue concezioni relative al melodramma egli tornava a fare il nome di Diaghilev, seguito da Reinhardt, Gémier e Meyerhold indicandoli come persone che nel campo della scenografia e della regia teatrale si erano fatti interpreti in quegli anni di nuove proposte e riforme. Nell'occasione biasimava la critica italiana per non aver commentato nei giusti termini la morte di Diaghilev avvenuta l'anno precedente, a differenza sua che al fondatore dei "Balletti russi" aveva dedicato un ampio articolo commemorativo³⁸¹.

Il nocciolo della proposta del compositore di fronte alla crisi del teatro era quindi quello di favorire artisti come Diaghilev, cioè portatori di novità e sperimentazioni ardite e di non dare troppo ascolto a personaggi come Mascagni che rappresentava il passato che non voleva rinnovarsi. Il

³⁷⁸ Si veda ALFREDO CASELLA, « Die Reaktion in Italien », in « Musicblätter des Anbruch », agosto - settembre 1925 . ora in traduzione italiana in ALFREDO CASELLA, *21 + 26*, Firenze, Olschki, 2001, p. 40.

³⁷⁹ ALFREDO CASELLA, *21 + 26*, Firenze, Olschki, 2001, p.3.

³⁸⁰ Ci informa lo stesso Casella in ALFREDO CASELLA, *I segreti della Giara*, Firenze, G-C-Sansoni, XX [1941], pp. 225, 226.

³⁸¹ ALFREDO CASELLA, « Serge De Diaghilev », in « Musica d'Oggi », ottobre 1929, pp.397 - 398, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, S. 261.

rinnovamento avrebbe dovuto attuarsi cercando di capire le nuove esigenze del pubblico e la sua inevitabile evoluzione culturale che si era verificata nel dopoguerra.

Oltre alla via indicata da Diaghilev, vale a dire quella del « Teatro plastico » del recupero dell'elemento gestuale e mimico, Casella indicava anche una componente molto importante da tenere presente nell'allestire un'opera teatrale che consisteva nell'elemento comico e buffo. Di questo aspetto del teatro egli andava parlando già da tempo. Nell'articolo del 1923 intitolato « Il risveglio musicale italiano » riferì che un poeta straniero, in via confidenziale, gli aveva fatto notare come una caratteristica tipica della musica italiana fosse la drammaticità. Casella fu d'accordo nel riconoscere che tale aspetto faceva parte della vita e della nostra italiana, ma al tempo stesso mise in luce un'altra peculiarità del genio musicale italiano altrettanto importante e opposta, vale a dire quella del « senso comico » che aveva reso possibile l'opera buffa. Quindi dopo aver elogiato il lavoro suo e di altri giovani che in quei primi anni del Novecento si erano dati da fare non poco per arrivare a produrre una musica moderna tutta autenticamente italiana, magari partendo dagli esempi stranieri, ma poi riuscendo a muoversi indipendentemente, tornava a parlare di « commedia plastica » aggiungendovi questa componente importante.

Però malgrado tutto, mi ostino a credere [...] che abbia un giorno a rinascere, con altro linguaggio, la vecchia gaiezza dei nostri padri; e che, sulle rovine del morto melodramma, debba sorgere – di fronte ad una corrispondente tragedia mimico – musicale – una commedia plastica, nella quale il gesto sostituirà la parola, e che risusciterà la mirabile *verve* buffona dell'opera settecentesca napoletana³⁸².

In conclusione richiamava la memoria di Rossini in questo modo:

Io sogno dunque [...] uno spettacolo comico, essenzialmente comico, al quale gli stupendi mezzi tecnici della musica e della pittura odierne consentano di reintegrare alcune di quelle irresistibili virtù "propulsive" di comicità che irradiano tuttora luminose da uno dei maggiori geni nostri: Gioacchino Rossini³⁸³.

Va detto che di Rossini egli aveva sempre tessuto le lodi, proprio in virtù della sua abilità di comporre opere in cui la capacità di divertire era collegata al buon gusto musicale. In un articolo del 1920 apparso sul « The Chesterian » aveva spiegato i motivi della sua grande considerazione per il compositore pesarese ritornando ancora sul fatto che era necessario rivolgere l'attenzione allo stesso senza timore di essere considerati superficiali come non lo si sarebbe dicendo che Boccaccio ad esempio risultava essere più accessibile rispetto a Dante.

Rossini è stato accusato di superficialità. È vero che non fu tanto profondamente umano quanto Beethoven, [...]. È molto probabile che il suo fosse un genio minore di quello del grande Tedesco, ma un simile genio è spesso più divertente di un grande. Senza voler sembrare irriverente né paradossale, mi permetterò di notare come Boccaccio sia più accessibile di Dante, Scarlatti meno austero di Bach e il Tintoretto certamente più gradevole a guardarsi che Michelangelo³⁸⁴.

³⁸² ALFREDO CASELLA, « Il risveglio musicale italiano », in « Il Pianoforte », 1923, ora in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *La Rassegna Musicale, antologia*, Milano, Feltrinelli, 1966, p.595.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ ALFREDO CASELLA, « Del come un futurista possa amare Rossini », in Casella Alfredo, *21+26*, Firenze, Leo Olschki, 2001, pp. 25,26 . L'articolo è la traduzione esatta di « Some Reasons why a 'Futurist' may admire Rossini », apparso nel «

Non a caso due anni prima, nel 1918 era uscito su « Ars Nova » un suo articolo dal titolo emblematico « Il paese che non sa ridere »³⁸⁵, nel quale denunciava il fatto che l'Italia, patria dell'opera buffa aveva perso il senso della comicità, vale a dire dello spirito e della capacità di osservare la realtà con distacco ironico. Parecchi anni dopo, la sua considerazione sul compositore pesarese non era cambiata ed egli, sosteneva dalle colonne de « L'Italia letteraria » come fosse imminente una rinascenza rossiniana, contro il pessimismo e il senso del tragico che aveva dominato l'ultima fase romantica³⁸⁶.

Anche quando stava in Francia ed era pervaso dal furore antimelodrammatico, Casella aveva sempre risparmiato Rossini. Nel celebre articolo del 1913 « L'avenir musical de l'Italie » grazie al quale si procurò le accese critiche di Pizzetti per aver chiamato Verdi e Donizetti « *hommes d'affaires* », si era premurato di distinguere da questi Rossini e Bellini³⁸⁷. Nello stesso articolo non aveva perso occasione di ribadire come la Francia doveva essere presa a modello dai musicisti italiani per formare una produzione musicale propria che soprattutto non fosse più caratterizzata da elementi tipici del teatro ottocentesco. Di questi il compositore parlò in varie situazioni e sicuramente uno di quelli che più non sopportava, allo stesso modo del suo compagno di battaglia Malipiero era l'esaltazione del cantante. In un articolo del 1918 interessante anche per capire la necessità che sentiva di costruire una coscienza musicale italiana, egli definì « orecchianti » coloro che ricercavano nell'opera lirica essenzialmente la bravura corale dei protagonisti: « Per ogni nostro “orecchiante” la formula esclusiva dell'arte nostra è questa: CANTO + CANTO + CANTO »³⁸⁸.

Questa priorità data all'aspetto canoro da parte degli amanti del melodramma veniva giudicata da Casella come una forma di superficialità o di scarsa coscienza musicale e non solo degli spettatori. Infatti in un articolo del 1925 dal titolo « The New Musical Italy » apparso nel « Christian Science Monitor » egli ricorreva a una metafora per rappresentare la situazione del teatro lirico italiano. L'Italia veniva paragonata a un bambino in rapido sviluppo al quale i vestiti non andavano mai bene. Così dopo aver raggiunto nel campo del teatro una supremazia indiscussa per ben due secoli, ora i criteri sui quali tale priorità si era basata non erano più validi. Erano necessari nuovi vestiti, cioè nuove forme che si adattassero a un gusto superiore: Ma il coltivare una forma musicale nella quale tutto è

The Chesterian » nel dicembre 1920.

³⁸⁵ IL DISCOLO, « Il paese che non sa ridere », in « Ars Nova », II N° 5, pp. 11, 12. Nonostante lo pseudonimo, possiamo dedurre la paternità dal momento che lo stesso compositore nell'articolo cui abbiamo fatto riferimento precedentemente, « Il risveglio musicale italiano », ad un certo punto scrisse: "Alcuni anni fa –quando ancora non ero accademico e dirigevo una rivista che costernava parecchia gente–scrissi un articoletto intitolato *Il paese che non sa ridere*. [ALFREDO CASELLA, « Il risveglio musicale italiano », in « Il Pianoforte », 1923, ora in LUIGI PESTALOZZA (A CURA DI), *La Rassegna Musicale, antologia*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 594-595].

³⁸⁶ Si veda la terza parte del suo articolo su Verdi e Rossini: ALFREDO CASELLA, « Attualità del melodramma italiano », in « L'Italia letteraria », 21 settembre 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, S.301 pp. 1 - 2.

³⁸⁷ ALFREDO CASELLA, « L'avenir musical de l'Italie », in « L'Homme libre », 8 settembre 1913, ora in ROBERTO CALABRETTO (a cura di), *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, Leo. S. Olschki, 1997, pp. 305 - 307.

³⁸⁸ ALFREDO CASELLA, « La nuova musicalità italiana », in « Ars Nova », II N° 2, gennaio 1918, p. 3.

sacrificato alla tirannia del cantante ha naturalmente prodotto nel pubblico italiano una particolare sensibilità superficiale³⁸⁹.

In conclusione era comunque fiducioso poiché riconosceva agli italiani la capacità di rinnovarsi: « [...] io credo stia arrivando un rinascimento del teatro lirico italiano, sono anzi del tutto sicuro di ciò: “Chi vivrà vedrà” »³⁹⁰.

Oltre a questo aspetto canoro, il caposaldo più importante su cui basare il processo di rinnovamento del teatro restava per il compositore quello da cui si è partiti, vale a dire il rapporto tra parola e musica. Casella tornò ancora su questo argomento più avanti con gli anni, vale a dire nel 1930. Vi è un lungo articolo diviso in tre parti e apparso su l'« Italia letteraria » in cui venivano riassunti i capisaldi della sua concezione teatrale. Egli cominciava dicendo che fin dalle origini del teatro, escludendo la fase greca e quella medievale per la scarsità di notizie, si era sempre cercata la fusione tra la musica e la poesia, soprattutto da parte dei musicisti della Camerata fiorentina che ritenevano di averla trovata nel ricorso al declamato. Si ipotizzava che ciò fosse stato fatto per far rivivere l'essenza del teatro greco, ma in ogni caso il compositore tornò a definire questo tentativo un errore che poi si ripercosse anche nel seguito della storia della musica, fino ad arrivare ai giorni nostri.

Questo errore consiste semplicemente nel voler pretendere che degli esseri umani vivano cantando, ciò che è una cosa tanto offensiva per il semplice buon senso, da lasciar comprendere che questa inverosimiglianza abbia ognor preoccupato i compositori, e che questi abbiano tentato in ogni modo di giustificarla³⁹¹.

Oltre a ciò Casella affermava che nel teatro moderno il dramma musicale a differenza del teatro di prosa o di versi non doveva avere nessun contatto con la realtà, ma rimanere solo in una dimensione fantastica e citava la frase di Verdi: « L'arte non consiste nel copiare il vero, ma nel crearlo »³⁹².

Un altro aspetto che egli sosteneva fondamentale e che per tanti anni non era stato preso in considerazione nella creazione di opere musicali per il teatro era quello che la musica non doveva essere utilizzata per descrivere situazioni o azioni rappresentate nella scena. Essa aveva quindi una vita propria e indipendente e al tempo stesso non poteva invadere il terreno di altre arti in grado di esprimere sensazioni differenti. Anche per questa via egli arrivava alla convinzione più volte ribadita che era impensabile ottenere una fusione tra le varie arti nel teatro perché la musica restava a sua volta l'elemento fondamentale e principe e ciò comportava il fatto che le parole da musicare avevano un ruolo secondario. L'errore di Wagner fu proprio quello di sostituire alle parole la poesia. In questa conferma della condanna a Wagner vi è invece l'inaspettata riabilitazione di Verdi, del compositore che

³⁸⁹ In traduzione italiana: ALFREDO CASELLA, « La nuova Italia musicale », in « Christian Science Monitor », 17 gennaio 1925, in Lombardi Francesco, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM, EDT, 2014, p. 2.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 3.

³⁹¹ ALFREDO CASELLA, « Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell'attualità », I, in « L'Italia letteraria—settimanale di Lettere, Scienza ed Arti », 7 settembre 1930, p. 1.

³⁹² *Ivi*, p. 2.

che ordinava a Piave di scrivere delle parole che coprissero in qualche modo la musica alla quale veniva quindi riservata la parte più importante: « Una volta ammessa la priorità assoluta ed autocratica della musica sopra ogni altro elemento scenico, è allora visibile che le parole destinate ad essere musicate hanno scarsa importanza »³⁹³.

Nel 1925, dopo questo riconoscimento a Verdi, Casella scriveva:

Nel teatro musicale è solo la musica a comandare. L'unica funzione della poesia è di dare un supporto fonetico che potrebbe anche essere privato del significato senza che l'azione scenica e musicale perda in questo modo alcun interesse³⁹⁴.

A questo punto sono abbastanza chiare le ragioni per cui egli continuò a giudicare rovinosa l'opera di Wagner, dal momento che riproponeva una fusione delle arti così come ci si immaginava fosse accaduto nel teatro ellenico. Il tedesco venne quindi identificato con la fase più deleteria del movimento romantico che però stava esaurendo la sua funzione artistica. In un altro suo articolo intitolato « Riabilitazione del teatro musicale in Italia » egli dopo aver indicato soprattutto nei giovani i promotori di questa reazione al concetto romantico e wagneriano del teatro come fusione di tutte le arti, constatava che da più parti si era finalmente capito che l'elemento musicale era quello più importante nella creazione di un'opera e che il dinamismo musicale stava alla base dell'opera in musica.

Ed oggi ritorna la calma nelle acque torbide di ogni arte. I musicisti fanno soltanto musica, e non si occupano più di invadere il campo dei letterati o dei pittori. I macchinosi « *poemi sinfonici* » puerilmente descrittivi, i « *quadri musicali* » di ogni sorta vengono sostituiti di nuovo da salde « *sinfonie* », da robuste « *sonate* », persino da snelle « *partite* » o da tozzi « *concerti grossi* ». Rinasce il « fatto musicale puro », come quello puro pittorico. Le arti fanno ognuna da sè³⁹⁵.

Dai vari scritti che sono stati presi in considerazione finora e che Casella dedicò alla sua concezione estetica del teatro, risulta che le sue idee in proposito erano abbastanza chiare. Tuttavia egli non compose molte opere per il teatro, anche se le poche scritte per tale contesto rappresentano una ventata di novità soprattutto se consideriamo le esperienze artistiche d'avanguardia di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti. Lo sottolineò pure Mario Castelnuovo Tedesco, in un articolo intitolato « Casella operista » apparso in « Pegaso » nell'aprile del 1932. In esso riferendosi all'opera *La Donna serpente* che fu meditata per almeno dieci anni da Casella, Castelnuovo sostenne che il compositore torinese inizialmente aveva intenzione di realizzarla non come un'opera cantata ma come un balletto. Lo stesso Casella gli aveva confidato di lavorare a una « commedia plastica » e di aver fatto i nomi di

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ ALFREDO CASELLA, « The Musical Theater in Italy », in traduzione italiana: « Il teatro musicale in Italia », in « Christian Science Monitor », 12 dicembre 1925, in Lombardi Francesco, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925-1946*, Torino, CIDM, EDT, 2014, p. 58.

³⁹⁵ ALFREDO CASELLA, « Riabilitazione del teatro musicale in Italia », in « Musica d'oggi », VII, dicembre 1925., in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, S. 156, p.346.

Larionoff e Gontcharowa³⁹⁶ come suoi collaboratori, artisti che si richiamavano appunto a quelle sperimentazioni di cui si è parlato precedentemente. Castelnuovo quindi sosteneva che la via del rinnovamento additata da Casella fosse quella del teatro mimico, e metteva in conto le realizzazioni artistiche europee che venivano svolte in questo campo da Stravinskij, De Falla, Ravel e anche Debussy, sebbene quest'ultimo avesse provato tali sperimentazioni solo nell'ultima fase della sua vita. Le opere di Casella da riportare a questo tipo di ambientazione furono, lo rilevò pure Castelnuovo, *Le couvent sur l'eau (Il convento veneziano)* del 1914 e naturalmente *La Giara* del 1924.

Castelnuovo tuttavia nel corso dello scritto faceva notare come dopo questi lavori le idee di Casella avevano subito un cambiamento, nel senso che tornò a interessarsi del teatro lirico:

[...] da un lato egli riusciva a chiarificare il suo tessuto musicale riacciandosi [...] ad una tradizione nostrana, prevalentemente rossiniana e settecentesca; dall'altro egli tornava a guardare con nostalgia e con rinnovata fede al nostro glorioso teatro lirico, che gli appariva come campo non ancora [sic] del tutto esplorato, ricco di nuove possibilità e fertile di mirabili promesse³⁹⁷.

Questo teatro lirico, pur in uno stato di profonda crisi non aveva ancora tratto l'ultimo respiro e anzi Casella, ritrovando un inaspettato interesse per questa forma d'espressione pensava di poter ricorrere al capezzale del malato per tentare una guarigione. Castelnuovo spiegava che i motivi di questo cambio di rotta Casella li aveva indicati nel suo articolo del 13 marzo 1932, dal titolo eloquente:

« Come e perché scrissi “La donna serpente” » dedicato alla spiegazione di quest'opera che segnava il suo ritorno di interesse per il genere lirico.

Rileggendo questo articolo di Casella ritroviamo però gli stessi principi che il compositore aveva esposto precedentemente. Primo tra tutti il fatto che nel teatro lirico doveva prevalere la musica rispetto alle altre arti con le quali invece nel dramma musicale di influenza romantica se ne era cercata la fusione. Sotto questo aspetto Casella nel suo articolo aveva spiegato che il teatro lirico era andato in crisi proprio quando si era data maggiore importanza all'« elemento psicologico », facendo sì che anche la musica si adeguasse a questo spirito.

Mentre invece il teatro lirico non può vivere che del sentimento creato dalla musica medesima. Ed è—nel teatro lirico come nella sinfonia — la necessità di esprimere un determinato sentimento — od una somma di sentimenti — che forma la ragione musicalmente essenziale della creazione lirica [...]³⁹⁸.

Il secondo principio che Casella indicava era che il teatro lirico dovesse essere concepito come fantastico e si tenesse ben lontano dal benché minimo influsso verista.

Nello stesso articolo Casella, per non incorrere nell'accusa di aver copiato, indicava che i

³⁹⁶ Questa è la grafia utilizzata da Castelnuovo Tedesco nel suo articolo: « Casella operista », in « Pegaso », Anno IV N° 4, aprile 1932, p. 481. Si tratta dei pittori russi Michail Fedorovič Larionov e Natalija Sergeevna Gončarova.

³⁹⁷ MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, « Casella operista », in « Pegaso », Anno IV N° 4, aprile 1932, p. 482.

³⁹⁸ ALFREDO CASELLA, « Come e perché scrissi la donna serpente », in « L'Italia letteraria », 13 marzo del 1932, p. 5, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, S. 328.

modelli o meglio i precedenti della sua ispirazione nel caso de *La donna serpente* erano stati i verdiani *Falstaff* e *Otello*. Egli aveva tenuto presenti queste opere sia perché si ponevano oltre l'esperienza del melodramma ottocentesco, sia perché con esse si era definitivamente superato il problema della declamazione ritornando al « recitar cantando ». Sempre a proposito del canto sosteneva di essersi ispirato a Mozart per quanto riguardava la sua tendenza a sostenere il canto con il fraseggio polifonico, mentre indicava Rossini come suo grande modello di riferimento.

A sua volta egli ritenne che il testo di Gozzi offrisse alla musica delle ottime possibilità espressive.

Quello stile grandioso, fantastico, fatto di eroismo barocco, di passioni drammatiche, di tragicità, di comico buffonesco e popolare, di vicende varie infine e tutte dinamiche, era veramente fatto per associarsi ad una musica melodrammatica³⁹⁹.

Non negò quindi che uno degli intenti della sua opera fosse quello di divertire il pubblico rendendo prima di tutto la rappresentazione, il più possibile dinamica.

La preoccupazione mia più assillante (perché non confessarlo?) scrivendo questa opera, fu quella di raggiungere una musica agile, scorrevole, espressiva ma soprattutto *dilettevole*. Credo che il teatro fatto di prediche, e di pseudo-religione, di staticità e di contemplazione a scapito dell'azione, abbia fatto il suo tempo e che oggi – se si vuol veramente vedere a rivivere il teatro lirico – debbano anzitutto pensare i compositori a ridare al pubblico un tipo di opera lirica dinamica, rapida e divertente⁴⁰⁰.

In conclusione, senza arrogarsi nessun merito di aver riformato il teatro sosteneva che con quest'opera egli aveva voluto indicare al teatro lirico delle nuove strade per uscire dal « dramma verista e dall'opera borghese – passionale », soprattutto aveva la certezza di avere reso l'opera più dilettevole possibile.

La donna serpente fu rappresentata il 17 marzo del 1932 e nel settembre dello stesso anno egli portò alla realizzazione un'altra opera teatrale, *La favola di Orfeo*. Nonostante le motivazioni fossero differenti così come i tempi di realizzazione di quest'altro lavoro, le idee estetiche di Casella non potevano discostarsi di gran lunga da quelle che lo avevano portato alla realizzazione de *La donna serpente* che era stata composta solo alcuni mesi prima.

2.1.3. *La Favola di Orfeo* di Alfredo Casella

Un primo aspetto degno di nota relativamente a *La Favola di Orfeo* è senz'altro la rapidità con cui Casella riuscì a portarla a termine, ma d'altra parte egli teneva a presentarla al Festival

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

internazionale di Venezia del 1932. Fu lo stesso musicista a rivelarlo in una pagina de *I segreti della giara*:

Intanto dovevo scrivere un'opera da camera per il festival di Venezia che aveva luogo nel settembre di quel medesimo 1932, ed avevo deciso di musicare il bellissimo poema di Messer Agnolo Poliziano *La favola di Orfeo*. Dopo il teatro spettacoloso e fiabesco, quello intimo; dopo il barocco gozziano, il puro classicismo di uno fra i miti più nobili dell'antichità; dopo le sonorità potenti e sfolgoranti di quella grande orchestra e di quel vociferante coro, l'idea di una nuova esperienza teatrale su un piano così diverso doveva logicamente appassionarmi⁴⁰¹.

Gli organizzatori del Festival di Venezia del 1932, in particolar modo il presidente Adriano Lualdi, ma lo stesso Casella ne era vicepresidente assieme al « dott. » Gino Damerini e « all'ing. » Luigi Pagan, avevano istituito una giornata speciale dedicata alla rappresentazione di opere che rientrassero in un nuovo genere teatrale definito « Teatro d'opera ». Negli archivi della Biennale di Venezia, vi è un comunicato dello stesso Adriano Lualdi, in cui si spiegava che istituendo una giornata dedicata a questo genere di produzioni musicali, si voleva proporre una forma di rinnovamento delle rappresentazioni melodrammatiche alle quali il pubblico del tempo era sempre più disinteressato. La novità avrebbe dovuto consistere nel fatto che per tali opere erano previste delle scenografie più semplici, vale a dire di minor impatto rispetto al solito, e orchestre dall'organico ridotto⁴⁰². Ancora più chiaramente Lualdi si espresse in una lettera inedita del 29 luglio 1932 destinata al direttore de « L'Italia Letteraria » con la quale chiedeva che nella rivista fossero pubblicati i quattro punti fondamentali del programma del festival. Questi consistevano nel fatto che tutte le opere presentate in concorso dovevano essere nuove e scritte esclusivamente per questa manifestazione; che si istituiva una giornata nuova dedicata alla « musica radiogenica », cioè creata per delle opere concepite per una diffusione radiofonica; che si intendeva iniziare un interscambio culturale con le nazioni dell'America del Sud, realizzando un concerto di musiche sudamericane e, punto finale dell'elencazione, che veniva istituita una giornata dedicata al « Teatro da camera », di cui dava questa spiegazione:

L'opera da camera è una iniziativa *nuova* in Italia ed è la prima volta che si fa un esperimento di questo genere di una forma di Teatro cioè, che, con pochi mezzi artistici e con non eccessive necessità finanziarie raggiunga la massima possibile elevatezza d'Arte. Questa del Teatro dell'Opera da Camera, è un'iniziativa mia personale che risale a tre o quattro anni or sono. È occorso del tempo perché i miei colleghi mi aiutassero a costituire il primo repertorio di questo teatro, che può concorrere a cercare qualche nuova soluzione alla famosa crisi lirica, attuando spettacoli di carattere inconsueto e di spesa molto minore, dei soliti arsenali melodrammatici. “L'Alba di Don Giovanni” di Casavola, la “Favola di Orfeo” de i Casella, la “Granceola” di Lualdi, sono stati composti espressivamente per il “Teatro dell'Opera da Camera” che si inaugurerà a Venezia⁴⁰³.

⁴⁰¹ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1941, p. 256.

⁴⁰² Comunicato di Adriano Lualdi senza titolo né data, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894-1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 67, fascicolo “Concorso di Musica radiogenica”.

⁴⁰³ Lettera del 15 settembre 1932, dattiloscritta su carta intestata “ente autonomo esposizione biennale internazionale d'arte Secondo Festival Internazionale di Musica sotto l'alto patronato di s.a.r. la principessa Maria di Piemonte Venezia 3-15 settembre 1932-X”, da Antonio Lualdi alla Spett. le DIREZIONE DELL'ITALIA LETTERARIA, Egr. Sig. Paolini, Roma, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894-1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 67, fascicolo “Concorso di Musica radiogenica”.

Negli stessi giorni Guglielmo Barblan in un articolo su « L'Impero » salutava con favore questa iniziativa perché poteva risolvere la crisi del melodramma tradizionale che egli illustrava con questo paragone: « Come è passato di moda il romanzo a più volumi di trecento pagine l'uno, che sebbene bellissimi nessuno ha più il tempo né la voglia di leggere, così il pubblico è sazio di melodramma a lungo metraggio e macchinosissimo »⁴⁰⁴.

Barblan non escludeva pure un motivo economico legato al maggior dispendio di risorse che il melodramma tradizionale richiedeva e indicava anche in ragione di questo fatto gli elementi che avrebbero dovuto caratterizzare i lavori concepiti per questo « Teatro dell'opera da camera », vale a dire un'orchestra di non più di venticinque elementi; l'abolizione del coro; non più di quattro cantanti; otto danzatrici e il fatto che tutta l'opera fosse scritta in un atto unico e non superasse i trenta minuti di esecuzione.

Anche Michele Lessona in un suo articolo del 1932 intitolato proprio « L'opera da camera al Festival veneziano » salutò con favore la proposta di Lualdi soprattutto perché rappresentava la possibilità di superare il melodramma:

Con l'opera da camera il Festival di Venezia si propone di dar l'avvio - secondo il progetto di Adriano Lualdi - a un nuovo tipo di spettacolo teatrale: che non richieda, ed anzi non comporti, l'impiego delle grandi masse orchestrali e corali; che si ispiri al principio del massimo sintetismo, della semplificazione, della « stilizzazione », al polo opposto, così di quel realismo eccessivo che è negativo appannaggio del melodramma tradizionale; un nuovo teatro, insomma, dove si possa, con minore altisonanza di voce, dir cose pur alte e profonde, in un'atmosfera di più stretta intimità, di maggior vicinanza materiale e spirituale fra spettatore ed autore⁴⁰⁵.

Abbiamo insistito di proposito su queste osservazioni di alcuni autorevoli critici del tempo per indicare come questi, assieme agli stessi organizzatori di spettacoli arrivarono solo nel 1932 a capire che l'opera da teatro doveva rinnovarsi e adattarsi al moderno sentire della società di massa, cosa che Casella e Malipiero andavano sostenendo ormai da anni. Tra l'altro, il rinnovamento veniva attuato recuperando una forma di teatro in voga nei primi tempi del melodramma, vale a dire nel tardo Rinascimento e nel Seicento, quando le opere venivano rappresentate negli ambienti riservati delle Corti. Malipiero e Casella non potevano quindi non presentare delle opere per un'occasione come questa, in cui veniva riconosciuta la validità di quanto loro sostenevano da anni e il primo partecipò con la già citata pantomima *Pantea*, mentre il secondo con la *Favola di Orfeo* che non mancò di battezzare subito come « opera da camera ». Tale definizione compare in una sua lettera inedita spedita il 24 agosto del 1932 a Robert Mooser Aloys, un musicologo svizzero di qualche anno più giovane di lui, nella quale vale la pena riportare, il compositore definì « adorable » il poema di Poliziano⁴⁰⁶.

La composizione fu scritta in tempi rapidi, precisamente iniziata il 30 giugno 1932 e finita alle

⁴⁰⁴ GUGLIELMO BARBLAN, « Opere da Camera e musica radiogenica al festival di Venezia », in « L'impero », 8 settembre 1932, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Rassegna stampa.

⁴⁰⁵ MICHELE LESSONA, « L'opera da camera al Festival veneziano », in « Gazzetta del popolo », 11 settembre 1932, p. 2.

⁴⁰⁶ Lettera da Alfredo Casella a Robert Mooser Aloys del 24 agosto 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia L.1333.

ore 18 del 6 agosto dello stesso anno a Bellamonte, nel Trentino, come riportato nell'ultima pagina della copia autografa della partitura conservata presso l'archivio della Fondazione Cini di Venezia. Tuttavia questa velocità nella composizione non deve portare a delle facili conclusioni, perché lo stesso compositore ammise che la gestazione fu meditata a lungo. Vi è una sua lettera, purtroppo senza data né destinatario anche se possiamo presupporre che questo sia stato uno dei direttori del Festival del 1932, forse lo stesso Lualdi, nella quale Casella parlò della fatica nel comporre tale opera:

[...] carissimo, sono lieto di dirti che l'*Orfeo* è FINITO!!! Almeno ne è finita la composizione. Quanto alla strumentazione, sarà terminata fra tre giorni. [...] Sono molto contento della mia fatica (non lieve perché ho sgobbato maledettamente da due mesi!!!); e mi rallegro che Venezia sia stata la "causa determinante" di questa composizione che avevo in mente da parecchi anni⁴⁰⁷.

L'impressione immediata del compositore al termine della stesura fu decisamente positiva, così come si apprende da un'altra lettera inedita questa volta scritta a Gatti: « [...] carissimo, siamo qui fino al 25. Poi a Venezia, Hotel Hungaria, Lido. [...] Ho finito oggi la Favola di Orfeo [sic], che mi pare venuta bene »⁴⁰⁸.

Per la realizzazione del lavoro Casella si avvalse dell'operato di Corrado Pavolini che ne curò la riduzione del testo di Poliziano. Ne parlò lo stesso Casella nei *Segreti* in questo modo:

Ed infatti scrissi questo lavoro (mi fu prezioso collaboratore Corrado Pavolini nel ridurre a giuste proporzioni il lunghissimo poema originale del Poliziano) in breve tempo, avendone già da tempo maturato tutti i principali problemi. [...] Il regista fu Guido Salvini, il quale è anche l'autore di quella espressiva definizione dell'opera: « un Orfeo tascabile »⁴⁰⁹.

Rifacendosi a questa definizione di Salvini che in qualche modo indicava un tipo di lavoro meno complesso di quello de *La donna serpente* in relazione soprattutto alle dimensioni del testo, Casella non mancò nelle righe seguenti di sottolinearne la sua accessibilità al pubblico che seppe capirlo e apprezzarlo.

Tenendo conto di ciò e di quanto è stato detto fin qui relativamente alla considerazione del teatro da parte del musicista, con particolare riferimento alla sua grande ammirazione per Rossini, la scelta del testo di Poliziano risulta abbastanza comprensibile. Infatti vi era nell'autore la volontà di proporre uno spettacolo che incontrasse i gusti e l'attenzione del pubblico, quindi che fosse soprattutto piacevole e dilettevole, come il compositore aveva espresso più volte negli scritti precedentemente analizzati. Certamente egli avrebbe potuto avvalersi di un libretto *ad hoc* per questi scopi, ma in questo caso poteva correre il rischio di scendere nella logica del melodramma ottocentesco. Quindi in virtù dei suoi propositi "classicisti" e in linea con la tendenza degli altri colleghi della sua generazione, primo

⁴⁰⁷ Lettera da Alfredo Casella a destinatario non nominato, senza data in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894- 1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 66, fascicolo "Opera da camera e autori opere da camera".

⁴⁰⁸ Lettera da Alfredo Casella a Guido M. Gatti del 12 agosto 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, L1058.

⁴⁰⁹ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1941, pp. 256, 257.

tra tutti Malipiero, la scelta di un autore come Poliziano si rivelò quanto mai appropriata per la sua proposta. A questo proposito va però ricordata la clamorosa bocciatura da parte di D'Annunzio che in una lettera a Casella del 1933, nella quale oltretutto si scusava di non aver potuto assistere all'esecuzione della *Favola d'Orfeo* nel teatro di Brescia perché malato, definiva i versi di Poliziano, molto mediocri.

Certo questa specie di tragedia – mediocrissima fra tutte le poesie volgari di Agnolo Poliziano – fu composta per musica; o, meglio, fu abborracciata come da un qualunque abborracciatore di libretti per musica, “in tempo di duo giorni, intra continui tumulti, in stilo volgare perchè dagli spettatori fusse meglio intesa”⁴¹⁰.

Tra l'altro, D'annunzio citava le parole che lo stesso Poliziano aveva scritto nella lettera a messer Carlo Canale con cui il poeta aveva espresso la sua insoddisfazione per aver creato una simile opera che si raccomandava venisse « lacerata ». D'Annunzio si chiedeva nella lettera il perché di questa scelta di Casella:

Or come mai – attratto musicalmente dalla misteriosa e mistica figura di Orfeo – hai tu scelto un tal guazzabuglio di meschini eventi esterni mentre la potenza del Rodopeio è tutta interiorità e d'una profondità degna di essere interpretata o rivelata soltanto dalla musica?⁴¹¹.

A conclusione della lettera D'Annunzio riportò una strofa di una sua ode saffica inedita i cui versi disse di averli composti in sogno e la regalava al compositore affinché la musicasse. Al di là di questo suggerimento che a quel che risulta oggi non fu portato poi a compimento da Casella, interessa notare che proprio D'annunzio nel corso della lettera aveva sottolineato il fatto che Poliziano aveva scritto nell'epistola a Carlo Canale di aver volutamente composto l'opera in volgare perché fosse meglio intesa dal pubblico.

In effetti l'*Orfeo* di Poliziano va considerata come una delle prime rappresentazioni teatrali che trattano un argomento profano e che quindi in pieno spirito rinascimentale erano rivolte a un pubblico non più elitario. Di questo merito di Poliziano ne riferisce pure Carducci nell'introduzione alla sua edizione dell'*Orfeo* del 1863: « [...] sia dunque fra le altre lodi d'Angelo Poliziano anche questa dell'aver fatto secolare il teatro »⁴¹².

L'edizione di Carducci del 1863 cui si è fatto riferimento risulta essere la prima in tempi moderni che riporta la poesia di Poliziano. Nereo Vianello, in un articolo del 1955 sulla rivista « Lettere Italiane » del 1955 ricostruì il lavoro filologico di Carducci relativamente alle *Stanze*, specificando tuttavia che il criterio di Carducci poteva applicarsi anche ad altre poesie del Poliziano. Vianello quindi specificò che il filologo si basò su questi quattro manoscritti: Riccardiano 2723,

⁴¹⁰ Lettera da Gabriele D'Annunzio ad Alfredo Casella del 25 febbraio 1933, in « Meridiano di Roma », III, n. 23, 5 giugno 1938, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, L.2731, p.7.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² GIOSUÈ CARDUCCI (a cura di), *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, Barbéra, 1863, p. LXIII.

Riccardiano 1776, Oliveriano 51 e Chigiano 2333, più tutte le stampe⁴¹³.

Specificamente per *La Favola di Orfeo* Carducci riportò due versioni: una che seguiva il codice Chigiano e Riccardiano⁴¹⁴ e una intitolata *Orfeo - tragedia di Messer Angelo Poliziano*, secondo la ricostruzione di padre Ireneo Affò pubblicata a Venezia nel 1776⁴¹⁵.

Per queste diverse versioni lo stesso curatore avvertì una certa difficoltà nel definire il genere cui l'opera di Poliziano apparteneva, tanto che scrisse:

Potrete, e per l'argomento patetico e per la catastrofe e per la divisione in atti nella lezione dell'Affò, chiamarlo tragedia. Potrete, per la parte che v'hanno i pastori e le driadi, chiamarlo *favola pastorale* e considerarlo come l'antecedente dell'*Aminta* e del *Pastor fido*. Potrete, per la canzone d'Aristeo e pe' cori delle ninfe e delle baccanti, vantarlo il primo melodramma [...]⁴¹⁶.

Per fare chiarezza sulle due lezioni del testo dell'*Orfeo* riportate nella sua edizione del 1863, Carducci spiegò che secondo lui la più originale doveva considerarsi quella tramandata dal codice chigiano con la lettera al cardinale in apertura. Era probabilmente accaduto, sempre secondo la sua spiegazione, che nonostante la volontà di Poliziano di lacerare l'opera, essa girò e venne richiesta per delle rappresentazioni teatrali così che l'autore tolse alcune sconvenienze e modificò alcuni punti come l'ode al cardinale che sparì, per fare posto al coro delle Driadi. Non sparirono invece i versi in latino di Ovidio, anzi ne vennero aggiunti altri da Claudiano. Questa versione dell'opera costituiva l'*Orfeo tragedia* di Affò⁴¹⁷. Carducci avvertiva anche della presenza di una terza edizione contenuta in un codice riccardiano 2723 dal carattere decisamente popolare, determinato dal fatto che in questa non si trovano i distici di Claudiano e Ovidio, l'ode e alcuni versi nella preghiera di Orfeo che inizia "Non bisogna per me, Furie, mugghiare", nonché un dialogo tra Plutone e Minos che avrebbero richiesto una doppia scena. « Questa semplificazione fu forse tentata in servizio del popolo, che non potea né intendere il latino classico né sfoggiare di apparati. Perché l'*Orfeo* [...] piacque al popolo »⁴¹⁸.

Al di là di queste osservazione di carattere filologico va tenuta presente proprio questa affermazione di Carducci relativamente al fatto che la composizione andava incontro ai gusti del popolo. Il letterato entrò pure nello specifico continuando:

[...] quella discesa all'inferno dovè toccarne la fantasia, perché faceva parte delle sue tradizioni: quella ricchezza e volubilità d'armonia, quella facile scorrevolezza di versificazione, quella colorita e semplice eleganza, è ciò che anzi tutto ricerca nella poesia il popolo italiano⁴¹⁹.

Carducci ha ragione nel riconoscere al Poliziano la tempra di un poeta che oltre a possedere una

⁴¹³ NEREO VIANELLO, « Per il testo delle *Stanze* del Poliziano », in « Lettere Italiane - Rivista trimestrale diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto », anno VII numero 3, luglio- settembre 1955, pp. 330 - 342.

⁴¹⁴ GIOSUÈ CARDUCCI (a cura di), *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, Barbéra, 1863, pp.93 - 112.

⁴¹⁵ *Ivi*, pp. 113 - 188.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. LXIII.

⁴¹⁷ *Ivi* .p. LXVI.

⁴¹⁸ GIOSUÈ CARDUCCI (a cura di), *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, cit. p. LXVIII.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

finissima cultura classica tale da fargli padroneggiare agevolmente la lingua latina, era in grado di comporre versi che venivano più facilmente recepiti dal popolo. Va anche aggiunto che al tempo della composizione della *Favola di Orfeo* (assumiamo come data quella del 1470) egli era venuto in contatto con le nuove forme di rappresentazione in volgare che si tenevano soprattutto a Venezia⁴²⁰.

Vittore Branca in un suo studio su Poliziano pubblicato nel 1983 mise in relazione la composizione dell'*Orfeo* con le « momarie », che come rivela l'etimologia erano delle scenette mimiche che si tenevano a Venezia tra la seconda metà del Quattrocento e la prima del Cinquecento in occasione di cerimonie soprattutto private come matrimoni, nei palazzi aristocratici o anche nei campi più grandi della città. Gli argomenti rappresentati si rifacevano molto spesso alla mitologia con riferimenti alla situazione politica del tempo. Vittore Branca si basò sulle notizie tramandate dallo stesso Poliziano nelle epistole e nei *Miscellanea* nelle quali il poeta parlava dei mesi trascorsi a Venezia prima di recarsi a Mantova nella primavera del 1480. Il soggiorno del Poliziano nella città lagunare avrebbe dunque coinciso con il Carnevale, periodo in cui tali scenette venivano rappresentate maggiormente. Oltretutto, fa notare sempre Branca, a Mantova Poliziano compose l'*Orfeo* proprio in occasione del fidanzamento di Clara Gonzaga, quindi per un avvenimento di festa come accadeva con le momarie veneziane. Non è comunque solo l'occasione della composizione che accomuna l'opera di Poliziano con le momarie, ma ci sono molte somiglianze relative alla struttura e ai contenuti, che Branca mette puntualmente in evidenza⁴²¹. *L'Orfeo* di Poliziano quindi acquisì molto di quel carattere fortemente teatrale di cui Venezia era intrisa in quegli anni tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. In particolar modo ne venne influenzata la lingua che presentò una pluralità di stili soprattutto linguistici, tra i quali accanto a reminiscenze latine e petrarchesche vi era un abile uso del volgare:

E altrettanto variata e mobile la lingua, della mobilità e della concretezza visuale delle momarie: un'alternanza di latino, volgare, punte dialettali, fino a deformazioni espressivistiche, come era e sarà caratteristica del teatro veneto⁴²².

Non ci sono documenti precisi o scritti di Casella che fanno luce sulla scelta di questo testo, ma grazie a questi studi, risulta molto evidente l'impronta teatrale dell'opera soprattutto in ragione della contaminazione veneziana, dal momento che la città svolse un ruolo fondamentale nella riscoperta del teatro dopo anni di oblio. Un musicista come Casella, dalla fine cultura letteraria, nell'*Orfeo* di Poliziano molto probabilmente dovette coglierne questa vocazione teatrale soprattutto festosa che il compositore, non dimentichiamo, riteneva fondamentale per realizzare il suo ideale di opera. Non va

⁴²⁰ Poliziano infatti in quegli anni fu costretto ad abbandonare la corte medicea perché la moglie di Lorenzo de' Medici, Clarice, lo aveva rimosso dall'incarico di educatore del figlio Giovanni dal momento che il poeta si concentrava troppo sugli autori pagani classici.

⁴²¹ VITTORE BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 55–72.

⁴²² *Ivi*, p. 65.

poi dimenticato che i versi di Poliziano avevano una notevole affinità con la musica dal momento che nelle didascalie del manoscritto vi erano frequenti indicazioni relative al canto e all'accompagnamento. Sono dunque tutti elementi che aiutano a capire la scelta di Poliziano, che comunque dai compositori vicini a Casella, soprattutto Malipiero, era stato più volte musicato. Probabilmente il compositore ritenne che il testo di Poliziano meglio si prestasse all'obiettivo che già si era posto nella sua precedente opera, *La donna serpente*, vale a dire quello di elaborare un genere teatrale che fosse al tempo stesso tradizionale e moderno. A questo scopo da un punto di vista musicale Casella ridusse il recitativo cercando di avvicinarsi piuttosto al "recitar cantando" delle prime rappresentazioni. Di questo ne ebbe sentore la critica stessa, come sostenne Alberto Gasco in una recensione alla prima esecuzione dell'opera al Festival: « *La Favola di Orfeo* ci mostra un Casella che cerca continuamente di conciliare l'antico e il nuovo e che, in questa ricerca assidua, trova elementi di brillante ispirazione »⁴²³.

Anche Louis Cortese, musicista compositore e critico che si occupò molto di Casella, recensì l'opera per il « Corriere mercantile » mettendo in evidenza queste caratteristiche: « L'andamento della parte vocale si riannoda al "recitar cantando", la parte strumentale rinnova forme classiche (rondò, aria) sicché la quattrocentesca tragedia trova nella musica una realizzazione delle più adeguate⁴²⁴».

Cortese parlò anche di un « vivissimo successo » con numerose chiamate e notò come Casella avesse perseguito anche in quest'opera l'obiettivo che aveva espresso ne *La donna serpente*, vale a dire di incontrare il gusto del pubblico. Molto lucidamente Cortese specificava però che il musicista non aveva voluto semplicemente assecondare il pubblico, ma fare in modo che lo stesso apprezzasse la sua proposta. « Scrivere infatti musica piacevole [...] non significa scrivere nel gusto del pubblico, ma semplicemente augurarsi che il pubblico sia in grado di apprezzare e comprendere la piacevolezza di questa musica »⁴²⁵.

Sul successo del pubblico riportiamo anche quanto scrisse un giornalista della « Gazzetta di Venezia » che riferì pure che al concerto erano presenti i Principi del Piemonte: « Il successo dell'opera di Alfredo Casella fu pure pronto e festosissimo e di questo si rende garante la cronaca che registra caldi applausi e numerose chiamate »⁴²⁶.

Ancora sull'obiettivo di Casella di creare un'opera che fosse gradevole al pubblico insisté pure Mario Bruschetti dalla pagine della « Rivista Musicale Italiana »: « Intrattenere l'uditore

⁴²³ A [ALBERTO] G[GASCO], « Il Teatro dell'opera da camera », in « La Tribuna », 8 settembre 1932, p.3, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, C.989.

⁴²⁴ LOUIS CORTESE, « Il teatro dell'opera da camera al Festival di Venezia », in « Corriere Mercantile », Genova, 12 settembre 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C.992

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ ANONIMO, « Il pieno successo dell'Opera da camera Consacrato al Goldoni », in « Gazzetta di Venezia », 7 settembre 1932, p. V, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C. 986.

piacevolmente. Ecco quanto è riuscito a fare l'autore di Orfeo, il quale ha lasciato in chi l'ha sentito a Venezia, il desiderio di riudirlo ancora e presto »⁴²⁷.

Per quanto riguarda il testo dell'opera musicata, una dettagliata ricostruzione è stata fatta da Barbara Abeni in una sua tesi ancora inedita⁴²⁸.

Non conoscendo l'edizione da cui Pavolini operò la riduzione per arrivare al testo che poi Casella musicò, Abeni ha fatto la comparazione con i versi contenuti nella pubblicazione dell'*Orfeo* di Poliziano operata da Carducci nel 1863 che abbiamo precedentemente citato. Dal confronto la studiosa ne ricavò che Pavolini fece un lavoro di riduzione scartando le parti soprattutto descrittive e facendo poi un'operazione di adattamento affinché non venisse perso il filo logico degli avvenimenti. La studiosa ha quindi provveduto alla trascrizione del libretto dell'opera tenendo conto delle fonti letterarie sopra menzionate, del testo dattiloscritto di Corrado Pavolini depositato presso la casa editrice Carish, del testo pentagrammato presente nella partitura autografa e di quello della versione data nel 1932 sempre presso Carish.

Gli episodi narrativi conservati da Pavolini sono la morte di Euridice, l'entrata di Orfeo e l'annuncio della morte della ninfa, la discesa di Orfeo negli Inferi, il dialogo con Plutone, il ritorno con Euridice, la sua disobbedienza, la scomparsa di Euridice, il dolore di Orfeo, la sua morte per opera delle Baccanti e il sacrificio finale a Bacco.

Nell'insieme ne è risultato un testo costituito in massima parte da endecasillabi, settenari e ottonari tronchi, quest'ultimi nel coro finale delle baccanti. Pur avendo eseguito una dettagliata analisi, Abeni non ha riconosciuto un criterio di trascrizione unitario da parte di Pavolini⁴²⁹. La studiosa così ha ritenuto che ciò sia da attribuire al fatto che il librettista si sia preoccupato soprattutto di creare un testo che ubbidisse il più possibile a dei criteri di coerenza e logica⁴³⁰.

Per quanto riguarda la messa in musica dei versi così ottenuti, Casella allestì un'orchestra di venticinque elementi così disposti:

un flauto; un oboe; un clarinetto (in Sib e in La); un clarinetto basso; un fagotto; una tromba (in Do); una tromba tenore; un esecutore per timpani, xilofono, tamburo militare, tamburo basco, nacchere, tam – tam, piatto, gran cassa; un' arpa; quattro violini primi; quattro violini secondi; tre viole; tre violoncelli; due contrabbassi.

Sempre relativamente alla disposizione orchestrale vi è una lettera inedita di Casella, senza data

⁴²⁷ MARIO BRUSCHETTINI, « Il II Festival Internazionale di musica a Venezia », in « Rivista Musicale Italiana », vol. XXXIX, fasc. 4, settembre 1932, p. 11, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C.993.

⁴²⁸ Barbara Abeni, *La favola di Orfeo di Alfredo Casella a partire dall'abbozzo*, Università degli Studi di Pavia, scuola di paleografia e filologia musicale, anno accademico 1993/1994.

⁴²⁹ BARBARA ABENI, *La favola di Orfeo di Alfredo Casella a partire dall'abbozzo*, Università degli Studi di Pavia, scuola di paleografia e filologia musicale, anno accademico 1993/1994, pp. 31 – 58.

⁴³⁰ *Ivi*, p. 83.

ma con il nome del destinatario: Giuranna⁴³¹. In alto a sinistra compare la scritta: « per Giuranna », cui egli dà queste ulteriori specificazioni riguardo i componenti l'orchestra:

Occorrono un attore che parli per il prologo (*Mercurio*); un soprano per *Euridice* (no drammatico né leggero, piuttosto lirico); un tenore per *Orfeo*; un basso per *Plutone*; una voce di baritono per *Aristeo* (che canta dietro scena (questa parte è anche importante); ed infine un mezzosoprano per fare la parte di una *Driade* e di una *Baccante*; il tutto oltre ad un piccolo coro femminile. Il tenore sarebbe perfetto nella persona di Sernicoli, il quale potrebbe lavorare coll'autore a Roma durante luglio. Se anche il soprano si potesse trovare qui, sarebbe una fortuna, data la ristrettezza di tempo⁴³².

Gianandrea Gavazzeni nel saggio scritto in occasione del sessantesimo compleanno di Casella e apparso nella « Rassegna musicale » del 1943, parlando delle opere che il compositore dedicò al teatro, mise in evidenza come il linguaggio musicale in questi lavori avesse la lucidità di un pensiero filosofico e richiamò Mila che aveva a sua volta scritto che nelle parti migliori de *La donna serpente* si poteva rintracciare una « [...] leibniziana armonia prestabilita[...] »⁴³³.

Gavazzeni continuava sostenendo che Casella aveva raggiunto una maturità di stile proprio in queste tre opere: *La Giara*, *La Donna serpente* e *La Favola d'Orfeo* dal momento che le stesse rappresentavano la soluzione di problemi estetici che il compositore si era posto molto tempo prima. Il critico riteneva inoltre che il fatto che Casella avesse scritto per il teatro era stato determinato da un'occasione, ma che proprio in questa circostanza egli aveva raggiunto i migliori risultati del suo percorso artistico. Per la verità, in ragione soprattutto delle considerazioni che fino a quel momento Casella aveva espresso e che abbiamo cercato di riferire nelle pagine precedenti, un'idea di come si sarebbe dovuta sviluppare un'opera musicale per il teatro egli l'aveva bene in mente. Tuttavia Gavazzeni ha ragione nel ritenere che proprio nelle opere teatrali il compositore arrivò alla maturazione del suo linguaggio musicale soprattutto per quanto concerneva la finezza e il rigore logico. Queste caratteristiche stilistiche furono riconosciute a Casella anche da Mario Castelnuovo Tedesco che in un articolo scritto all'indomani del Festival su « Scenario », scrisse che Casella dopo pochi mesi di distanza da *La donna serpente*, era riuscito a realizzare un'opera molto diversa ma altrettanto compiuta nella sua ricerca artistica come *La favola di Orfeo*, non deludendo le attese di quanti lo avevano apprezzato nel lavoro teatrale precedente.

Casella ha risolto il problema con quella tranquilla sicurezza e quella perfetta conoscenza dei suoi mezzi che gli sono proprie. Tutto qui è chiarezza e compostezza. Se egli non ha di molto rinnovato la propria materia musicale (ché anzi vi si ritrovano tratti ed atteggiamenti a lui consueti), certo si è semplificato fino all'estremo⁴³⁴.

La semplificazione di cui parla Castelnuovo Tedesco viene a coincidere con l'applicazione di

⁴³¹ È molto probabilmente Elena Barbara Giuranna (1899–1998), pianista e compositrice.

⁴³² Lettera di Casella a Giuranna, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894-1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 66, fascicolo "Opera da camera e autori opere da camera".

⁴³³ GIANANDREA GAVAZZENI, « Il teatro », in Fedele D'Amico, Guido M. Gatti, *Alfredo Casella*, Milano, Ricordi, 1958, p. 71.

⁴³⁴ MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, « La IIª biennale di musica a Venezia », in « Scenario », I, n. 9, ottobre 1932, p. 32.

quei principi di simmetria, linearità e chiarezza che Casella aveva puntualmente esposto nei suoi vari scritti e che nella nostra ricerca abbiamo avuto modo di ritrovare fin dalle *Tre canzoni trecentesche* di nove anni prima. Tra l'altro questo stile ben si adattava alle richieste degli organizzatori del Festival internazionale della musica contemporanea del 1932 cui *La Favola d'Orfeo* era destinata e che abbiamo esposto precedentemente. L'opera di Casella di fatto non aveva la sonorità e gli sfarzosi allestimenti di scena, ingredienti che tuttavia erano ancora molto graditi al pubblico del tempo ed era molto simile come ambientazione alle opere del passato che si tenevano in contesti più ristretti come le corti nobiliari del Seicento. Ciò emerse non solo nelle parti musicali, ma anche e soprattutto in quelle in cui venne cantato il testo di Poliziano.

Già il primo episodio, "il canto d'Aristeo" è significativo di una chiarezza simmetrica. I versi che Pavolini mise a punto corrispondono a quelli dell'edizione dell'*Orfeo* di Carducci del 1863 secondo i codici chigiano, riccardiano e le stampe anteriori al 1776⁴³⁵. Di seguito riportiamo gli stessi versi ricavati dal manoscritto dell'opera di Casella:

Il canto d'Aristeo

Udite, selve, mie dolci parole,
Poi che la ninfa mia udir non vôle.

La bella ninfa è sorda al mio lamento
E'l suon di nostra fistula non cura:
Di ciò si lagna il mio cornuto armento,
Né vuol bagnare il grifo in acqua pura,
Né vuol toccar la tenera verdura;
Tanto del suo pastor gl'incresce e dole.

Udite, selve, mie dolci parole.

Ben si cura l'armento del pastore:
La ninfa non si cura dello amante;
La bella ninfa che di sasso ha il core.

Udite, selve, mie dolci parole.

Portate, venti, questi dolci versi
Dentro all'orecchie della ninfa mia
Dite quant'io per lei lacrime versi,
E lei pregate che crudel non sia;
Dite che la mia vita fugge via
E si consuma come brina al sole,

Udite, selve, mie dolci parole,
Poi che la ninfa mia udir non vôle⁴³⁶.

⁴³⁵ GIOSUÈ CARDUCCI (a cura di), *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, Barbéra, 1863, p.99.

⁴³⁶ ALFREDO CASELLA, *La favola di Orfeo di Messer Angelo Ambrogini detto Poliziano (1478) musica di Alfredo Casella*, pp.10 - 22, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, M.51 MUS G.2.

L'intero brano fu definito « canzona » da Carducci, anche se per la presenza del primo verso ogni quattro sestine farebbe piuttosto pensare a una ballata. Delle quattro sestine presenti nella versione di Carducci viene conservata la prima, metà della seconda e la quarta. Pur omettendo quindi alcune parti interne del brano, Casella mantenne il distico in apertura e chiusura.

I versi sono tutti endecasillabi e se volessimo indicare uno schema metrico potremmo utilizzare lo stesso mostrato da Abeni: XX ABABX X CDC X EFEFFX XX⁴³⁷. Nella parte musicale viene rispettata la divisione delle sequenze del testo poetico scandite dal ricorrere del verso iniziale. Il distico viene proposto musicalmente con un'ambientazione tonale dati i quattro diesis in chiave. Il metro è 4/4 e l'indicazione di andamento è "Con dolcezza melanconica". Es.1. cifra 17, pagg.7,8⁴³⁸:

La voce di Aristeo

U - di - te, sel - ve, mi - e dol - ci pa - ro - le, Poiché la nin - fa mi - a

7

u - dir non vo le

Già dal verso 3 inizia una nuova parte in 3/4, con una modulazione in Mim e l'indicazione "poco più f" che termina al verso 8: "Tanto del suo pastor gl'incresce e dole". Torna quindi il primo verso "Udite, selve, mie dolci parole!" in 4/4, con i quattro diesis iniziali e l'indicazione "dolce". Il verso è identico al primo sia melodicamente che ritmicamente e una volta cantato, torna il 3/4, un andamento di "mezzo forte" e nessun accidente in chiave, anche se il linguaggio in questa parte si fa più cromatico con un'ambientazione armonica che tonalmente potremmo indicare come un Reb, ma data la mancanza di una definita modulazione potremmo considerarla un sol lidio.

Es. 2 cifra 25, pagg. 12, 13:

⁴³⁷ BARBARA ABENI, *La favola di Orfeo di Alfredo Casella a partire dall'abbozzo*, Università degli Studi di Pavia, scuola di paleografia e filologia musicale, anno accademico 1993/1994, p. 64.

⁴³⁸ Il testo da cui sono tratti gli esempi musicali è il seguente: ALFREDO CASELLA, *La favola di Orfeo - opera in un atto*, Milano, A. e G. Carish & C., 1934.

La voce di Aristeo

mf Ben si cu - ra l'ar - men - to del pa - sto - re: La nin - fa non si cu - ra del - loa - man

6 *meno f* te: La bel - la nin - fa che di sas - so hail co - re.

A rimarcare che questa parte si discosta rispetto all'andamento precedente vi è anche il fatto che l'accompagnamento dell'orchestra diventa qui più consistente. I violini mantengono una scrittura omoritmica nei versi: "Ben si cura l'armento del pastore / La ninfa non si cura dello amante", ma più marcata rispetto a prima, mentre i loro interventi diventano più rari nel terzo verso, "La bella ninfa che di sasso ha il core", dando così maggiore rilievo ai fiati che con il clarinetto, il contrabbasso e il fagotto tessono un disegno più complesso quasi in *cluster*. Sembra che si ricerchi un'elaborazione armonica come capita col successivo verso "Udite, selve, mie dolci parole", simile alle due volte precedenti, ma con la prima parte una terza minore sopra e la seconda leggermente variata a indicare una modalità di Sol eolio. Es. 3 cifra 27 pag.13:

La voce di Aristeo

mf U - di - te, sel - ve, mi - e dol - ci pa - ro - le.

Con la seconda sestina si torna all'ambientazione armonica della sestina precedente dato il 3/4 con un diesis in chiave. L'indicazione agogica è "forte" e l'accompagnamento dei violini e dei fiati torna a essere meno marcato e comunque omoritmico. Anche il procedere della melodia si svolge per gradi congiunti, almeno fino agli ultimi due versi della sestina nei quali il compositore attraverso cambi di metro e differenti valori di note, mette in rilievo i termini che si riferiscono alla caducità della vita come "fugge via", "consuma" e "brina al sole". Interessante notare che la parte finale dell'ultimo verso è costituita da un cromatismo ascendente che un po' contrasta con il decrescendo dinamico che porta al piano. Es. 4 cifra 32, pp. 15,16:

La voce di Aristeo

Di - te che la mi-a vi-ta fug-ge vi-a e si con - su - ma co-me bri-nal

so le.

Il distico finale è identico musicalmente a quello iniziale.

Tutti i versi del brano di Aristeo sono endecasillabi e vengono resi da Casella in modo per lo più sillabico e con disegni melodici che privilegiano i gradi congiunti. Viene quasi sempre rispettato l'accento principale dell'endecasillabo, vale a dire quello che cade sulla decima sillaba, attraverso l'utilizzo di note di differente valore in un rapporto solitamente di semiminima e minima come è possibile notare negli esempi sopra riportati. Nella maggior parte dei casi la decima e undicesima sillaba si trovano nel battere e levare della battuta finale, anche se a volte Casella posiziona la decima sillaba nel quarto finale di una battuta e fa cantare l'undicesima nel tempo debole della battuta seguente, prolungando la decima sillaba con una legatura di valore. (Es. 1, bb.7,8). A sua volta il compositore non manca anche di indicare gli accenti secondari sulla quarta o sesta sillaba sempre ricorrendo a note di differente durata. (Es.1 bb. 2, 6).

Pur nel rispetto del testo letterario, si verifica, come già riportato anche da Abeni⁴³⁹ che a volte Casella nel tenere fede all'impostazione sillabica della melodia fa diventare gli endecasillabi versi di dodici sillabe non considerando molto spesso come dittongo il pronome personale che diventa quindi di due sillabe (Es.1, bb. 3,6).

Proprio il fatto che il canto di Aristeo nel testo sia composto da tutti versi endecasillabi potrebbe far pensare che questa simmetria avesse potuto agevolare il compito del compositore, tuttavia queste caratteristiche stilistiche si possono ritrovare anche in parti polimetre come quella del coro delle Driadi. Ecco dunque il testo di questo brano ricavato dallo spartito autografo:

Coro delle driadi

L'aria di pianti s'oda risuonare,
 Che d'ogni luce è priva:
 E al nostro lagrimare
 Crescano i fiumi al colmo della riva.
 Tolto ha Morte del cielo il suo splendore;
 Oscurita è ogni stella:
 Con Euridice bella con Euridice bella

⁴³⁹ BARBARA ABENI, *La favola di Orfeo di Alfredo Casella a partire dall'abbozzo*, Università degli Studi di Pavia, scuola di paleografia e filologia musicale, anno accademico 1993/1994, pp. 86 sgg.

Colto ha la Morte delle Ninfe il fiore.

Si tratta di otto versi che potremmo raggruppare in due quartine dalle rime alternate ABAB e incrociate CDDC.

Nell'opera musicale il brano ha un andamento omoritmico e potremmo dividerlo in due parti in ragione dell'entrata delle due voci, soprani e mezzosoprani con contralti. Infatti fino al verso 5 "Tolto ha Morte del cielo il suo splendore" esse sono disposte a mo' di canone con varie distanze d'intervallo, dall'ottava iniziale alla seconda e alla quinta. Dal verso 6, "Oscurita è ogni stella" l'inizio delle due voci è invece perfettamente coincidente.

Es. 5 Cifre 40, 41, pp. 21, 22:

Coro delle Driadi
dolce

Soprani *mp*

CORO
Mezzi
Soprani
Contralti

L'a - ria di pian - ti s'o - da ri - suo - na - re, che d'o - gni lu - ce è pri
mp dolce

L'a - ria di pian - ti s'o - da ri - suo - na - re, Che

4

va: E al no - stro la - gri - ma - re Cre - sco no i
d'o - gni lu - ce è pri - va: E al no - stro la gri - ma - re

6

fiu - mi al col - mo del - la ri - va. Tol - to ha Mor - te del
Cre - sca - no i fiu - mi al col - mo del - la ri - va. Tol to ha Mor - te del

9

cie - lo il suo splen - do - re;
cie - lo il suo splen - do - re;

La polimetria dei versi non rappresenta un problema anche perché Casella li dispone musicalmente o facendoli iniziare nel levare della battuta precedente, o, al solito, ricorrendo a unità metriche differenti (Es.5, bb. 3-6). Di ogni verso viene poi rilevato l'accento principale della penultima sillaba attraverso il valore delle note e facendo cadere la stessa sillaba in batture. Una situazione atipica è invece quella relativa al verso 5, nella cui parte dei soprani viene messo in forte evidenza il termine

"Morte" ricorrendo ad una "minima" seguita da semiminima e a un crescendo che raggiunge il forte su questa nota. Nei contralti, la sillaba "Mor" è ugualmente evidenziata ma non così tanto, anche perché se pur in battere, fa parte di una linea melodica discendente e quindi sembra quasi una sorta di eco di quanto già cantato dai soprani. (Es. 5 b.8). Inoltre va segnalato che la sillaba "Mor" dei soprani corrisponde a un *sol* bemolle, presente tra l'altro anche negli strumenti dell'orchestra, vale a dire una nota alterata che viene a destabilizzare l'iniziale impianto tonale in Lab minore facendo pensare piuttosto a un Fa frigio. I contralti cantano la sillaba finale dello stesso verso con un *sol* naturale, per ricominciare invece il verso successivo ancora con il *sol* bemolle. Sembra quasi che l'autore si diverta a oscillare tra il tonale e il modale, dimostrando anche in questo una notevole padronanza e maturità nel trattare la sua musica.

Dal verso sei, come dicevamo, le voci procedono simultaneamente a distanza prevalentemente di intervalli di terza, quarta e quinta l'una dall'altra. Anche in questa sezione viene sempre messo in evidenza l'accento della penultima sillaba dei versi. Di quest'ultimi, la sillabazione è rispettata anche musicalmente tranne che nel verso 6 in cui l'ottonario diventa settenario con una crasi tra la vocale "a" finale di "oscurita", "è" e la "o" di "ogni". (Es.6 bb 1,2). Solo nel finale dello stesso verso le due voci divergono con i soprani che tengono per il valore di una semiminima puntata il *re* di "Stel" e i contralti che fanno un breve melisma. Il procedere della melodia è come di consueto per gradi congiunti con qualche piccolo salto, soprattutto nelle parti finali dei versi. Si nota invece una maggiore complessità armonica negli ultimi due versi "Con Euridice bella / con Euridice bella / Colto ha la Morte delle Ninfe il fiore" attraverso l'utilizzo di una modalità che da un iniziale Mi ionico si sposta su un Mi frigio su cui va a spegnersi il disegno melodico discendente. Es. 6 cifra 42, pp. 22, 23:

Il coro delle Driadi

Soprani dim. *p* *dolcissimo*

Mezzi Soprani e Contralti dim. *p* *dolcissimo*

O-scu-ri-ta, èo, gni stel - la: con Eu-ri-di-ce bel - la Con

O-scu-ri - taèo-gni stel - la: con Eu-ri-di-ce bel - la Con

6 più *p*

Eu - ri - di - ce bel - la Col - to, ha la Mor - te del - le Nin fe, il fio - re

Eu - ri - di - ce bel - la Col - to, ha la Mor - te del - le Nin-fe, il fio - re

Il modo di trattare il testo poetico da parte di Casella mantiene le medesime caratteristiche viste

finora anche nei punti più intensi e drammatici della storia di Poliziano, come nel caso della scena in cui Orfeo apprende la triste notizia della morte di Euridice:

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,
ché più non si convien l'usato canto.
Piangiam mentre che'l ciel ne'poli aggira
e Filomela cede al nostro pianto.

Il sentimento di profonda tristezza del cantore viene espresso attraverso un disegno melodico che gravita su un Mi bemolle locrio, vale a dire una scala minore, dato il suo terzo grado, e fortemente instabile per la presenza anche della seconda minore e della quinta diminuita. L'inizio del canto di Orfeo assume rilievo anche per l'assenza dell'accompagnamento degli archi e con i fiati che si limitano a tenere una nota creando una sorta di tappeto sonoro al canto. Mentre il primo verso viene cantato in modo pacato avvalendosi di crome, semiminime, una terzina e una minima, il secondo e il terzo esprimono una maggiore concitazione attraverso crome e semicrome, frequenti cambi di tempo e un crescendo dinamico. L'ultimo verso, "e Filomela ceda al nostro pianto" sembra recuperare la calma iniziale data dalla rassegnazione di Orfeo. Es. 7 da cifre 54, 55, pp. 31, 32:

Orfeo *mp con grave tristezza*

Dunque pian - gia - mo, o sconsola - ta li - ra, chè più non si - con - vien l'usa - to can - to. Pian - giam men - tre chèl ciel ne'poli ag - gi - ra, E Fi - lo - me - la ce - da al no - stro pian - to.

I quattro versi di Poliziano sono endecasillabi in rima alternata il primo dei quali, come già osservato altre volte nel corso dell'opera, musicalmente diventa un dodecasillabo confermando una certa pacatezza nell'incedere. Oltretutto è l'unico dei quattro che si distende su due battute che hanno la stessa indicazione metrica e sempre nella parte musicale viene diviso in due emistichi che possono essere considerati due versi indipendenti dal momento che come la maggior parte degli altri versi sono divisi l'uno dall'altro da delle pause (Es.7).

Già da queste osservazioni è possibile notare come il compositore si trovi perfettamente a

proprio agio nel trattare musicalmente il testo di Poliziano e come sappia anche rendere i momenti più significativi dello stesso. L'avevamo già ampiamente notato nelle *Tre canzoni trecentesche* che però avevano una destinazione di pubblico differente essendo delle liriche scritte per voce e pianoforte. Qui si trattava di fare un'opera per teatro anche se priva di quegli eccessi sonori e scenici tipici delle rappresentazioni precedenti, ancora influenzate dagli ingredienti tardoromantici. Per dirla ancora con Gavazzeni si trattò di un'occasione importante per Casella che dell'antiromanticismo aveva fatto una battaglia e il punto di partenza del suo percorso artistico. Egli ebbe quindi modo di mettere in pratica quanto andava professando nei suoi scritti e il risultato fu raggiunto nel migliore dei modi come anche la critica concordemente riconobbe. Massimo Mila ricostruendo il percorso stilistico di Casella indicò la maturità di questo nel raggiungimento di una chiarezza espositiva, di una solidità di costruzione che rifuggiva dalle sperimentazioni armoniche atonali e la ricercatezza del suono dissonante che avevano caratterizzato la fase precedente le *Tre canzoni trecentesche*.

Nel conseguimento di tale livello stilistico, una parte importante la svolse il testo. Fu proprio Mila a indicare l'importanza della scelta della poesia antica italiana cui l'autore era arrivato dopo altre sperimentazioni più moderne come quelle con i versi di Tagore, Carducci e D'Annunzio. Scrisse Mila:

Importante la scelta dei testi: antichi, anzi arcaici, tali cioè che non impegnano più direttamente l'anima dell'artista, come era il caso per Tagore tradotto da Gide, per Carducci o D'Annunzio. Niente di quell'esibizionismo espressivo che fa parte della moderna lirica da camera⁴⁴⁰.

La poesia antica e nel caso specifico i versi di Poliziano consentirono a Casella di raggiungere quel distacco sentimentale dalla materia trattata che si rivelò secondo Mila fondamentale anche nella resa musicale:

[...] l'interpretazione musicale dei valori affettivi contenuti nel testo è mediata dal compiacimento stilistico per il suo gusto arcaico, per la sua singolarità linguistica e letteraria: questo, anzi, diventa il principale motore dell'espressione musicale. Si avvera così quel distacco dalla materia sentimentale dell'arte, che è per Casella la condizione più favorevole dell'ispirazione⁴⁴¹.

Mila ha ragione e in effetti non è un caso se per le opere che ormai si collocano nella fase più matura del compositore, quali le *Tre canzoni trecentesche* e questa *Favola di Orfeo*, la scelta sia stata per un tipo di testo non contemporaneo ma appartenente alla poesia antica italiana. Anche la fiaba di Carlo Gozzi scelta per la musica de *La donna serpente* sotto questo punto di vista non è certamente un tipo di testo moderno. Quindi se inizialmente recuperare i testi antichi rappresentava una reazione immediata nei confronti del teatro melodrammatico, in questa fase diventa una componente importante anche per lo sviluppo stilistico del compositore. Si era infatti riportato nelle pagine precedenti, anzi siamo partiti proprio da questo punto, il fatto che Casella ritenesse importante che nel rapporto tra parole e musica fosse quest'ultima ad avere un ruolo preponderante. Per questo motivo lo abbiamo

⁴⁴⁰ MASSIMO MILA, « Itinerario stilistico di Casella », in « La Rassegna Musicale », numero 5, 6, anno 16° (XXIV di "Il Pianoforte"), Firenze, Le Monnier, maggio - giugno 1943, p. 145.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

anche visto valutare positivamente il fatto che Verdi considerasse il libretto come un riempitivo della musica. Sembra quasi una contraddizione allora il fatto che il compositore avesse scelto per quest'opera un testo antico come quello dell'*Orfeo* di Poliziano che avrebbe potuto mettere invece la musica in secondo piano. In realtà Casella come è emerso anche dagli esempi, ha saputo rispettare la metrica del testo senza esserne condizionato nelle sue scelte musicali, anzi proprio la messa a punto dell'elemento letterario, mai sacrificato o forzato gli ha consentito di sistemare al meglio l'espressività musicale. Infatti quest'ultima risulta sempre ben calibrata e l'autore elabora un'armonia ricca che non cede mai agli eccessi. Abbiamo visto ad esempio come l'uso del cromatismo sia molto sobrio e utilizzato per evidenziare determinati punti drammatici, così come sia molto espressivo l'intercalare tra la dimensione modale e quella tonale. La scelta di utilizzare un testo antico in questo caso non comportò il minimo impaccio da parte del compositore che anzi non rinunciò mai a rendere il suo spirito di compositore moderno pur dovendo trattare con testi antichi. Pertanto musicare un "libretto" costituito dalla poesia di Poliziano rappresentava un'ottima soluzione nel rapporto tra musica e parola, dal momento che in quei testi non vi era la passionalità e il sentimentalismo dei libretti melodrammatici di tardo romanticismo. La poesia antica trasportava il compositore al di fuori della contingenza storica che caratterizzava molte opere melodrammatiche per portarlo in una dimensione distaccata dalla realtà, forse aristocratica, ma d'altra parte a un tipo di teatro aristocratico com'era quello delle corti del Seicento si era voluto richiamarsi.

2.1.4. Un inedito Nielsen: *Natività*

In una lettera inedita spedita ad Alfredo Casella il 18 febbraio 1930 Riccardo Nielsen esprimeva la sua ammirazione per il compositore e lo ringraziava per la cortesia dimostrata nell'ascoltare alcuni lavori suoi e di altri « giovani sconosciuti e moventi i primi passi sul difficile cammino dell'arte »⁴⁴². Nella lettera Nielsen non faceva riferimento all'occasione in cui Casella lo aveva ascoltato, ma approfittando di quanto accaduto gli chiese la cortesia di accoglierlo come allievo:

Fatto ardito da questa Sua gentilezza vorrei ora chiederLe un grande favore: se Ella fosse disposto ad accogliermi come Suo allievo affinché potessi sotto la Sua guida perfezionarmi nell'arte nostra e colmare tutte quelle lacune che anche Ella ha trovato nella mia tecnica. Spero che non vorrà rifiutarmi questo favore ché già da lungo tempo desideravo poter diventare Suo allievo, ma solo ora mi si è presentata l'occasione di rivolgerLe questa mia preghiera⁴⁴³.

⁴⁴² Lettera da Riccardo Nielsen ad Alfredo Casella da Bologna il 18 febbraio 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, Carteggi, L.3962.

⁴⁴³ *Ibidem*.

Scrivendo quindi che l'indomani avrebbe inviato a Casella tre sue liriche, precisamente una *Ninna-nanna sarda*, uno *Stornello modenese* e una *Natività* su testo di Jacopone da Todi. Quest'ultima composizione è risultata decisamente interessante ai fini del nostro tema di ricerca dal momento che la poesia di Jacopone è spesso presente nelle liriche dei compositori di cui ci occupiamo. Tra quest'ultimi, relativamente al periodo cui risale tale lavoro di Nielsen, vanno citati soprattutto Gianfrancesco Malipiero che riprese alcune parti della lauda *Donna del paradiso* nelle *Sette Canzoni* del 1919, Federico Ghedini che nel 1926 scrisse *Canto d'amore*, lauda spirituale per voce e pianoforte e versione orchestrale su testo di Jacopone da Todi, e Ottorino Respighi che compose una *Lauda per la natività del Signore* nel 1930 anche se il testo della stessa fu curato da Claudio Guastalla.

Per cercare di capire la presenza della poesia di Jacopone in questi compositori, interessanti risultano le osservazioni di Luciano Gherardi che in un articolo del 1985 riflettendo sull'interesse medievalistico dei compositori della generazione dell'Ottanta e di alcuni loro posteri (nello specifico prendeva in esame Respighi, Pizzetti, Dallapiccola) notò che anche in letteratura si stava verificando proprio tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento lo stesso tipo di interesse per il periodo medievale. Citava quindi alcuni tra i numerosi saggi pubblicati in quegli anni nei quali veniva studiata la poesia e la letteratura delle origini sostenendo che la motivazione di questi studi era da rintracciare in un tipo di poesia principalmente popolare. Il critico notava che soprattutto a partire da Carducci vi era stato « [...] un serio impegno da parte degli studiosi della letteratura italiana a ricostruire la letteratura medievale e tentare di identificarne l'elemento popolare »⁴⁴⁴.

Anche nel campo musicale per Gherardi il ricorso al Medioevo con il quale si voleva riconsolidare la tradizione italiana veniva attuato cercando di cogliere l'elemento popolare: « Ciò che [...] interessava i nostri compositori più attenti [...] era la ricerca di un linguaggio nazionale collegato non tanto alla musica colta [...], quanto al nativo spirito « italico », alla fresca tradizione popolare »⁴⁴⁵.

Questa propensione per l'elemento popolare proposta da Gherardi se non soddisfa completamente la spiegazione del recupero della poesia medievale, data la complessità del tema, che è d'altra parte oggetto principale del nostro lavoro di ricerca, indica tuttavia una buona pista di indagine, soprattutto nel caso di Jacopone. Proprio relativamente alle poesie del frate va riportato quanto sostenuto da Francesco De Sanctis che così le definì nella sua *Storia della letteratura italiana* del 1870:

Sono le poesie di un santo, animato dal divino amore. Non sa di provenzali o di trovatori o di codici d'amore: questo mondo gli è ignoto. E non cura arte e non cerca pregio di lingua e di stile, anzi affetta parlare di plebe con quello stesso piacere con che i santi vestivano vesti di povero. Una cosa vuole: dare sfogo ad un'anima traboccante di affetto, esaltata dal sentimento religioso. Ignora anche teologia e filosofia, e non ha niente di scolastico. Si

⁴⁴⁴ LUCIANO GHERARDI, « Riscoperta del Medioevo negli studi letterari e ricerca musicale; tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola », in « Chigiana – Rassegna annuale di studi musicologici », XXXVII, Nuova Serie n° 17, Firenze, Olschki, MCMXXXV; pp. 35 – 50:p. 38.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

capisce che un poeta così fuori di moda doveva in breve esser dimenticato dal colto pubblico, sì che le sue poesie ci furono conservate come un libro di devozione anzi che come lavoro letterario⁴⁴⁶.

Da un punto di vista più specificamente musicale ancora Gherardi indicò come i compositori dei primi del Novecento, sia in generale, ma anche nel caso particolare delle laudi avessero trattato i testi originali senza un grande rigore filologico ma basandosi sostanzialmente sulla propria intraprendenza personale, almeno fino al grande lavoro di Fernando Liuzzi⁴⁴⁷ che diede una prima monumentale sistemazione delle laudi, arrivando a trascrivere in notazione moderna quelle presenti nel Laudario di Cortona del XIII secolo e in quello magliabechiano dei primi decenni del secolo XIV. La pubblicazione di Liuzzi però sarebbe avvenuta solamente nel 1935, quindi dopo questa composizione di Nielsen.

Per quanto riguarda ancora la questione filologica dei musicisti di cui ci occupiamo, Gherardi spiegava che secondo lui gli stessi compositori non tenevano in conto quegli studi letterari sulla poesia popolare del medioevo cui egli aveva fatto riferimento, anche perché molto probabilmente non li conoscevano.

È difficile dire quanto i compositori della generazione dell'Ottanta conoscessero dei citati studi letterari e degli altri di cui non si è fatta menzione ed è probabilmente che non ne avessero che cognizione molto indiretta per quella specie di muro psicologico che ha sempre separato cultura letteraria e cultura musicale in Italia; rimane comunque il fatto che ambedue le ricerche (l'una decisamente filologica, l'altra piuttosto imprecisa e approssimativa) tendono allo scopo più volte evidenziato⁴⁴⁸.

Anche per questa via ritroviamo quindi un elemento più volte ribadito nel corso di questa tesi, vale a dire il fatto che questi compositori che riprendevano poesie antiche nelle loro opere cantate non operavano secondo una linea programmatica precisa, né tanto meno comune, ma agivano sulla base di motivazioni e considerazioni personali.

Le stesse osservazioni valgono naturalmente anche per questa composizione di Nielsen che risulta ancora più interessante ai nostri fini dal momento che costituisce un inedito.

Relativamente al testo non abbiamo alcuna notizia da parte del musicista su quale pubblicazione si sia basato per ricavarne i versi da musicare, oltretutto mancando allo stato attuale un archivio di Nielsen la cosa si complica notevolmente. Oltretutto il componimento in questione non figura in alcune tra le più autorevoli edizioni delle laudi dell'Ottocento che sono state consultate, tra le quali: IACOPONE DA TODI, *Poesie del beato Jacopone da Todi ridotte a buona lezione ed ora per la prima volta pubblicate dal cavaliere Alessandro Mortara*, Lucca, tipografia Bertini, 1819; IACOPONE DA TODI, *Poesie scelte di fra Jacopone da Todi, corrette e illustrate da Bartolomeo Sorio*, Verona, tip.

⁴⁴⁶ FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana a cura di Benedetto Croce*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1965, Volume 1, p. 32.

⁴⁴⁷ FERNANDO LIUZZI, *La lauda ai primordi della melodia italiana*, Roma, Libreria dello Stato, 1925, 2 Voll.

⁴⁴⁸ LUCIANO GHERARDI, « Riscoperta del Medioevo negli studi letterari e ricerca musicale; tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola », in « Chigiana – Rassegna annuale di studi musicologici », XXXVII, Nuova Serie n° 17, Firenze, Olschki, MCMLXXXV; pp. 35 – 50: 40.

Vicentini e Franchini, 1858; Nemmeno in quella curata da Giovanni Ferri del 1915 che seguiva la prima stampa edita a Firenze nel 1490⁴⁴⁹.

Risalendo comunque negli anni, la poesia di Jacopone musicata da Nielsen è presente in un testo a stampa del 1610 curato da Francesco Tresatti⁴⁵⁰. In questa edizione il curatore riferisce in apertura, nella sezione « Il commentatore a' lettori d'intorno », di aver raccolto da vari manoscritti antichi ben duecentoundici componimenti attribuiti a Jacopone, dividendoli quindi in sette sezioni così denominate: « Le Satire, I Cantici morali, Le Ode, Gli Inni penitenziali, La teorica del divino amore, I cantici amatorij. Et per ultimo i suoi secreti Spirituali ». La poesia scelta da Nielsen rientra nella sezione delle Odi.

Riteniamo di escludere che Nielsen si sia rifatto a tale testo del Seicento dal momento che dalle liriche ricavate dallo spartito musicale emergono numerose variazioni relative agli accenti e agli apostrofi, inoltre ci sono questi tre termini che differiscono notevolmente dal testo del Seicento e questi sono: “omne” per “ogni”, “reverengia” per “riverenzia”, “presengia” per “presentia”.

Inoltre Biordo Brugnoli che pubblicò nel 1914 un'edizione delle lodi di Jacopone⁴⁵¹, in apertura alla stessa pubblicazione riportò un suo accurato studio relativo ai codici jacoponici, nel quale il componimento musicato da Nielsen, *Dolce amor Cristo bello*, fu riportato tra quelli « quasi certamente non attribuibili a Jacopone »⁴⁵². Lo stesso curatore parlando dell'edizione Tresatti nella quale abbiamo visto esserci detta poesia afferma che essa non è molto attendibile e che le centodieci laudi nuove presenti nella sua edizione rispetto a quella *princeps* del 1490 che ne conteneva solo centodue siano derivate da manoscritti di dubbia autenticità⁴⁵³. Tutto ciò perchè, spiegò ancora Brugnoli, l'intento di Tresatti era di contestare l'opinione abbastanza diffusa che faceva di Jacopone un religioso sprezzante delle magnificenze religiose e della loro dimostrazione esteriore e poco attento al rigore della religiosità.

Il fatto comunque che la poesia in questione sia stata classificata da Tresatti come “ode” è un primo dato su cui riflettere dal momento che di Jacopone i musicisti del Novecento tendevano a riprendere soprattutto le “laudi” come si è in parte accennato. Quest'ultime da un punto di vista strettamente poetico erano dei componimenti popolari, molto vicini alla ballata profana per quel che

⁴⁴⁹ IACOPONE DA TODI, *Le laude secondo la stampa fiorentina del 1490*, a cura di Giovanni Ferri, Bari, Laterza, 1915.

⁴⁵⁰ IACOPONE DA TODI, *Le poesie spirituali del B. Iacopone da Todi frate minore accresciute di molti altri suoi cantici nouamente ritrouati, che non erano venuti in luce; & distinti in 7. libri, che sono; le Satire i Cantici morali le Ode gli Inni penitentiali la Teorica del diuino amore i Cantici amatorij et per vltimo i suoi secreti Spirituali. Con le scolie, et annotationi di Fra Francesco Tresatti da Lugnano, minor osseruante della prouincia di S. Francesco*, Venetia, Nicolo Misserini, 1617.

⁴⁵¹ IACOPONE DA TODI, *Le satire di Jacopone da Todi, ricostruite nella loro più probabile lezione originaria, con le varianti dei mss. più importanti e precedute da un saggio sulle stampe e sui codici jacoponici per cura di Biordo Brugnoli*, Firenze, Olschki, 1914.

⁴⁵² *Ivi*, p. 404.

⁴⁵³ *Ivi*, pp. XXXII – XXXVIII.

riguardava la semplicità dell'espressione, mentre ne differivano per il contenuto religioso. Laudi e ballate erano quindi caratterizzate da un forte carattere popolare e della loro facile comprensione dal momento che non avevano una complessità polifonica. Mario Ruffini⁴⁵⁴ studiando l'utilizzazione che della musica Savonarola fece per i suoi scopi religiosi disse che il frate quando mobilitava cospicui gruppi di fedeli, in gran parte fanciulli, era solito fargli cantare laudi quando marciavano nelle occasioni solenni. Tale canto si prestava quindi a una facile acquisizione e contribuiva non poco ad accrescere il successo carismatico del frate. Addirittura egli arrivò a servirsi di melodie preesistenti, anche utilizzate per musicare canti profani e carnacialeschi alle quali adattava testi religiosi.

A differenza della laude, l'ode si basa invece sull'imitazione dei modelli classici e di fatto nel corso della letteratura italiana venne utilizzata per esprimere contenuti di alto valore soprattutto civile e morale. Per fare alcuni esempi più immediati basti pensare al Parini, al *Cinque maggio* di Manzoni, o a odi anche di carattere amoroso come quelle di Foscolo per Luigia Pallavicini e per finire all'operazione di rinnovamento delle forme antiche messa in atto da Carducci nelle « Odi barbare ». Ciononostante, la poesia ripresa da Nielsen viene considerata dal compositore una laude, tanto che il titolo completo della stessa è: *La Natività – Lauda di Jacopone da Todi*.

Di eseguito riportiamo i versi ricavati dallo spartito musicale di Nielsen:

Dolce amor Cristo Bello / che' in Betlem fu nato / sopra ogni altro moscato / parmi che renda odore / Odor rende sua vita / chè e mondo ha illuminato / l'anema c'è rapita / lo cor si l'ha gustato. / Però so' innamorato / de la divina altezza / venuta in parvolezza / e per mio Redentore. / L'angelo con splendore / apparse ammirando / nato è l'Imperadore / ai pastori narrando. / Essi lo andar cercando / nel Presepe il trovaro⁴⁵⁵ / Dell'odor trangosciaro / perdendo omne volere. / Amanti del fervore / come non vi struggete / poi che'l Divino amore / Jesu Cristo vedete. / Deh in braccio or lo prendete / e venite'l gustando / et in lui trasformando / senza far rumore. / Apparve nova stella / a' Regi d'Oriente. / Guidolli a la Donzella / ch'avea Dio omnipodente⁴⁵⁶ / Trovaronlo lucente tra'l bove e l'asinello. / Né lana né sacconcello / e avea lo dolce fiore. / Nel fien giacea' u fasciato / e nel⁴⁵⁷ Giglio luminoso / da noi sia ditato / spesso ch'è nostro sposo / nostro dolce riposo / ch'umanità prese / e in nostra carne scese⁴⁵⁸ / Nostro Duce e Pastore. / Con grande revererengia / li Magi lo adoraro / davanti a sua presengia / tutti e tre s'inginocchiaro / tre offerte gli donaro / e'l Benigno prese⁴⁵⁹ / Lo cor a languir diese / vedendo il Salvatore. / Con lagrime de core / ognun de lor piangea / che lo Divino amore / cortina non ce avea⁴⁶⁰ / Né conca si vedea / per lavar le sue membra⁴⁶¹ / Doglia ecco me remembra⁴⁶² / Or dove posa amore.

⁴⁵⁴ Relativamente a tale argomento si veda l'ottimo lavoro di MARIO RUFFINI, « Savonarola e la musica: dalla lauda al Novecento », in *La figura de Jerónimo Savonarola O.P. y su influencia en España y Europa* (al cuidado de Donald Weinstein, Júlia Benavent e Ines Rodríguez), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2004, pp. 93–129.

⁴⁵⁵ Nello spartito non c'è il punto dopo "trovaro", ma la preposizione successiva inizia in maiuscola comunque.

⁴⁵⁶ Non c'è il punto dopo "omnipotente".

⁴⁵⁷ Difficile interpretazione, potrebbe anche intendersi "quel" al posto di "e nel", ma lo stato di conservazione del documento non consente una decisione in questo senso. Abbiamo preferito lasciare il testo come figura nell'edizione antica.

⁴⁵⁸ Non c'è il punto dopo "scese".

⁴⁵⁹ Non c'è il punto dopo "prese".

⁴⁶⁰ Non c'è il punto dopo "avea".

⁴⁶¹ Non c'è il punto dopo "membra".

Relativamente alla parte musicale, sulla base delle indicazioni agogiche l'ode si può dividere in nove parti che si susseguono partendo da un tempo "Vivo e gaio" iniziale, ritmicamente in due movimenti; un "Allegretto pastorale" in 12/8; un "Calmo espressivo" in 4/4; una breve parte indicata con "Molto meno mosso"; un ritorno al "Tempo iniziale" in due movimenti; un "Allegretto" in 6/8; un "Ben ritmato" in 2/4; un "Lento" in 4/4; una coda finale di sei battute con la ripresa del "Tempo iniziale" in due movimenti. Il fatto che a metà del componimento vi sia una parte che riprende il "Tempo iniziale" indicherebbe una complessiva divisione dell'intera cantica in due parti, molto simili nella suddivisione, come è possibile notare dalla riproposizione nella seconda parte del tempo ternario e della successiva sezione più lenta. Si tratta comunque di una struttura a pannelli, vale a dire con differenti sezioni, che per tale caratteristica potrebbe far pensare al mottetto.

La caratteristica di tale composizione anche a una prima lettura indica una notevole indipendenza tra il soprano e il pianoforte nel senso che quest'ultimo non raddoppia mai la melodia, quasi la voce fosse trattata come uno strumento. Addirittura vi sono dei punti in cui lo strumento nella parte acuta suona delle note più alte di quelle del canto che sembra essere ignorato. Questo modo di procedere può creare un certo disorientamento in chi ascolta dal momento che la melodia pur semplice viene a volte recepita con una certa difficoltà. Vi sono però dei passi in cui il canto riprende la melodia proposta dal pianoforte, come ad esempio l'inizio della parte cantata (Es. 1) che è modellato sulla proposta iniziale del pianoforte. Es. 1 bb.7, 8:

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is in 4/4 time and consists of two measures. The first measure contains the notes D4, E4, F4, G4 with lyrics "Dol - cea - mor". The second measure contains the notes A4, B4, C5, B4 with lyrics "Cri - sto Bel - lo". The Piano part is also in 4/4 time and consists of two measures. The first measure has a piano (p) dynamic and features a complex chordal accompaniment. The second measure continues the accompaniment. The piano part includes various dynamics like piano (p) and piano forte (p).

Si tratta però di una ripresa che avviene soprattutto da un punto di vista ritmico. Il contrasto viene pure evidenziato dall'andamento del canto lineare e semplice, molto spesso per gradi congiunti, quasi facile oseremmo dire, nel senso che potrebbe essere eseguito anche da un soprano non necessariamente lirico, e l'accompagnamento decisamente contrastante anche armonicamente. Proprio all'inizio l'introduzione del pianoforte è per toni interi, mentre quando entrerà la voce alla già citata battuta 7 il disegno melodico sarà nel contesto tonale di Mim confermato pure dall'accompagnamento. L'unico legame che intercorre tra la voce e il pianoforte è rappresentato da certe imitazioni come

⁴⁶² Non c'è il punto dopo "remembra".

questa appena indicata. Va aggiunto pure che di stile imitativo si può parlare anche per le due mani del pianoforte. Si veda ad esempio la battuta 26 in cui la mano sinistra esegue un ostinato che si combina con una scala per terze maggiori e minori della mano destra. L'ostinato si addensa a partire da battuta 29 dove verrà ripreso dalla mano destra in ottava. Es. 2 da b. 26 a 31:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Soprano and Piano. The Soprano part is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major). The lyrics are: "sta - to. Pe - rò so' inn - a - mo - ra - to de la di -". The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a complex texture of chords and moving lines. The second system is for Soprano (S.) and Piano (Pno.). It starts at measure 4. The Soprano part has lyrics: "f vi - al - tez - za ve - nuta in parvo - lez - za e per - mi - o". The Piano part features a strong dynamic marking of *f* and includes a double bar line at the end of the system.

Nonostante la divisione in sezioni che sono ritmicamente diverse, è possibile rintracciare nelle stesse le medesime cellule melodiche e ritmiche. Si veda ad esempio l'“Allegretto pastorale” con il pianoforte che continua la stessa figurazione della sezione precedente, presentandola in ottave. La continuità va dunque ricercata nell'andamento cantilenante e nelle frasi corte, cioè non ad ampio respiro, limitate a disegni melodici semplici. Si veda anche il pianoforte da battuta 63: Es. 3 da bb. 62 a 68:

Anche nella sezione del 6/8, *Allegretto*, si nota la diversità tra il canto e il pianoforte che ribadisce ritmicamente un pedale di tonica e dominante (Es. 4) mentre un maggior riavvicinamento si verificherà a battuta 113 con una cellula ritmica esposta per moto contrario tra il pianoforte e la voce. (Es.5).

Es. 4 da bb.92 a 95:

Es. 5 da bb.113 a 115:

Nella sezione segnata dall'indicazione *Ben ritmato*, in particolare da battuta 129 in poi, nel canto compaiono delle semicrome che prima non c'erano e che ora invece vengono esasperate dall'accompagnamento. Es. 6 bb.129, 130:

ben ritmato

Soprano

Piano

Con gran - de re - ve

Gli elementi sono quindi gli stessi ma in forma più elaborata. Vi sono poi parecchi pedali, tra i quali va segnalato quello in Sol dalla battuta 153 a 155 che presenta pure uno spostamento dell'accento forte sul tempo debole. Questa sincope si ritrova pure nel testo e viene riprodotta da un piccolo melisma nel termine "Divino". La mano destra si muove in contrasto con il ritmo sincopato della sinistra e questa volta seguendo il canto del quale cerca di ottenere più una eco che non un'imitazione. Alla fine tutto si chiude con una scala ascendente per terze a toni interi nella parte superiore mentre la mano sinistra continua con il ritmo sincopato. Si veda battuta 155. Es. 7.

Es. 7 da bb.150 a 155:

Lento

Soprano

Piano

Con la-gri-me de co-re o gnunde lor pian-ge-a

4

S.

Pno.

che lo Di-vi-noa-mo-re cor

Per quanto riguarda la disposizione del testo in musica, quest'ultimo segue un andamento prevalentemente sillabico, a parte il già citato melisma sul termine "Divino" di battuta 154 e altri due

melismi proprio all'inizio sui termini "Dolce" e "Cristo", alle battute 7 e 8. (Es. 1)

Viene sempre rispettato il verso settenario nel senso che normalmente la frase musicale coincide con l'emissione canora dello stesso. Rispettato pure l'accento tipico sulla sesta sillaba attraverso il ricorso a note di valore doppio rispetto alle precedenti. Emblematiche dell'una e dell'altra osservazione sono le battute da 19 a 22. Es. 8 da bb. 19 a 22:

Soprano

p O-dor ren - de sua vi - ta che' - e mon - do ha

Piano

4

S.

il - lu - mi - na - to

Pno.

L'unico caso in cui non viene rispettata la scansione del verso settenario è nella sezione designata come "Allegretto pastorale", in cui si assiste a una sorta di "fusione" tra due versi, dal momento che la settima sillaba del verso "L'angelo con splendore" è anche la prima del verso seguente "apparso ammirando". In questa parte il canto viene seguito ritmicamente dal pianoforte che su un pedale di Mib prima espone un ostinato in ottave, per poi ricorrere a delle triadi. Es. 9 da bb 41 a 44:

Allegretto pastorale (♩)

Soprano

Piano

S.

Pno.

pp

p

L'an - ge - lo

con splen - do - re ap - par - sq - ad - mi ran - do

3

Anche se Nielsen nella lettera avesse dichiarato di necessitare di alcune lezioni da parte di Casella per poter migliorare la sua tecnica compositiva, questo lavoro non è privo di una certa maturità di espressione e di autorevolezza che diventa come visto anche ardita nel trattare il rapporto tra la voce e lo strumento. Il canto invece è sempre ispirato alla semplicità e alla chiarezza e quindi anche nel caso di Nielsen come nella maggior parte degli autori che in questa ricerca sono stati presi in esame emerge la preoccupazione di far sentire bene il testo che viene musicato. Questo fatto è pure da mettere in relazione con il rispetto per la scansione metrica dei versi di Jacopone che abbiamo precedentemente rilevato.

Il lavoro nel complesso rappresenta quindi un ottimo equilibrio tra la volontà di ricostruire la semplicità melodica tipica del repertorio antico in particolar modo laudistico e la proposta di un linguaggio decisamente moderno nella parte pianistica. A dispetto della modestia dell'autore si tratta di un esempio abbastanza maturo di rivisitazione del passato attraverso un linguaggio moderno.

Capitolo 2

2.2.1. Restaurare innovando: il caso Pizzetti

Un utile contributo alla causa principale di questa ricerca è sicuramente fornito dai principi estetici e dalla conseguente realizzazione artistica degli stessi da parte di un rappresentante della generazione dell'Ottanta, Ildebrando Pizzetti (1880 – 1968), che pur cercando strade alternative allo strapotere del melodramma rimase tutto sommato nel solco della tradizione. Egli infatti pur prendendo le distanze dall'opera per esprimere l'esigenza di un nuovo orizzonte drammaturgico musicale e di una sua modernizzazione, finì poi per riconoscersi in questo stesso genere al punto che in un passo di uno dei suoi primi saggi ammise che il melodramma era la « migliore forma di opera musicale »⁴⁶³ e che egli si prefiggeva di seguire i tre grandi maestri: Rossini, Bellini e Verdi.

Sotto questo aspetto la diversità di questo compositore rispetto ai più estremi Malipiero e Casella fu messa bene in luce da Piero Santi in questi termini:

Ma se c'è uno che non ha mai prestato orecchio alle lusinghe del nuovo, se c'è uno che non si è lasciato prendere dalla smania iconoclasta contro il passato prossimo, questo è Pizzetti. La posizione antiottocentesca di Malipiero nei riguardi della musica italiana è nota, così come si sa che l'esuberanza e la curiosità di Casella trovarono lo sbocco più naturale in esperienze cosmopolite; Pizzetti invece non dubita neanche un momento che la sua possa essere una via diversa da quella toccata dai padri⁴⁶⁴.

Allo stesso tempo è pur vero che proprio negli stessi *Intermezzi critici* il compositore, dopo aver dichiarato la sua comunanza artistica con i tre compositori dell'Ottocento sopra citati, ammetteva che era comunque necessario un rinnovamento:

Pure sentivo che le opere di quei tre grandi non rappresentavano proprio e in tutto quel che avrei voluto fare. Ci voleva qualcosa di più o di diverso? L'arte aveva forse dovuto svolgersi per tanti altri anni, dopo di loro, per nulla? Dunque? Dunque, il melodramma concepito fundamentalmente come essi l'avevan concepito, ma arricchito di una nuova e più varia tecnica vocale e strumentale: quello stesso ma, insomma, modernizzato. Uno strophicismo non più così regolare e semplicista come il loro, ma più vario e ardito: oppure un nuovo cantare che avesse la forza, l'impeto, la bellezza del loro cantare ma fosse, ritmicamente e metricamente, più libero⁴⁶⁵.

Significativo il fatto che queste osservazioni Pizzetti le scriveva nella parte introduttiva del saggio *Intermezzi critici*, dedicata alla memoria del suo amico Annibale Beggi, promettente allievo di Carducci all'Università di Bologna, dove si laureò in Lettere nel novembre del 1896. Con Beggi come librettista Pizzetti iniziò a lavorare alle prime opere e il rapporto fra i due fu molto proficuo anche per

⁴⁶³ Si veda ILDEBRANDO PIZZETTI, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, [1921?], p. 15 sgg.

⁴⁶⁴ PIERO SANTI, « Pizzetti oggi », in MANLIO LA MORGIA (a cura di) *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti: saggi e note*. Pescara, Milano, Ricordi, 1958, pp. 237- 244: 242.

⁴⁶⁵ ILDEBRANDO PIZZETTI, *Intermezzi critici*, cit., p.16.

l'identità dei loro intenti estetici. Lo rivela ancora Pizzetti nell'introduzione di *Intermezzi critici*.

Tra le opere giovanili cui i due attesero, va inizialmente segnalato il *Cid*, tratto dal Corneille e da Guillen de Castro, e presentato al concorso Sanzogno del 20 dicembre 1901. Proprio in occasione di questo lavoro, Beggi suggerì il motto « restaurare innovando » che venne scritto nella prima pagina dell'opera e che la dice lunga sulle intenzioni artistiche dei due giovani artisti.

Ma che cosa si prefiggeva di innovare un compositore come Pizzetti che aveva come visto ossequiato abbastanza il genere melodrammatico?

Da un punto di vista strettamente musicale egli pose come principio ideale della sua ricerca musicale un recupero in senso moderno del modalismo. Indicative sono le musiche che egli scrisse per il suo primo lavoro di una certa consistenza, se non altro per l'autorità letteraria di D'Annunzio, vale a dire le musiche per la tragedia dannunziana *La Nave*, composte tra il 1905 e il 1907. Vi è un importante scritto del 1907 dello stesso compositore apparso nella « Rivista musicale italiana » in cui spiegò che nonostante D'Annunzio lo avesse consigliato di rifarsi alle melodie liturgiche del Breviario Ambrosiano, dal momento che la tragedia era ambientata nel 552, quindi prima della riforma gregoriana⁴⁶⁶, egli non utilizzò né il canto gregoriano, né tantomeno la polifonia di Palestrina. Il compositore si ispirò invece ai “modi” della musica liturgica primitiva, che erano per sua ammissione, gli stessi della musica greco-latina.

Io dunque ho composto le melodie per i cori de « *la Nave* » nei *modi* dimenticati della musica liturgica primitiva, che è quanto dire nei modi della musica greco-latina. E ho scelto per ogni caso il modo in che comporre la melodia, che avesse l'*ethos* più rispondente al significato, all'espressione del testo poetico. Il quale *ethos* non ho voluto considerarlo stabilito nella definizione degli antichi teorici greci o latini, dei filosofi o dei primi musicologi della chiesa, ma ho voluto sentirli io stesso in me profondamente⁴⁶⁷.

Quindi a seconda dell'atmosfera espressiva che il testo lasciava trasparire, il musicista utilizzava questo o quel modo e nel corso dello scritto veniva a specificare che l'utilizzo dei modi gli consentiva una maggiore dialettica rispetto al sistema armonico ottocentesco, che ne utilizzava solo due: il maggiore e il minore. Questo ricorso alla musica modale ha quindi in Pizzetti soprattutto una valenza espressiva come sostiene giustamente Piero Santi⁴⁶⁸ che anche in questo terreno differenzia l'azione svolta dal compositore parmigiano da quella degli altri compositori della sua generazione, prima di tutti Casella che nel modalismo ricercava per lo più un primato italiano contemporaneamente a una certa affinità alle correnti neoclassiche europee. In Pizzetti l'utilizzo di un modo piuttosto di un altro equivaleva invece al tentativo di esprimere uno stato d'animo particolare, un « colore dello

⁴⁶⁶ Il testo in cui Pizzetti parla di questo consiglio da parte di D'Annunzio è « Incontri con Gabriele D'Annunzio », in « La Tribuna », Roma, 1 aprile 1938 in BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti, Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 58.

⁴⁶⁷ ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica per “*La Nave*” di Gabriele D'Annunzio – Lettera all'Avv. Giuseppe Bocca », in « Rivista Musicale Italiana », XIV (1907), Fasc. 4, pp. 857, 858.

⁴⁶⁸ PIERO SANTI, « La funzione ideologica del modalismo pizzettiano », in « Chigiana », XXXVII, 1980, pp. 81 -104: pp. 90, 91.

spirito, del tutto integrato alla norma e alle facoltà di suggestione della tonalità »⁴⁶⁹.

Effettivamente Pizzetti tornò nell'argomento alcuni anni dopo la composizione delle musiche per *La nave* in un saggio intitolato *La musica dei Greci*, dove sostenne il fatto che la musica dei greci era superiore a quella moderna in quanto a vitalità espressiva, dal momento che poteva disporre di più *modi* rispetto all'altra, che ovviamente ne conta solamente due: il maggiore ed il minore: « La ricchezza della melodia è relativa alla ricchezza dell'elemento modale che la contiene: e poiché i modi della musica moderna sono due soli, le melodie che noi possiamo comporre sono in numero relativamente limitato »⁴⁷⁰.

Il fatto di disporre di due *modi* soltanto faceva sì che risultava molto più difficoltoso esprimere le diverse sensazioni degli stati d'animo e i loro cambiamenti soprattutto. Nella musica antica invece se si voleva indicare un senso di fierezza si ricorreva ad un modo, mentre se si voleva esprimere tristezza a un altro e così via, rendendo molto più agevole il compito del compositore. Pizzetti aggiungeva che nella musica moderna poco aiutava l'armonia con i differenti accordi che pur creando una maggiore varietà non erano in grado di produrre grossi cambiamenti di tono:

Con la varia armonizzazione della melodia noi dunque otteniamo dei cambiamenti di tono (delle metabole), ma il modo resta immutato. Orbene: come le due scale moderne, maggiore e minore, generarono ai musicisti che le appresero (come si apprende vivendo una lingua, con la quale si esprimono i propri pensieri) dei sistemi di armonia generatori, alla loro volta, di melodie in esse contenute (in potenza), così la conoscenza, la pratica delle scale antiche potrà, quando sia diventata conoscenza profonda, pratica vissuta, generare tanti nuovi sistemi di armonia e quindi tante nuove inaudite melodie⁴⁷¹.

Dal punto di vista musicale quindi molto forte è il richiamo alla musica antica attraverso il modalismo, ma nella volontà di innovazione, molta ricerca il compositore parmense riservò anche all'aspetto letterario e non poteva essere diversamente dal momento che le opere corali rivestirono un ruolo significativo nella sua produzione. Si era citata in apertura la collaborazione con Annibale Beggi. L'identità di vedute tra i due era volta a portare qualcosa di nuovo anche nell'aspetto poetico, dal momento che Pizzetti sosteneva che in questo settore la tradizione ottocentesca era caratterizzata dal rigore metrico e strofico che aveva finito per chiudere la lirica in formule stereotipate. Si è anche fatto riferimento a una sua opera giovanile, il *Cid* e questo lavoro riveste un ruolo significativo nella ricerca testuale dal momento che fu basato sui versi di Pierre Corneille e di Guillen de Castro, cioè appartenenti alla letteratura antica, precisamente del diciassettesimo secolo.

Prima di quest'opera vi era stata una *Giulietta e Romeo*, iniziata nel febbraio del 1899 e ultimata il settembre dell'anno successivo, che come riferisce Gian Paolo Minardi⁴⁷², che studiò molto le composizioni giovanili di Pizzetti, indicava pur in una prospettiva ancora scolastica già alcune

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 99.

⁴⁷⁰ PIZZETTI ILDEBRANDO, *La musica dei Greci, studio storico-critico*, Roma, Musica, 1914, p. 6.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 9.

⁴⁷² GIAN PAOLO MINARDI, *Ildebrando Pizzetti - la giovinezza*, Parma, collana di pubblicazioni del Conservatorio di musica 'Arrigo Boito', 1980, p. 15.

caratteristiche che poi divennero comuni nei successivi lavori del compositore. Noi aggiungiamo che fin da queste composizioni Pizzetti dimostrava di volere realizzare una propria idea di dramma. Questo infatti sarà, come vedremo, il principio ispiratore di tutta la sua produzione e per metterlo in pratica molto contava l'aspetto testuale, tanto che Gatti giustamente osservò che era inevitabile il fatto che Pizzetti nell'inseguire questo suo obiettivo avrebbe dovuto diventare librettista di sé stesso:

E poiché nessun altro poeta o facitor di libretti egli vedeva che potesse collaborare fraternamente con lui (forse solo il Beggi avrebbe potuto dargli ciò ch'egli desiderava) gli si parò dinanzi chiara la necessità di scrivere il poema drammatico per la sua musica cioè creare totalmente il suo dramma⁴⁷³.

Beggi morì prematuramente nel 1919⁴⁷⁴, ma ormai il compositore ne aveva da tempo interrotto la collaborazione grazie al suo incontro con D'Annunzio che avvenne con l'occasione del concorso bandito da « Il Tirso; cronache musicali e drammatiche » nel 1905. Fu questo evento che gli consentì di aggiudicarsi la composizione delle musiche per la tragedia dannunziana intitolata *La Nave*⁴⁷⁵. Tuttavia anche con il famosissimo poeta non ci fu un lungo prosieguo poiché dopo *Fedra* Pizzetti iniziò per proprio conto a provvedere ai testi delle sue opere cantate.

Va ancora segnalato che con Beggi Pizzetti aveva progettato oltre alle opere di cui si è detto un *Sardanapalo* da Byron e una *Mazepa* da Puskin, opere presto abbandonate, mentre un maggiore impegno i due misero in un *Aeneas* da Ovidio e in *Lena*, il cui soggetto fu interamente inventato dagli stessi. Di quest'ultima opera il figlio di Pizzetti, Bruno, ci informa che avrebbe dovuto essere un dramma di ambientazione contemporanea ma che lo stesso compositore provvide a distruggerlo prima di completarlo: « Il dramma – o tragedia che fosse – aveva preso nome da una Lena nella quale parrebbe già si affacciassero le future Jaéle, Maria, Mariola, Contarina, ecc.»⁴⁷⁶. Anche nell'introduzione al saggio *Intermezzi critici*, dedicata all'amico Annibale Beggi, il compositore parlò di questo dramma indicando che intendeva ambientarlo proprio nella campagna emiliana, che aveva costituito una parte importante della sua infanzia. I personaggi avrebbero dovuto essere « persone semplici, contadini della campagna reggiana », mentre la trama basata su « avvenimenti comuni, quasi quotidiani »⁴⁷⁷.

A parte Beggi e D'Annunzio però non furono molti i poeti con cui Pizzetti collaborò. Vanno citati Ildebrando Cocconi, autore dei testi delle *Tre Liriche per canto e pianoforte* composte nel 1904; Mario Silvani, suo allievo ed amico con cui compose una *Fedra* tratta dall'*Ippolito* di Euripide; Teresa Ubertis, di cui musicò una piccola poesia intitolata *L'Annuncio*.

⁴⁷³ GUIDO M GATTI., *Ildebrando Pizzetti*, Torino [etc], Paravia & C., 1934, p. 15.

⁴⁷⁴ Lo apprendiamo da BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p.171.

⁴⁷⁵ Il concorso fu bandito dal settimanale romano « Il Tirso; cronache musicali e drammatiche », il 23 aprile del 1905 per una composizione corale su versi di Gabriele D'Annunzio. L'opera era appunto *La Nave*, come il 2 luglio successivo si chiarì allorché lo stesso periodico pubblicò i versi di tale concorso: i canti latini che comparivano in un frammento del prologo della tragedia stessa.

⁴⁷⁶ BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti Cronologia e Bibliografia*, cit. p. 50.

⁴⁷⁷ ILDEBRANDO PIZZETTI, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, [1921?], p. 22.

Nella maggior parte tali opere giovanili erano ispirate ad argomenti e personaggi del periodo classico, ma i risultati non soddisfecero pienamente il compositore che ancora in *Intermezzi critici* a proposito di questi primi tentativi osservava:

[...] i personaggi della leggenda erano grandi, magnifici, imponenti, ma erano sì lontani nel tempo e nello spazio che mi parve forse non poter sentire il battito del loro cuore e non poter vedere il loro viso colorarsi e scolorarsi sotto l'azione dei sentimenti e delle passioni⁴⁷⁸.

Cosa c'era da migliorare? Se lo chiedeva lo stesso compositore che poco dopo però arrivava a queste conclusioni che a loro volta indicavano la via attraverso la quale seguire il suo obiettivo artistico: « Colpa mia, che non avevo sentito e compreso che il mito e la leggenda non possono diventare materia drammatica se non siano rivissuti e rielaborati con uno spirito nuovo »⁴⁷⁹.

Quindi, come già accennato, per il compositore era necessario realizzare una forma di dramma che fin da ora egli indicava in azione, vita e non contemplazione che semmai aveva più a che fare con il lirismo. « *In principio erat drama* » aveva scritto Gatti⁴⁸⁰ in apertura del suo saggio su Pizzetti, a indicare come il tema fondamentale dell'estetica del compositore parmense fosse in gran parte dedicato alla realizzazione di questa sua idea.

Si tratta quindi di indagare in questa prospettiva per cercare di capire anche le scelte letterarie cui il compositore arrivò e il tipo di rapporto tra il testo e la musica cui egli intendeva dare vita. La discreta mole di studi e scritti lasciatici dal musicista che denotano d'altro canto una notevole competenza riguardo non solo la storia della musica, ma anche la letteratura, ci saranno utili nel tentativo di definire meglio questo suo concetto di dramma e perché arrivò a scegliere di persona i versi delle sue opere corali.

2.2.2. Ildebrando Pizzetti e il problema della poesia nell'opera drammatica

Un documento utile da cui partire per cercare di ricostruire l'estetica di Pizzetti relativa al dramma, risulta essere un suo articolo scritto nel 1901 per la « Rivista musicale italiana »⁴⁸¹ in cui recensì l'opera *Ariane et Barbe-bleu* di Maurice Maeterlinck con le musiche di Paul Dukas. Pizzetti, dopo aver passato in rassegna il lavoro letterario apprezzandone il contenuto di poesia pura, non lo considerò adatto ad essere musicato nonostante Maeterlinck per sua ammissione avesse concepito

⁴⁷⁸ *Ivi*, p.21.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p.22.

⁴⁸⁰ GUIDO M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Torino, G. B. Paravia & C, 1934.

⁴⁸¹ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Ariane et Barbebleu », in « Rivista musicale italiana », XV, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1908, p. 87.

l'opera in funzione di uno svolgimento lirico. Pizzetti non scorgeva sufficiente « musicabilità » nei versi di Maeterlinck e aggiungeva: « Maurice Maeterlinck non ha del dramma per musica un concetto ben chiaro né giusto »⁴⁸².

Infatti poco dopo Pizzetti chiariva che per lui era necessario che un'opera che rispettasse il fatto di essere un dramma per musica, fosse caratterizzata da un perfetto equilibrio della componente poetica e di quella musicale. Infatti a questi due “elementi” il compositore assegnava delle fondamentali prerogative: alla parola quella di attrarre l'interesse degli ascoltatori ai fatti e ai protagonisti della materia trattata, mentre alla musica la capacità di andare oltre questo limite consentendo così di dare una maggiore drammaticità all'azione.

Per dramma musicale io intendo [...] non solo quello nel quale ogni episodio, ogni momento dell'azione, ogni movimento, ogni parola dei personaggi possano ricevere dalla musica la espressione necessaria alla loro piena intelligenza da parte dello spettatore, ma sì bene quel dramma nel quale alla musica sia data la possibilità di rivelare continuamente la misteriosa profondità delle anime, oltre i limiti che la parola non può e non potrà mai varcare⁴⁸³.

La funzione del poeta pertanto avrebbe dovuto essere quella di fornire alcuni episodi fondamentali per lo svolgersi dell'azione teatrale evitando di compiere analisi psicologiche dei personaggi in scena perché sarebbe spettato alla musica il compito di penetrare nell'anima di quest'ultimi e rivelare cosa c'era nel profondo di essi, i loro sentimenti reconditi per poi trasmetterli all'ascoltatore.

L'ufficio della poesia, nel dramma per musica, deve essere quello di provocare e determinare questa rivelazione o, per dir meglio ancora, questa traduzione musicale dei sentimenti [...] riducendo la espressione verbale dei personaggi alle sole parole necessarie per la manifestazione intelligibile del loro sentimento nascosto, togliendo cioè al loro discorso qualsiasi carattere di autoanalisi psicologica⁴⁸⁴.

Maeterlinck avrebbe dato troppo spazio all'espressione poetica spiegando ogni singolo episodio e descrivendo perfino il carattere dei personaggi. In questo modo aveva finito per ridurre la musica a un ruolo puramente descrittivo. Sotto questo punto di vista per il compositore era decisamente migliore l'opera dello stesso poeta *Pelleas et Melisande* il cui testo, più conciso al punto da sembrare quasi scarno e povero, agevolava in misura maggiore il compito del musicista e in effetti Pizzetti non mancava di citare come esempio di equilibrio tra musica e poesia proprio l'omonima opera, poi musicata da Debussy:

[...] *Ariane et Barbebleu* è assai meno adatto alla musica, quantunque sia stato concepito e scritto apposta per essa, che non sia, per esempio, il *Pelleas et Mélisande* scritto senza l'intenzione di offrire in esso « un tema conveniente al musicista »⁴⁸⁵.

Nonostante tutte le riserve, Pizzetti riteneva per giunta che in Francia proprio con Debussy e

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Ibidem* e p. 88.

⁴⁸⁵ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Ariane et Barbebleu », in « Rivista musicale italiana », cit., p. 88.

Dukas fosse in atto un rinnovamento del dramma, che in Italia era ben lungi dall'essere attuato. Ecco quindi le sue amare constatazioni in chiusura dell'articolo sulla recensione dell'opera di Maeterlink:

Noi Italiani un nostro, veramente nostro, dramma lirico non l'abbiamo ancora, né possiamo sperare ce lo diano i maestri della nostra cosiddetta *giovinetta scuola*. E pure io spero fermamente in un rinnovamento musicale prossimo, che all'Italia di domani darà il dramma lirico quale deve essere, quale non è ancora, quale non è stato mai⁴⁸⁶.

Come bisognava muoversi allora per uscire dalle secche in cui la situazione musicale italiana si trovava? Pizzetti lo andava dicendo in alcune conferenze che teneva in quegli anni e i cui principi fondamentali ritroviamo raccolti in un saggio intitolato « La musica e il dramma », pubblicato ne « La Rassegna Musicale » di ben vent'anni dopo⁴⁸⁷. Nonostante lo scarto di tempo rispetto al saggio su Maeterlink, in apertura dello scritto, Pizzetti ci tenne a ribadire che le sue opinioni non erano cambiate affatto ed in effetti la sua poetica fu sempre ispirata alla coerenza non registrando mai clamorosi cambiamenti. A sua volta nell'*Epilogo* dello stesso scritto egli dichiarò di aver voluto pubblicare in questo documento delle sue convinzioni poetiche che già erano circolate da vent'anni in varie conferenze tenute dallo stesso, ma mai prima d'ora date alle stampe⁴⁸⁸.

Nel saggio in questione il musicista prendeva le mosse da un *excursus* storico del dramma musicale la cui origine egli fissava nel dramma liturgico cristiano, in voga fino al 1200, quando dalle chiese passò nelle piazze e sostituì il latino col volgare dando luogo alla nascita della sacra rappresentazione basata sulla lauda. A sua volta la musica, sviluppatasi parallelamente al testo avrebbe via via acquisito una struttura ritmica sempre più regolare, assumendo la forma della canzone o dell'aria e divenendo « una sovrapposizione al testo poetico e nulla più, come sarà poi più tardi nel melodramma »⁴⁸⁹.

Infatti, riferendosi all'aria d'opera diceva che il successo di quest'ultima e quindi del lirismo era stato tale che nel genere melodrammatico, si era prodotto una sequenza di arie tenute insieme dal solo filo logico del recitativo. L'errore, perpetrato fino al melodramma ottocentesco e dei suoi tempi, stava quindi in un eccesso di lirismo. Ecco la sua conclusione:

Per cinque secoli, dal XIV° al XIX° si è continuato a voler fare, nell'opera musica teatrale, del lirismo ad ogni costo, si è forzata l'espressione dei personaggi del dramma a un lirismo continuo: per cinque secoli, nelle opere musicali teatrali [...] non hanno cantato, cioè vissuto, i personaggi del dramma: hanno parlato i poeti, hanno cantato i musicisti⁴⁹⁰.

Per il compositore quindi il dramma era dinamicità, vita che in quanto azione si manifestava continuamente. La lirica rappresentava invece un momento di riflessione, di pausa e quindi un arresto

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 111.

⁴⁸⁷ ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica e il dramma », in « La Rassegna musicale », anno V, N°I, Torino, Einaudi, gennaio 1932, (X), pp. 1-25

⁴⁸⁸ *Ivi*, p.21.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p.6.

⁴⁹⁰ *Ivi*, p.7.

del dramma e la musica si era adattata a questo momento lirico elaborando una forma ben definita e regolata da leggi metriche. Il melodramma pertanto era chiamato in causa soprattutto per la massiccia presenza della canzone popolare ormai diventata comunemente l'aria che aveva contribuito a renderlo sempre meno drammatico.

Per capire come si dovesse intendere questa diminuzione di drammaticità e questo eccesso di lirismo di cui Pizzetti parlava, ci viene in soccorso Giannotto Bastianelli che dalle pagine della rivista « Marzocco » ebbe modo di scrivere relativamente a queste idee di Pizzetti che venivano, come detto, presentate durante le conferenze tenute in quegli anni. Bastianelli spiegava che nella concezione del compositore di Parma, affinché un'opera fosse drammatica bisognava che l'elemento poetico prevalesse su quello musicale e questo non era certamente il caso del melodramma dove invece si era verificata la massima espressione musicale dell'operista. Per spiegare ulteriormente che significato rivestisse per Pizzetti l'eccessivo lirismo dell'aria, Bastianelli riportava un paragone tratto dalla vita di tutti i giorni:

È lo stesso caso [...] di un uomo il quale assistendo nella vita [...] allo svolgersi d'una terribile tragedia, per un istante si apparta a scriverne un appassionato commento su di un suo personalissimo taccuino [...] per quel tanto di tempo in cui l'ipotetico uomo si apparta a sfogarsi con la propria anima, il dramma [...] si ferma, si arresta, ed egli, di *attivo* [*sic*], diviene riflessivo⁴⁹¹.

Quindi, spiegava sempre Bastianelli, per Pizzetti tutto il genere del melodramma sarebbe stato caratterizzato, fin dai suoi esordi, da questo errore della prevalenza dell'elemento musicale su quello poetico e l'aria avrebbe rappresentato solo l'esaltazione di uno stato d'animo, di un periodo di riflessione. Prevalendo l'elemento musicale su quello poetico, ne era conseguito che il melodramma era finito per avere al suo interno sempre minore azione e maggior riflessione.

Al di là del fatto che Bastianelli non concordava con questa concezione di Pizzetti, ai nostri fini importa notare che per il compositore l'elemento poetico, che costituiva la parte drammatica dell'opera aveva perso via via importanza riducendosi a quello che veniva chiamato il "libretto", preteso sempre più dai compositori che lo consideravano una sorta di canovaccio sul quale distendere sopra la loro musica senza sforzarsi di adattarla alle esigenze poetiche.

Interessante è notare come queste posizioni di Pizzetti siano molto vicine a quelle di Fausto Torrefranca, critico molto infervorato dalla necessità di riformare l'opera ottocentesca che in un articolo apparso su « Il Marzocco » del 1913 aveva dichiarato pure lui che questo genere si era ormai ridotto ad un monotono alternarsi di recitativi e di arie⁴⁹².

Proprio nella stessa annata del periodico, Pizzetti, in un articolo dedicato a Debussy, si era

⁴⁹¹ GIANNOTTO BASTIANELLI, « Una conferenza di I. Pizzetti su l'opera », in « Il Marzocco », Anno XVIII, N. 3, 19 gennaio 1913, p.3.

⁴⁹² FAUSTO TORREFRANCA, « L'opera in musica e il "folk-ore" », in « Il Marzocco », anno XVIII, n. 25, 22 giugno 1913, p.2.

espresso ancora più chiaramente su cosa dovesse intendersi per senso drammatico e riferendosi in generale agli operisti scrisse:

Essi non sapendo, anzi non potendo, *far entrare in sé stessi il dramma*, rivivere il dramma, essi che non sanno essere che spettatori del dramma, sia pure sensibili e capaci di commozione sin che si vuole, essi non si accorgono, non si sono mai accorti, che la da loro creduta espressione del dramma è semplicemente espressione di sentimenti generati, sì, dal dramma, ma che sono *fuori del dramma*⁴⁹³.

Non che le arie dovessero essere tolte, ma era accaduto che ce n'erano troppe e scritte con l'intento di soddisfare le qualità dei vari solisti, fossero tenori, soprani o baritoni. Tutto ciò aveva determinato un eccessivo rallentamento dell'azione e siccome, come andava dicendo Pizzetti, la vita andava concepita come un dramma, vale a dire come una sequenza di sentimenti e passioni, bisognava recuperare lo svolgersi dell'azione, la dinamicità dello scorrere del nostro tempo, senza indugi riflessivi. Ancora nel citato saggio « La musica e il dramma » leggiamo: « Io non dico che le forme dell'opera del '700 e dell'800 fossero o si possan dire assurde. Dico che considerate in generale, quelle opere non sono drammi, o sono drammi soltanto in parte »⁴⁹⁴.

Non è insomma che Pizzetti disdegnasse il “lirismo” completamente, anzi a volte lo ammirava, riteneva però che la sua massiccia presenza non avesse senso in un contesto drammatico:

I pezzi lirici, i bei concertati, i cosiddetti squarci sinfonici, e via dicendo, piacciono anche a me, quando sian belli e ben fatti [...]. Ma se di averli scritti o scriverli non ci sia, nel dramma, la necessità, essi per sé stessi, anche se stupendi e mirabili, saranno sempre un non senso⁴⁹⁵.

Pare chiaro, ma è bene ribadirlo, che le considerazioni di Pizzetti erano rivolte all'intero genere del melodramma, considerato fin dalla sua nascita, e non quindi solo alle opere dell'Ottocento. Anzi, come ricordato in varie parti di questo lavoro, tra tutti i suoi colleghi grossomodo coetanei, egli non prese mai una posizione di netto distacco nei confronti dei protagonisti del melodramma ottocentesco, in particolare Giuseppe Verdi. Anzi, relativamente alla tematica che stiamo affrontando torna utile riprendere un articolo apparso su « Il Marzocco » e dedicato quasi interamente al centenario della nascita di Verdi, nel quale Pizzetti riconobbe al maestro di Busseto proprio quella capacità di essere drammatico nelle sue opere, cosa fondamentale per la sua concezione artistica.

Il Verdi ha dinanzi agli occhi la situazione drammatica, la *vede* prima ancora che il poeta l'abbia verbalizzata, e non di rado, prima ancora che il poeta l'abbia espressa in parole, egli sente cantare in sé stesso la melodia che dovrà accompagnarla⁴⁹⁶.

Era nel canto declamato di Pizzetti per Guido Maggiorino Gatti che si poteva ritrovare i

⁴⁹³ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Profili di musicisti francesi contemporanei. Claude Debussy », in « Il Marzocco », anno XVIII, n.8, 23 febbraio 1913, p. 2.

⁴⁹⁴ ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica e il dramma », in « La rassegna musicale », anno V, numero I, Torino, Einaudi, gennaio 1932, (X), p.7.

⁴⁹⁵ *Ivi*, p.24.

⁴⁹⁶ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Giuseppe Verdi », in « Il Marzocco », Anno XVIII, N. 41, 12 ottobre 1913, p. 2.

risultati della lezione di Verdi, soprattutto dell'ultimo Verdi, quello di *Otello*⁴⁹⁷.

Anche per Adelmo Damerini nel declamato andava rintracciata la via principale per cui Pizzetti intendeva operare il rinnovamento della tradizione precedente proprio perché in esso si offriva la possibilità di realizzare la compenetrazione tra musica e parola che si muovevano

[...] cercando quasi di integrare le necessarie manchevolezze di ognuna, iniziando cioè la prima, come talvolta fu detto, dove la seconda termina [...]. Con Pizzetti non sai mai se il suono nacque prima del verbo o viceversa; poiché ascoltando il personaggio vivere la sua vicenda, senti che egli si esprime più con il percorso degli intervalli e degli accenti e dei ritmi-cioè col mezzo musicale - che non con la parola-materia; e questa sembra che si determini, in se stessa, e nel suo vero significato, con un tal misterioso fondo sonoro nativo, che dall'artista è solo scoperto e rivelato⁴⁹⁸.

Oltre tali doverose precisazioni Pizzetti intendeva comunque rinnovare lo spirito di quel genere ottocentesco e la prima cosa alla quale egli rivolse la sua attenzione per attuare il cambiamento era senz'altro l'elemento poetico, i versi che venivano utilizzati dai musicisti. Tale questione lo impegnò notevolmente e per capire meglio la sua posizione ci aiuta la lettura di un saggio in cui approfondì questo argomento della poesia da musicare. Si tratta di « La musica delle parole », inizialmente redatto per una conferenza al Casinò di San Remo il 5 febbraio 1934 in occasione del 'Quinto lunedì letterario' e poi raccolto nella rivista « Musica », I Firenze, Sansoni 1942.

In tale scritto in cui egli considerava la relazione tra le parole e il suono, il suo ragionamento prendeva le mosse dalla domanda se le parole di per se stesse avessero un valore musicale. La risposta era negativa nel senso che non si poteva credere all'esistenza di una « musica delle parole », anche se la poesia aveva comunque una sua musicalità data dalle cadenze, dalle rime e dalla regolarità delle strofe. Certamente vi erano delle relazioni tra parola e suono come nel caso ad esempio di parole come “vento”, “tuono”, “acqua”, ma si trattava di solo suono e non di musica. Invece era possibile trovare nei versi una musicalità data dalle rime, dagli accenti e dalle cadenze, ma anche questa non soddisfaceva appieno il compositore perché alla fine la poesia rispondeva a delle caratteristiche dettate dall'andamento strofico e ritmico. Pizzetti tuttavia riteneva che nella poesia ci fosse una musicalità chiara a tutti e data dalle cadenze, dalle rime e dalla regolarità dei versi e delle strofe e una invece più recondita che emergeva da come venivano scelte le parole e gli accenti dei vari versi. Scriveva il compositore che tale musicalità « [...] nasce dal variare e dall'impreveduto spostarsi degli accenti, e dai silenzi che le parole sembrano esse stesse crearsi intorno secondo loro misteriose esigenze di respiro e di espansione »⁴⁹⁹.

Quest'ultimo aspetto veniva definito da Pizzetti « *cantus obscurior* » e per poter essere espresso, continuava il compositore, era necessario che ogni componimento poetico venisse letto,

⁴⁹⁷ GUIDO M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Torino, G. B. Paravia & C, 1934 pp. 100 e sgg.

⁴⁹⁸ ADELMO DAMERINI, « La declamazione musicale nel dramma di Pizzetti », in Manlio LA MORGIA (a cura di), *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti: saggi e note*, Milano, Ricordi & C. 1958, p.71.

⁴⁹⁹ ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica delle parole », in « Musica », Firenze, I Sansoni, 1942, p. 126.

pronunciato, perché la poesia non è un trattato scientifico la cui priorità è quella di essere compreso.

Spettava dunque a un « dicitore » il compito di fare emergere il sentimento primo che il poeta aveva provato, insomma il suono contenuto nei versi, e questo « dicitore » veniva identificato con il musicista. Egli avrebbe reso compiuta, perfetta la poesia musicandola.

Il poeta, per esprimere sue emozioni e sentimenti, ha fatto musica di parole: il musicista può creare per esse parole una musica che pur essendo sua propria, rida loro, con l'intonazione varia e variamente ritmata emergente da un armonico aere favorevole, la ragione, e direi la necessità, di essere quelle che sono, così come sono⁵⁰⁰.

Il ragionamento di Pizzetti era abbastanza complesso e, come detto, era quanto in quegli anni egli esprimeva in articoli e conferenze. Riferendosi proprio ad una di queste, Guido Pannain dalle colonne del « Mattino di Napoli » riprese questi concetti spiegando che per Pizzetti il musicista avrebbe dovuto valorizzare la parola nel suo aspetto fonico traducendo il suo spirito verbale in suono musicale:

Per il Pizzetti musicare la poesia può essere il modo più proprio di rendere la poesia compiuta. Il musicista sarebbe, in certo senso, il dicitore ideale, traduttore perfetto dello spirito verbale in suono musicale, vivificatore della materia sonora in spiriti di musica. La, secondo Pizzetti, realizza in realtà sonora la sua misteriosa musica⁵⁰¹.

Una volta insomma messa in musica, la parola avrebbe realizzato la sua musicalità intrinseca e quindi ne sarebbe seguito che con la musica la poesia avrebbe potuto raggiungere la sua massima espressione. Questo nella storia della musica fu difficilissimo, ritenne Pizzetti sempre nel saggio « La musica delle parole » del 1942, se si pensa che non ci riuscirono per lui neppure i trovadori, nonostante fossero sia poeti che musicisti⁵⁰². Ribadendo il concetto che abbiamo espresso nelle pagine precedenti secondo cui la forma musicale strofica, insomma l'aria aveva nuociuto al dramma musicale, riferendosi al genere della lirica da camera dei secoli precedenti, nello stesso scritto, il compositore riportò un'osservazione di una studiosa del Settecento musicale italiano, Vernon Lee, la quale gli fece un giorno notare come in certe arie d'opera realizzate in quel secolo, molto spesso si verificavano delle ripetizioni di parole anche fino a dieci volte e questo tuttavia non dava fastidio perché tutti prestavano attenzione alla musica invece che al testo⁵⁰³.

Concludendo riportiamo questo suo pensiero che conferma ancora il suo pacato "riformismo" nei confronti dell'Ottocento: « Della lirica vocale da camera di tutto l' '800 c'è poco da dire. Non

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 130.

⁵⁰¹ GUIDO PANNAIN, « La musica della parola in una conferenza di I. Pizzetti », in « Il Mattino », Napoli, Anno XII, 17 Aprile 1934, in Istituto della Enciclopedia Italiana, Archivio storico, Fondo Ildebrando Pizzetti ante 1883 – 1985, Serie 3: recensioni di opere di Pizzetti, 1906, 1975, Roma.

⁵⁰² Il compositore a questo punto faceva una distinzione che riprenderemo nel capitolo seguente parlando di alcuni suoi lavori, tra le opere per il teatro, i drammi musicali e la musica lirica da camera che constava di singole romanze ed arie. ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica delle parole », in « Musica », cit. p. 130 sgg.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 139.

scarsa, anzi abbondante, ma di valore mediocrissimo »⁵⁰⁴.

L'obiettivo da cui siamo partiti, vale a dire capire come fosse possibile raggiungere per questo compositore la perfetta compenetrazione tra poesia e musica si comprende ora meglio se consideriamo che per lui i versi da musicare non dovevano essere scritti con il solo scopo di cantare una bellissima melodia, ma fossero tali da esprimere di per se stessi una musica, la « musica delle parole » appunto. Solo in presenza di tale poesia, allora si sarebbe potuta inserire l'opera del musicista. Ecco quando affermava ancora Pizzetti:

Che la poesia [...] abbia sempre teso a raggiungere la sua compiutezza, la sua perfezione con la musica, io non esito ad affermare, anche se l'affermazione possa apparire eccessiva a chi pensando, per esempio, a un sonetto di Dante o del Petrarca non può non ammettere che esso non sia in sé stesso perfetto. Insuperabilmente belli e perfetti, sì, codesti sonetti, in quanto che ogni loro verso ogni loro parola han tanto poco peso di materia tanta purezza di spirito ed essenzialità di canto che ognuno di noi ripensandoli e riunendoli sente da essi sorgere e alitare intorno la loro misteriosa musica. Ma chi di noi, che abbia senso musicale, non sente pure il tormento di non poter quella loro musica udire veramente realizzata, fatta vero canto, vero suono?⁵⁰⁵.

Chiudeva così il saggio riportando una terzina di Dante tratta dal sonetto “Tanto gentile e tanto onesta pare”⁵⁰⁶. Di fronte a tale esempio autorevole Pizzetti affermava che nonostante i versi fossero talmente perfetti da aver quasi paura di pronunciarli per il rischio di non renderne la « divina armonia », la sola voce non bastava al compito e che solo con la musica si sarebbe riusciti a coglierne la capacità espressiva degli stessi.

Ma come potrebbe la voce da sola, anche se armoniosissima e dolcissima, esprimere quell'emozione, che non solo è nelle parole, nel loro suono e ritmo, ma che i versi deve precedere e preannunziare, e che rimane poi, quando anche dell'ultima parola è svanita l'eco, a farne sentire la bellezza, ombra dorata di uno spirito rapito dal sole?⁵⁰⁷

Si comprende allora il concetto del musicista « dicitore » che mettendo in musica il testo poetico avrebbe consentito di rendere al massimo quanto i versi volevano significare e perfezionare così ciò che si sarebbe ottenuto con una semplice declamazione dello stesso testo.

Se invece i compositori avessero richiesto solo dei versi scritti per riempire la melodia, poesia e musica sarebbero rimaste due entità separate e quasi estranee. A questo proposito nel corso dello stesso scritto cui si è fatto riferimento sinora, il compositore aveva ripreso una frase di Voltaire che aveva già fatto sua in un saggio intitolato « I versi per "musica" », raccolto nella pubblicazione *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, nel 1914. Il filosofo francese, riferendosi ai poeti a lui contemporanei che scrivevano i libretti per le opere aveva asserito: « ciò che è troppo sciocco per essere detto a parole è invece adattissimo per essere cantato »⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 138.

⁵⁰⁵ *Ivi*, pp. 130,131.

⁵⁰⁶ I versi erano: *E par che de la sua labbia si muova / Un spirito soave pien d'amore / Che va dicendo all'anima « sospira »*. ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica delle parole », in « Musica », cit., p. 140.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 141.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p.138. La frase era apparsa in ILDEBRANDO PIZZETTI, « I versi per “musica” », in ILDEBRANDO PIZZETTI, *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1914, p. 271.

Nell'articolo del 1914 il compositore aveva riconosciuto che questa sentenza era tanto più giusta soprattutto se riferita alle romanze da camera o alle canzoni italiane del secolo precedente il suo, nel quale accadeva che i musicisti dovendo ricercare dei testi per le loro musica agivano in questo modo:

[...] scelgono fra tutte le poesie che hanno sott'occhio le più insulse le più sciocche, o, per averle come essi le desiderano, se le fanno scrivere apposta da qualche amico compiacente, raccomandandogli solamente che i versi siano brevi e disposti in strofette simmetriche, e che ci sia del *sentimento*⁵⁰⁹.

Poche righe dopo il compositore estendeva le stesse considerazioni ai compositori di melodrammi:

I compositori italiani di *romanze da camera* seguono [...] la tradizione dei melodrammisti. Che la poesia sia bella o brutta, che abbia o no un significato, non importa niente; purché si possa adattarvi, senza molta difficoltà, una qualsiasi melodia preformata⁵¹⁰.

In buona sostanza Pizzetti riteneva che fosse invalsa ormai l'abitudine da parte dei compositori di non curarsi affatto del valore del testo poetico che andavano a porre in musica, che provocatoriamente, poteva essere anche « la lista della lavandaia ». Insomma la poesia per musica non era importante che avesse un valore di per se stessa perché i compositori volevano principalmente che il testo fosse funzionale alla musica, lasciando la massima libertà al districarsi delle loro melodie. Ne era derivato che la musica si era sviluppata seguendo una sua evoluzione melodica, armonica, ritmica, incurante del testo, che era finito con lo scadere a un ruolo secondario. Questo aveva portato a un proliferare di autori di poesie per musiche in gran parte dilettanti, attirati dalla commercialità e dai facili guadagni del genere. Per distinguersi da questi, i poeti affermati, qualora fossero stati interpellati per collaborare con i compositori di romanze, etichettavano come “poesia per musica” la loro produzione, quasi volessero significare che era decisamente inferiore rispetto alla restante loro produzione⁵¹¹.

Di fronte a queste considerazioni Pizzetti a un certo punto della sua carriera, precisamente dopo la messa in scena di *Fedra* che avvenne nel marzo 1915 alla Scala, decise di non avvalersi di altri che non se stesso per la composizione dei testi delle sue musiche. Interessante risulta la lettera che ricevette da De Robertis, all'autorità critica del quale aveva inviato il testo della sua opera successiva: *Debora e Jaele*, per riceverne un commento⁵¹². La risposta del letterato fu positiva soprattutto nel riconoscere una personalità autonoma in Pizzetti che in quest'opera, magari grazie alla religiosità del testo, dimostrava di liberarsi dal « sensualismo dannunziano ». De Robertis poi apprezzava l'attenzione

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 272.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ ILDEBRANDO PIZZETTI, « I versi per "musica" », in ILDEBRANDO PIZZETTI, *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1914, p. 275.

⁵¹² Lettera di Giuseppe De Robertis a Ildebrando Pizzetti in BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, Parma, La Pilotta 1980, pp.154 - 156.

con cui il compositore trattava il problema del dramma: « [...] io non faccio che sforzarmi per capire la sua concezione del dramma musicale »⁵¹³.

In effetti i soggetti delle sue produzioni furono principalmente basati su drammi a dimostrazione delle sue convinzioni che questo genere rappresentasse la forma più nobile e più elevata di espressione musicale.

Tuttavia oltre ai lavori teatrali egli si dedicò pure alla composizione di liriche da camera e queste risultano oltremodo interessanti per vedere come il compositore mise in pratica anche in questo genere quei concetti programmatici che abbiamo sopra riassunto. Tra l'altro come notò giustamente Cesare Orselli, al canto da camera Pizzetti si dedicò fin da giovane fino agli ultimi anni di vita dando vita a

[...] un'attività che viene così a costituire una sorta di laboratorio in vista delle costruzioni operistiche; un quaderno di sinopie – con più di trenta titoli – che talvolta si presentano con una nettezza di contorni, con un senso di equilibrio e, soprattutto, di concisione che non sempre si ritroveranno nei più ampi affreschi teatrali⁵¹⁴.

Giustamente lo stesso critico ritiene che i risultati artistici di Pizzetti in questo campo non siano così coerenti come quelli raggiunti nelle opere drammatiche per il teatro, comunque risultano utili in fase critica soprattutto nel momento in cui l'autore scelse anche per queste produzioni dei testi poetici autonomi e molto spesso carichi di autorità letteraria come nel caso di quelli petrarcheschi.

Scegliere quindi questo tipo di versi significava, come ha osservato il critico Augusto Hermet, instaurare una sorta di « sfida » con la componente poetica. Questo perché in partenza il testo poetico non può diventare un "libretto" e quindi non può essere adattabile alla musica. Ecco allora quanto lucidamente a questo proposito ha osservato lo stesso critico:

[...] ogni specie di poesia nella propria sufficienza verbale gli si riduceva a un valore di schema: ossatura necessaria a una compiuta articolazione musicale. E d'altra parte a uguale valore d'ossatura necessaria a una compiuta articolazione poetica gli si riduceva ogni musica nella propria sufficienza sonora. Musica e poesia non sono per lui due arti, due assolute forme espressive, ma d'un'unica arte i due momenti analitici⁵¹⁵.

Per vedere nello specifico come Pizzetti mise in pratica i suoi convincimenti estetici si pone lo studio di due opere scritte su testi famosi e ormai immortalati nel periodo più fulgido della letteratura italiana. Si tratta della famosa ballata di Poliziano, *Ben venga maggio* che lo portò a comporre la *Canzone a maggio per solo coro ed orchestra*, lavoro che egli presentò come studente dell'ultimo anno di studio al saggio del Conservatorio di Musica di Parma il 21 giugno 1901 e tre sonetti tratti dal *Canzoniere* di Petrarca che invece musicò nel 1922, quindi durante la sua maturità artistica.

⁵¹³ *Ivi*, p. 155.

⁵¹⁴ CESARE ORSELLI, « "Un'espressione particolareggiata e quasi analitica della poesia" ». Annotazioni sulla lirica di Pizzetti », in Gian Paolo Minardi (a cura di), *Pizzetti oggi. Atti del Convegno. Parma 21- 22 dicembre 2002*, Parma, Teatro Regio, 2002, pp. 95 – 128: p.100.

⁵¹⁵ AUGUSTO HERMET « Poesia musicale di Pizzetti », in « Rassegna dorica », XI, XVIII, N° 7, 20 settembre 1940, pp. 166 – 168: 167.

2.2.3. Poliziano ispira il giovane Ildebrando Pizzetti: *Canzone a maggio*

Quest'opera, finita di comporre « la sera de l'11 maggio del 1900 » come annotò l'autore nell'ultima pagina del manoscritto autografo, fu presentata il 21 giugno 1901 per il Saggio finale di Licenza di Compositore al Conservatorio di Parma. Il concerto si tenne presso il Ridotto del Teatro Regio come ci informa il figlio di Pizzetti, Bruno nella sua *Cronologia*⁵¹⁶ da cui apprendiamo pure che il nome della composizione, originariamente uguale a quello del componimento di Poliziano, *Ben venga maggio*, fu cambiato dal Direttore dell'Istituto musicale, Giovanni Tebaldini, in *Canzone a maggio*. Si tratta di una cantata per soprano, coro e orchestra che Pizzetti portò in quell'occasione assieme ad una *Ouverture per l'Edipo a Colono di Sofocle*.

Entrambe le opere sono legate da un filo rosso che consiste nell'interesse per il mondo antico da parte del musicista. Molto più esplicita l'*Ouverture* alla quale seguiranno tre anni dopo *Tre intermezzi sinfonici per L'Edipo Re*, richiesti a Pizzetti da Gustavo Salvini.

A questo proposito va tenuto in considerazione il saggio che il compositore pubblicò alcuni anni dopo, nel 1914, intitolato *La musica dei Greci*⁵¹⁷, nel quale Pizzetti dichiarava di essere sempre stato attratto da questo tipo di musica poiché nella varietà dei suoi “modi” forniva maggiori possibilità di esprimere stati d'animo ed emozioni⁵¹⁸. Nel rivelare il suo amore per il mondo antico Pizzetti nello stesso scritto non perdeva occasione di prendere le distanze dai suoi colleghi di conservatorio che invece si disinteressavano completamente di questo tipo di repertorio, come pure del canto gregoriano che invece appassionava moltissimo il compositore. Si è già detto dell'influenza che ebbe l'allora direttore Giovanni Tebaldini nel trasmettere al giovane allievo Pizzetti l'interesse non solo per questo genere musicale ma anche per la musica antica⁵¹⁹. Con Tebaldini Pizzetti tenne un rapporto quasi amichevole che durò anche dopo gli anni della formazione ed era stato proprio il Direttore a rinfocolare gli interessi dello studente anche per la letteratura italiana. Tuttavia capire le ragioni della scelta di Poliziano, che diventerà un poeta ripreso sovente dai compositori in quei primi decenni del Novecento risulta difficile anche perché Pizzetti non aveva a quel tempo sviluppato la sua estetica che come già visto seguì poi in modo coerente. Molto probabilmente la scelta è da far ricadere in fattori contingenti. La celebrazione della stagione primaverile nella poesia di Poliziano coincideva con la

⁵¹⁶ BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti- Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta 1980, p.34.

⁵¹⁷ Di questo saggio se n'è parlato nel paragrafo 2.2.1. *Restaurare innovando: il caso Pizzetti*.

⁵¹⁸ ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica dei Greci, studio storico- critico*, Roma, Musica, 1914, p. 6 e sgg.

⁵¹⁹ Si veda il paragrafo 1.1.2. *Il panorama musicale italiano nei primi anni del Novecento*.

conclusione del percorso scolastico del compositore che come già accennato fu non sempre sereno⁵²⁰.

Per quanto concerne il testo da cui Pizzetti ricavò i versi da musicare, va detto che nella biblioteca personale del compositore vi è un libro antico in cui sono raccolte le rime di Poliziano, curato da Tommaso Casini e intitolato *Le opere volgari di messere Angelo Poliziano* edito a Firenze da Sansoni nel 1885.

Va subito riferito che dal confronto tra i versi riportati in questo testo e quelli ricavati dall'opera musicale il compositore rimaneggiò parecchio i versi del poeta scegliendone alcuni e molto spesso ripetendone altri per le sue frasi musicali. Probabilmente furono tali libere scelte di Pizzetti che spinsero il Direttore del Conservatorio a suggerire il cambio del titolo.

Di seguito riportiamo i versi del libro di Tommaso Casini:

Ben venga maggio
E 'l gonfalon selvaggio!
Ben venga primavera
Che vuol l'uom s'innamori
E voi, donzelle, a schiera
Con li vostri amadori,
Che di rose e di fiori,
Vi fate belle il maggio.

Venite alla frescura
Delli verdi arbuscelli:
Ogni bella è sicura
Fra tanti damigelli;
Chè le fiere e gli uccelli
Ardon d'amore il maggio.

Chi è giovane e bella
Deh non sie punto acerba,
Chè non si rinnovella
L'età, come fa l'erba:
Nessuna stia superba
All'amadore il maggio.

Ciascuna balli e canti
di questa schiera nostra.
Ecco che i dolci amanti
Van per voi, belle, in giostra:
Qual dura a lor si mostra
Farà sfiorire il maggio.

Per prender le donzelle
Si son gli amanti armati.
Arrendetevi, belle,
A' vostri innamorati,
Rendete e' cuor furati,
Non fate guerra il maggio.

Chi l'altrui core invola
Ad altrui doni el core.
Ma chi è quel che vola?
É' l'angiolel d'amore,

⁵²⁰ BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti- Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, pp.29 sgg.

Che viene a fare onore
Con voi, donzelle, al maggio.

Amor ne vien ridendo
Con rose e gigli in testa,
E vien di voi caendo.
Fategli, o belle, festa.
Qual sarà la più presta
A dargli e' fior del maggio?

Ben venga il peregrino. -
Amor, che ne comandi? -
Che al suo amante il crino
Ogni bella ingrillandi;
ché le zitelli e grandi
S'innamoran di maggio⁵²¹.

La partitura per Soprano solo, Coro e Orchestra, inedita e contenuta nello studio del compositore, all'interno del Conservatorio di Parma prevedeva il seguente organico:

ottavino, due flauti, due oboi, corno inglese, clarinetto in Sib, fagotto, quattro corni in Fa, trombe in Sib, timpani, due arpe, violini I e II, viole, soprano solo, coro (soprani, contralti, tenori e bassi), violoncelli, contrabbassi.

Pizzetti creò la sua opera dividendola in varie sezioni, ognuna delle quali assume una caratteristica propria come indicato pure dalla diversa armatura in chiave per ogni parte⁵²².

Nella prima, *Allegro gioioso*, furono musicati i primi quattro versi con dei cambiamenti e ripetizioni:

Ben venga maggio E 'l gonfalon selvaggio
[Ben venga maggio E 'l gonfalon selvaggio!]
Ben venga primavera
[Ben venga]
Che vuol l'uom s'innamori
[Ben venga...ben venga Ben venga...ben venga]
[Ben venga maggio E 'l gonfalon selvaggio]
[Ben venga maggio E 'l gonfalon selvaggio]⁵²³

Già qui si nota come Pizzetti tenga in particolare considerazione certi principi madrigalistici soprattutto nella disposizione omoritmica delle voci. Il pensiero non può non andare alla composizione di dodici anni dopo, intitolata *La rondine*, seconda delle *Due canzoni corali*, non a caso su testi popolari greci tradotti da Niccolò Tommaseo. Riportiamo come esempio le prime battute del coro dove

⁵²¹ TOMMASO CASINI, (a cura di), *Le opere volgari di messere Angelo Poliziano*, Firenze, Sansoni, 1885, pp.188-189.

⁵²² Gli esempi di seguito riportati sono tratti dalla partitura originale inedita dell'opera: ILDEBRANDO PIZZETTI, *Canzone a Maggio per Soprano solo – Coro e Orchestra (sui versi di Agnolo Poliziano)* contenuta presso la biblioteca del Conservatorio di Parma. Alcuni di questi esempi sono stati trascritti con un programma di notazione musicale dal momento che la qualità della stampa non ne consentiva la riproduzione.

⁵²³ In questo come nei successivi esempi riferentesi al testo musicato non vengono riportati i segni di interpunzione.

è rimarchevole il tentativo del compositore di evidenziare con una nota di volta l'accento del quinario cosa che accadrà anche successivamente nel corso della cantata. Es. 1 da b. 10 a b. 13:

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 10-13. The lyrics are: *vag - gio Ben ven - ga mag - gio - E*. The score shows four vocal parts with lyrics written below the notes. The Soprano and Tenor parts have accents (>) over the notes for 'Ben', 'ven', and 'ga'. The Alto and Bass parts have a slur over the notes for 'mag - gio'.

Poco dopo con il cambiamento del testo in *Ben venga primavera*, viene abbandonata la scrittura omoritmica e le varie voci entrano secondo il procedimento della contrappunto imitativo, ricercando una maggiore vivacità e dinamicità. Es. 2 da b14 a 17:

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 14-17. The lyrics are: *'Igon - fa - lon sel - vag - gio Ben ven - ga pri - ma - ve - ra ben*. The score shows four vocal parts with lyrics written below the notes. The Soprano and Tenor parts have lyrics starting with 'Igon - fa - lon sel - vag - gio'. The Alto and Bass parts have lyrics starting with 'Ben ven - ga pri - ma'. The Soprano part has a slur over the notes for 'pri - ma - ve - ra'. The Alto part has a *p* dynamic marking. The Tenor part has a *p* dynamic marking. The Bass part has a *p* dynamic marking. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 15.

Maggiore vivacità si ravvisa subito dopo attraverso un incrocio delle voci maschili e femminili con i tenori che tengono la stessa nota *do* per due battute, mentre i contralti si muovono su un disegno

proposto poco prima dai bassi. Es. 3 da 21 a 24:

È una parte in cui si registra pure un'incertezza tonale data dal *si* naturale presente nei tenori e nei contralti che subito dopo diventa *si* bemolle. [Es. 3] Ciò evidenzia l'intenzione da parte del compositore di giocare sull'ambiguità della sensibile. Questo alternarsi continuerà anche dopo quando il coro tornerà a cantare *Ben venga...ben venga*, in modo decisamente omoritmico e ricomparirà il *si* naturale nei contralti assieme a un *sol* diesis dei bassi, che farebbe pensare ad una dominante di *Lam* mentre si resta in *Do* maggiore. Es. 4 da b. 31 a 34:

La seconda parte dell'intero brano, designata dall'indicazione *Un poco meno*, si riferisce ai versi dal 4 all'8 e anche qui parecchi sono i cambiamenti rispetto al testo di Poliziano, tra i quali va segnalata la contrazione delle sillabe *con li* in *coi*:

E voi donzelle a schiera. Coi vostri amadori Che di rose e di fiori Vi fate belle il maggio [E voi donzelle a schiera
Coi vostri amadori Che di rose e di fiori Vi fate belle il maggio Venite Venite] *Venite a la frescura Delli verdi
arbuscelli* [Venite venite].

Questa sezione è caratterizzata dal contrappunto liberamente imitativo in cui le voci a due a due si muovono per moto contrario, nella fattispecie soprani e tenori e contralti e bassi. Es. 5 da b. 69 a 72:

Soprano
fio - ri vi fa - te bel - le il mag - gio ve

Alto
ve - ni - te - e voi don - zel - lea

Tenor
do - ri che di ro - see di fio - ri vi fa - te bel - leil

Bass
li ver - diar - bu - scel - li ve - ni

La terza parte, *Con freschezza e vigore*, ha questi versi:

Ogni bella è sicura Fra tanti damigelli Che le fiere e gli augelli Ardon d'amore il maggio [Ardon d'amore il maggio Ogni bella è sicura Venite venite venite venite Che le fiere e gli augelli Ardon d'amore il maggio. Ogni bella è sicura. Fra tanti damigelli. Fra tanti damigelli. Ogni bella è sicura. Venite.]

Questa sezione si caratterizza per un'entrata a mo' di fuga con i bassi che propongono il soggetto, poi ripreso dai tenori una quinta sopra, mentre sempre i bassi fanno una sorta di controsoggetto. Ci sono poi i contralti che ripropongono il soggetto e da ultimi i soprani con lo stesso tema una quinta sopra, seguendo quindi l'esposizione della fuga con soggetto e risposta alternati.

Es. 6 da b. 96 a 110:

Soprano

Alto

Tenore

Basso

O - gni bel-laè si -
 O - gni bel-laè si - cu - ra fra tan-ti da-mi - gel - li che le fie -

7

S.

A.

T.

B.

O - gni bel - laè si -
 cu - ra fra tan - ti da - mi - gel - li che le fie
 - - re e glian gel - li ar - don d'a

11

S.

A.

T.

B.

O - gni bel - laè si -
 cu ra fra tan - te da - mi - gel - le che le fie re e gliau
 re e glian - ge - li ar - don d'a - mo - reil
 mo - re il mag - - gio

15

S.

A.

T.

B.

cu ra fra
 gel - li ar - don d'a
 mag
 Ar - - don d'a

In questo incrocio di voci il compositore cerca di riprodurre l'esitazione provata dalle fanciulle nell'unirsi ai *damigelli*. Le stesse appariranno rassicurate poco dopo e tale stato d'animo viene reso

con la fine del fugato e il ritorno ad un andamento omoritmico. Il canto stesso diviene più semplice con tutte le voci che cantano il termine *venite*, di cui viene messo in evidenza l'accento con il ricorso a note di valori differenti. Es. 7 da b. 113 a 116:

Vi è quindi una quarta parte, *Molto tranquillo ed espressivo*, che è la sola in cui viene proposta la voce solista del soprano, accompagnata dal coro di soprani e contralti. I versi cantati dal soprano sono:

Chi è giovane e bella Deh non sia punto acerba Che non si rinnovella L'età come fa l'erba. Nessuna stia superba a l'amadore il maggio [Nessuna stia superba a l'amadore il maggio Che non si rinnovella L'età come fa l'erba.]
Ciascuna balli e canti Di questa schiera nostra Chi dura lor si mostra farà sfiorire il maggio.

Il Coro canta:

Ciascuna balli e canti Di questa schiera nostra Ciascuna balli e canti Di questa schiera nostra.

Quando entra il Coro il solista canta questi versi:

Farà sfiorire il maggio

In questa sezione oltre alla tonalità in chiave, cambia pure il tempo che diventa 6/8. Appare decisamente più ritmico anche l'accompagnamento orchestrale, specie quello degli archi, mentre il soprano dispiega un canto arioso nel quale figurano pure dei salti di sesta. Anche i soprani e contralti del coro canteranno a distanza di una sesta alla loro entrata. In questa fase è interessante notare come il soprano tenga la nota evidenziando l'accento del termine *maggio*, mentre il coro canta *Ciascuna balli e canti*, in levare per rispettare l'accento del verso. Es. 8 da b. 149 a 152:

Sp. solo
rà sfio-ri - reil mag - - - gio fa

Sopr.
pp Cia - scu - na bal - lie can - ti Di

Contr.
Cia - scu - na bal - lie can - ti Di

La caratteristica di questo coro è di fare una sorta di contrappunto al solista, quasi fosse una salmodia, avvalendosi di note ribattute che contrastano con l'andamento del soprano.

L'opera si chiude con il ritorno del primo tempo, segnato dall'indicazione del compositore: *1° tempo*. Qui ritroviamo il coro senza il solista e i versi cantati sono i seguenti:

Ben venga maggio [ripetuto sei volete]. E voi donzelle a schiera. Coi vostri amadori. Che di rose e di fiori vi fate belle il maggio. Venite [Venite Venite Venite] a la frescura. Delli verdi arbuscelli [Venite Venite Ben venga Ben venga Ben venga maggio el' gonfalon selvaggio. Ben venga Ben venga maggio Ben venga.]

Si tratta di una ripresa con il ritorno dell'omioritmia e della scrittura che aveva caratterizzato l'inizio dell'opera. Per finire troviamo una piccola coda con l'indicazione *Giocondamente, un poco sostenuto* in cui tutte le voci cantano: *Ben venga*.

Se confrontiamo quest'opera con quella dei sonetti di Petrarca, notiamo come qui non ci sia ancora quel rispetto così rigoroso della struttura poetica, a parte l'osservazione della metrica dei versi, mentre prevale nel compositore la tendenza ad evidenziare il contenuto gioioso del componimento. Ciononostante questa cantata dimostra una notevole maturità e autorevolezza nel gestire l'intero lavoro, anche nel rapporto tra le voci e l'orchestra. Lo stesso giudizio viene condiviso anche dal critico contemporaneo Gian Paolo Minardi che nel suo saggio sulla giovinezza di Pizzetti parla di questo e dell'*Ouverture per l'Edipo a Colono di Sofocle* in termini positivi. Un giudizio perfettamente in sintonia il suo con quanto aveva scritto Giovanni Borelli sul giornale l'«Alba» di Milano, il 27 giugno 1901, commentando l'esito delle esecuzioni. Ecco il commento di Borelli:

Ho udito questi due lavori diretti dall'autore. *L'Ouverture* alla tragedia sofoclea è un lavoro ove l'ingegno trabocca, sconfinata, tumultua. Il tessuto sinfonico è sempre largo e fortemente disegnato: gli sviluppi, i colori sono cercati ed ottenuti con disinvoltura e sagacia...La *Canzone a maggio* ha una parte corale ove la padronanza degli sviluppi e il vigore dello stile, sorprendono e farebbero onore ad un compositore provetto. Nel complesso si avverte un polso gagliardo di scrittore, una fantasia agile e una preparazione dottrinale singolarmente austera. Anche l'orchestra è trattata con serietà e concettosità: taluni amalgami sono vere trovate e lasciano il varco alle migliori speranze. Si tratta di un saldo ed ardente ingegno, confortato di severi studi e sorretto da una coscienza assai nobile⁵²⁴.

Riportiamo pure la recensione della «Gazzetta di Parma» del 24 giugno 1901 in cui si dice che

⁵²⁴ Riportato in GIOVANNI TEBALDINI, *Ildebrando Pizzetti nelle memorie di G. Tebaldini*, Parma, Mario Fresching, 1931, p. 120. Parte di questo giudizio viene riportato dallo stesso Minardi in GIAN PAOLO MINARDI, *Ildebrando Pizzetti – La giovinezza*, Parma: la Nazionale, 1980, p.23.

nell'opera

[...] molte cose buone sono da notarsi: l'impiego delle voci fatto con conoscenza se non profonda certo lodevole, la corrispondenza della frase al soggetto musicato, una certa appropriata gaiezza e sentimentalità di spunti, ma il motivo affidato al soprano che risolve poi la canzone arriva troppo tardi e quando l'interesse dello spettatore è già scemato⁵²⁵.

Anche al giornalista anonimo del quotidiano parmense non sfuggì la capacità di Pizzetti di gestire il testo soprattutto riproducendone il contenuto in musica e la sua cura nel ricercare gli elementi letterari che potevano contribuire a creare gli spunti musicali. Si tratta di un Pizzetti certamente disinvolto nel gestire i versi di Poliziano, molto più libero di quello che incontreremo analizzando soprattutto il primo dei sonetti di Petrarca. Tuttavia già da questa prima scelta di un testo letterario di un certo spessore si scorge la mano del futuro compositore che già provava le prime sperimentazioni testuali che lo avrebbero successivamente portato a muoversi all'interno della letteratura scegliendone i testi più appropriati alle sue musiche.

2.2.4. Tre sonetti di Petrarca di Ildebrando Pizzetti

Per rendere musicalmente la poesia di Petrarca Pizzetti ricorse al genere della lirica da camera e tale scelta fornisce vari spunti per riflettere ancora sul rapporto tra versi e musica. Infatti questo genere aveva suscitato l'interesse del compositore fin da giovane e su questo continuò a cimentarsi nel corso di tutta la sua carriera. Significativo a questo proposito il suo articolo del 1914, pubblicato nel « Marzocco » intitolato « La lirica vocale da camera ». In questo scritto Pizzetti aveva sostenuto che in quegli anni era in corso un cambiamento di atteggiamento da parte dei compositori nei confronti di tale tipo di produzioni. Infatti, mentre in passato, soprattutto con gli operisti della seconda metà dell'Ottocento fino alla giovine scuola, la lirica da camera era stata considerata una produzione artistica di livello inferiore, tanto che ad essa si erano dedicati dei musicisti meno famosi poiché i "maggiori" preferivano continuare a scrivere opere, ora le cose stavano cambiando e per la lirica da camera stava iniziando una « *vita nova* ».

In tempi recenti Fulvia Morabito ritiene che proprio grazie a Pizzetti e agli esponenti della generazione dell'Ottanta il genere della lirica vocale da camera ottenne una maggiore considerazione rispetto a quando era considerato un genere minore del melodramma⁵²⁶.

Conferma l'ipotesi di Morabito il fatto che Pizzetti nel corso dell'articolo citato diceva che si

⁵²⁵ ANONIMO, « Teatri e cose d'arte – R. Conservatorio », in « Gazzetta di Parma », 24 giugno 1901, in Biblioteca Palatina – sezione musicale- Parma.

⁵²⁶ FULVIA MORABITO, *La romanza vocale da camera in Italia*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 585 sgg.

stava diffondendo la convinzione che si potessero produrre dei capolavori anche componendo delle musiche per brevi poesie, piuttosto che dare vita ad opere di grande mole. Non solo: egli riportava come prova il fatto che ai suoi tempi si musicavano dei testi poetici che appartenevano alla grande poesia e letteratura.

Mentre i compositori di romanze di dieci a cinquant'anni fa componevano le loro musiche sopra poesie che parevan scelte tra le più sciatte e idiote che si potessero trovare (e non erano proprio scelte, ma erano accettate passivamente, perché non era sentito, da chi le accettava, il bisogno di qualcosa di più bello e significativo), ora i nostri giovani musicisti, in generale, si accostano alla vera poesia dei veri poeti e ad essa soltanto cercano di ispirarsi⁵²⁷.

Era cambiata quindi la considerazione del testo da musicare che ai tempi di Pizzetti era diventato qualcosa di ben più importante rispetto a quando veniva scelto per lo più in ragione della sua funzionalità e adattabilità alla musica e valeva di più se consentiva al musicista la massima libertà nel districare le sue melodie. Adesso invece da parte dei compositori, e venivano citati soprattutto Debussy e Ravel come esempi più indicativi, vi era una maggiore attenzione per ciò che il poeta voleva significare e pertanto il componimento poetico veniva musicato in modo analitico, quasi parola per parola. In ragione di ciò la musica risultava ricca di modulazioni, di ritmi e di temi armonici frantumati piuttosto che di larghi periodi. Il compositore parmense quindi argomentava che il musicista di fronte a una poesia specie se di un autore affermato, si poneva ora il compito principale di rendere al meglio e completare il significato che il poeta aveva voluto indicare con il suo componimento:

Il musicista, ben lo sentiamo, ha veramente compreso e tentato di rendere il senso e il significato di ogni parola del testo poetico, e la musica ch'egli ha composto è veramente piena di evocazioni e suggerimenti di un mondo di cose dalle quali egli, uomo di sensibilità squisitissima, ha potuto essere impressionato acutamente⁵²⁸.

Tale rivalutazione di un genere considerato fino a poco prima "minore" aveva poi fatto sì che gli stessi compositori non chiamassero più tali loro lavori con i termini di prima: romanze, canzoni, arie, Lieder, ma *liriche*. Qui però Pizzetti rischiava di entrare in contraddizione con la sua concezione del dramma. Egli, come precedentemente illustrato, riteneva più importante l'azione, il dinamismo portato dallo svolgersi degli avvenimenti in quanto sosteneva che il lirismo conduceva invece a una fase riflessiva, di contemplazione di quello che accadeva nella vita. Tuttavia egli risolse la questione, sostenendo nello stesso articolo che l'eccessivo lirismo era espresso da componimenti metrici chiusi, cioè strofici, mentre a partire soprattutto da Debussy e Ravel, si era preferito utilizzare componimenti astrofici e aperti. Non era però il caso dei testi di Petrarca che erano decisamente aulici e cristallizzati nello splendore metrico, con i quali il compositore andava a confrontarsi, ma lo faceva comunque non all'interno di un'opera melodrammatica dove c'erano recitativi, declamati ed arie, ma in componimenti musicali dedicati esclusivamente a musicare tali poesie.

Per quanto riguarda la ricerca di drammaticità che Pizzetti ha sempre posto al centro della sua

⁵²⁷ ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica vocale da camera », in « Il Marzocco » XIX n. 11, 15 marzo 1914, p. 3.

⁵²⁸ *Ibidem*.

elaborazione estetica, va detto che essa è presente non solo nei lavori di maggiore consistenza, come *La Nave, Fedra* ecc., ma anche in quelli che appartengono al genere della lirica da camera. In questo modo è da intendere il “lirismo” del compositore che oltretutto per il canto dimostrò un amore smisurato fin da giovane.

Fu Gatti a mettere in evidenza questo aspetto spiegando che tale amore probabilmente era derivato a Pizzetti dalla quantità di canti popolari presenti nella regione emiliana da cui proveniva e dove si era formato musicalmente⁵²⁹.

Anche Massimo Mila riconobbe questo amore di Pizzetti per il canto popolare e recensendo nel 1933 *Cinque liriche per canto e pianoforte* dello stesso anno, notò come il compositore seppe esprimere appieno in queste poesie questo suo gusto musicale in cui il canto aveva una parte significativa, senza essere condizionato dal testo poetico⁵³⁰: « Nello scheletro del testo egli infonde tutta la ricchezza d'una colta vita spirituale, onde accade che spesso queste brevi pagine abbiano nell'opera di lui la stessa importanza di lavori di grande mole »⁵³¹.

Certamente nel caso di testi come quelli delle poesie tratte dal *Canzoniere* di Petrarca, si imponevano maggiori limitazioni in ragione, è abbastanza evidente, dell'autorità poetica, comunque il confronto con Petrarca rappresentava per il compositore un'ottima occasione per perfezionare alcuni suoi principi artistici.

Le ragioni per cui si avvicinò a un testo di questo tipo non vanno ascritte solo al campo della sua ricerca estetica, ma anche a motivi autobiografici, dal momento che da poco gli era morta la moglie Maria Stradivari. A sua volta riteniamo di tenere presente quanto affermato da Mila De Santis, che accanto a tale ipotesi, che peraltro ritiene molto plausibile, indica il fatto che la composizione di queste musiche poteva essere spiegata con intenti polemici dopo che il compositore aveva fatto qualche anno prima una feroce requisitoria contro la musica di Schönberg stroncandone in particolar modo il suo tentativo di accostarsi a Petrarca⁵³². Infatti ne « Il Marzocco » Pizzetti aveva pubblicato nel 1916 un articolo intitolato *Di Arnold Schönberg e di altre cose*⁵³³, in cui dopo essersela presa con i critici italiani che avevano definito Schönberg un innovatore, lo bollò come « poveretto » dicendo che la sua musica forniva un'impressione di « vecchiume » e « rancidume ».

Riguardo le musiche composte su due sonetti di Petrarca la bocciatura fu poi clamorosa e si disse che in esse non si trovava alcuna corrispondenza con la poesia del poeta. Inoltre nonostante

⁵²⁹ GUIDO M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Torino, Paravia & C. 1933 p.52.

⁵³⁰ MASSIMO MILA, « Ildebrando Pizzetti, Altre cinque liriche, per canto e pianoforte », in « Pan , Rassegna di Lettere, arte e Musica », Anno I N° 1, Milano, Rizzoli & Co., 1933, pp.148 - 150.

⁵³¹ *Ivi*, 149.

⁵³² MILA DE SANTIS, « Petrarca nel primo Novecento musicale italiano », in ANDREA CHEGAI e CECILIA LUZZI (a cura di), *Petrarca in musica: atti del convegno internazionale di studi 7*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pp. 495- 523.

⁵³³ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Di Arnold Schönberg e di altre cose », in « Il Marzocco », anno XXXI n. 51, 17 dicembre 1916 pp. 2,3.

l'austriaco avesse fatto il possibile per evitare in musica ogni luogo comune, per Pizzetti non aveva saputo fare a meno di temi poveri e modulazioni prevedibili che in quell'occasione furono definite addirittura « disgraziate » nel tentativo mal riuscito di imitare Wagner.

Venendo alla composizione di Pizzetti, l'ascolto del primo sonetto ci trova concordi con quanto affermato da Gatti secondo cui il musicista di fronte alla grandezza di Petrarca appare troppo ossequioso al testo al punto da sacrificare l'espressione musicale: « Voi sentite sempre che il volo della fantasia s'appesantisce e ricade, perché la forma poetica ha un suo ritmo che il musicista non poteva rispettare senza vincolare la propria ispirazione »⁵³⁴

Osservazione giusta come vedremo anche se per quanto maturo Pizzetti seguiva sempre una fase di sperimentazione stilistica come aveva indicato Gavazzeni nel suo saggio specifico riguardo queste musiche: « Il momento in cui Pizzetti compone i *Tre Sonetti del Petrarca* trova il suo stile, sebbene già esatto nei più chiari segni della personalità, in uno stato specificamente formativo »⁵³⁵.

Tuttavia Gavazzeni ritiene che in queste liriche Pizzetti abbia composto la musica dopo aver ben compreso il senso profondo della poesia. Inoltre proprio nel rapporto tra la linea melodica e l'accompagnamento pianistico, che a volte sembrano contrastare, il critico ritiene di ravvisare la ricerca dell'equilibrio tra poesia e musica, che caratterizzava come visto tutta la poetica del compositore.

Il rapporto stesso tra suono e parola deve essere impostato in modo da permettere una singola, doppia indipendenza che sappia trovare il punto d'appoggio per cui unire i due fattori nell'ambito della frase cantata. La quale possa a sua volta trovare la sua prosecuzione nella stesura della parte pianistica. Per questo le immagini poetiche non ricevono una descrizione musicale, né per un attimo solo le figure tendono a prender corpo o a indugiare in una riflessione di sé stesse. La musica si attiene al sentimento fermo della poesia; non cede al pittoresco, né tende a suscitare qualche contrasto dove possa esservi, in potenza, l'idea del dramma⁵³⁶.

Al terreno delle sperimentazioni andrebbero riportate anche le osservazioni di Mila De Santis riguardo l'oscillare della musica tra tonalità confermate e modulazioni che si concludono su « piani armonici imprevisti »⁵³⁷. A questo tipo di soluzioni armoniche Pizzetti ci aveva abituati fin dalle musiche per *La Nave* di D'Annunzio da cui emergeva proprio l'ambiguità tra la sperimentazione, lì per lo più di stampo debussiano, e il rispetto, prevalente, per la tradizione.

Il testo da cui Pizzetti ricavò i tre sonetti del *Canzoniere* che si conserva nella biblioteca del compositore all'interno del Conservatorio di Parma, è il seguente: *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini* edizione stereotipa, Milano, Società editrice Sanzogno, 1907.

⁵³⁴ GUIDO M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, G. B. Paravia, Torino 1933, p.71.

⁵³⁵ GIANANDREA GAVAZZENI, *Tre studi su Pizzetti*, Como, Emo Cavalieri, 1937, p. 34.

⁵³⁶ *Ivi*, pp.36, 37.

⁵³⁷ MILA DE SANTIS, « Petrarca nel primo Novecento musicale italiano », in ANDREA CHEGAI e CECILIA LUZZI (a cura di), *Petrarca in musica: atti del convegno internazionale di studi 7*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, p.501.

Accanto all'opera scritta per pianoforte e voce, pubblicata da Ricordi nel 1923, Pizzetti compose pure una versione dei sonetti per piccola orchestra e voce che allo stato attuale risulta inedita. Nella *Cronologia* del figlio Bruno Pizzetti si scrive che la composizione di tale opera iniziò a Parma il 22 luglio 1964 e si concluse a Roma il 9 agosto dello stesso anno⁵³⁸.

La vita fugge e non s'arresta un'ora

Il primo sonetto *La vita fugge e non s'arresta un'ora* si trova alle pagine 258 e 259 del testo presente nella biblioteca di Pizzetti e risulta graficamente uguale rispetto a quello riportato nell'edizione delle musiche Ricordi (Milano, 1923) tranne che per alcune divergenze di punteggiatura⁵³⁹. Ecco comunque il testo riportato nell'edizione delle musiche:

La vita fugge, e non s'arresta un'ora;
E la morte vien dietro a gran giornate;
E le cose presenti et le passate
Mi danno guerra, et le future ancora.

E 'l rimembrar et l'aspettar m'accora
Or quinci or quindi sì, che 'n veritate,
Se non ch'ì ho di me stesso pietate,
I'sarei già di questi pensier fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
Ebbe 'l cor tristo, e poi dall'altra parte
Veggio al mio navigar turbati i venti:

Veggio fortuna in porto, e stanco omai
Il mio nocchier, e rotte arbore e sarte,
E i lumi bei, che mirar soglio, spenti...

Da un punto di vista strettamente letterario la poesia esprime un ritmo lento e ribattuto, una musicalità monotona, come un'idea fissa che si ripete con un versi cesurati e divisi in due e con delle ripetizioni imperniate nella coordinazione polisindetica *e*, questo soprattutto nelle prime due quartine (v.1: *e non s'arresta*; v.2 *e la morte vien dietro*; v.3 *e le cose presenti e le passate*; v. 4 *e le future ancora*; v.5 *e'l rimembrare l'aspettar*). Una specie di passo regolare sulle cui cadenze prendono forma i contorni di quella patologia che Petrarca chiama « accidia » e che esprime una crisi esistenziale molto profonda al punto da poter intravedere una soluzione estrema nella morte volontaria. (v.8 *i' sarei già di questi pensier fòra*).

Musicalmente Pizzetti esprime questo forte senso di tristezza della prima quartina con un

⁵³⁸ BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti- Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta 1980, p. 378.

⁵³⁹ Nel testo di Petrarca presente nella biblioteca di Pizzetti alla fine del verso 4 non figura punto, ma punto e virgola; al verso 10, a metà, compare un punto e virgola al posto della virgola; al verso 14 non c'è la virgola dopo l'aggettivo *bei*.

disegno melodico che procede in prevalenza per gradi congiunti, sorretto da blocchi accordali del pianoforte il quale si muove per quinte vuote che ricordano la modalità arcaicizzante. Un po' prevedibile se vogliamo il disegno melodico che accompagna il secondo verso, vale a dire quello che esplicitamente parla della morte, che consiste in una discesa melodica di un'ottava. Es. 1 bb 3, 4 ⁵⁴⁰:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time, with lyrics: "n'o - ra; È la mor-te vien die - troa gran gior-na - te;". The piano accompaniment features block chords and a chromatic ascent in the right hand, contrasting with the voice's descending line. The piece ends with a piano (p) dynamic marking.

Il conflitto tra il passato, il presente e il futuro che provoca lo sconvolgimento nel poeta viene reso musicalmente da una progressione cromatica ascendente da parte del pianoforte che contrasta la melodia discendente del canto, ed è costituita da accordi ben riconoscibili ma senza relazione armonica tra loro. Pizzetti sembra costruire un'ampia modulazione che però finisce per gravitare ancora nel Mi minore di impianto. Es. 2 da b. 6 a 11:

⁵⁴⁰ Il testo da cui sono tratti tutti gli esempi qui riportati è il seguente: ILDEBRANDO PIZZETTI, *Tre sonetti del Petrarca : in morte di madonna Laura: per canto e pianoforte*, Milano, Ricordi, 1923.

Canto
sen - ti e le pas - sa - te. Mi dan - no guer - ra, e le fu - tu - rean

Piano
p

Vo.
co - ra. E'l ri - mem - brar e l'a - spettar m'ac -

Pno.
p *mp*

Vo.
co - ra. Or quinci or quin - di si, che'n ve - ri

Pno.
mf

Emerge invece il rispetto per il testo, da un punto di vista innanzitutto strutturale, come risulta dalla chiusura della prima quartina il cui disegno melodico viene ripreso dal pianoforte quasi a creare un effetto d'eco. (Si veda la terza battuta dell'Es. 2). Ugualmente la seconda quartina è seguita da una pausa di una battuta del canto, ma con il pianoforte che secondo l'indicazione timbrica del *f* prorompe in una serie di accordi che partendo da un Sol diesis minore concludono alla relativa maggiore passando prima per un accordo momentaneamente ambiguo perché oscillante tra Sol maggiore e Mi minore. Alla fine si ritorna in *pp*. Es. 3 da b.14 a 16:

Canto

que -³sti pen - sier fo - ra

Piano

Vo.

Tor - nami a.

Pno.

p *pp* *f*^{1° mov.} *pp*

Nella seconda quartina del sonetto Petrarca si addentra maggiormente nella riflessione personale come indica pure la presenza dell'*io* del poeta, che comunque traspare in tutto il componimento: si vedano oltre al v. 5 *m'accora*, v.7 *se non ch'i' ho di me stesso pietate*, v. 8 *i' sarei di questi pensieri fòra*, v.9 *tornami avanti*, v.11 *veggio al mio navigar*, v. 12 in anafora: *veggio fortuna*, v. 14 *mirar soglio*. È la parte più angosciosa che lascia intravedere il sottile pensiero del suicidio che si insinua nell'animo del poeta. Musicalmente questa tensione viene resa dal verso 7. *Se non ch'ì ho di me stesso pietate*, con un pedale di Re diesis su cui una voce interna delinea una melodia ascendente in contrasto ancora con la melodia discendente del canto. Es 4 bb.12,13:

Canto

più mosso

ta - te. Se non ch'i' ho di me stes³so pie

Piano

Vo.

ta te. I' sa - rei già di

Pno.

Nella parte corrispondente alle due terzine siamo ancora d'accordo col Gavazzeni nel ritenere che qui Pizzetti privilegi il testo dal momento che l'accompagnamento pianistico risulta poco elaborato e la voce, mai raddoppiata dal pianoforte, si dispiega più libera anche rimanendo sola come nel caso dei due versi 11 e 12 che iniziano in anafora, oppure intercalandosi con un controcanto pianistico impostato sulla ripetizione di due terzine. Es.5 da b. 21 a 24:

Canto
ven - ti: Veg-gio for - tu nain por - to, e stan-coo mai Il mionoc-

Piano

Vo.
chier, e rot - te ar - bo-ree sar - te, Ei lu - mi dolce

Pno.

Sempre a quest'intendimento di rispettare il testo va riportata la corona che corrisponde alla forte cesura del verso 10 *Ebbe 'l cor tristo; e poi dall'altra parte*. Es. 6 bb.17,18:

Canto
van - ti s'al - cun dol ce mai Eb - be 'lcor tri - sto,

Piano

Da rimarcare anche il fatto che il compositore non manca di sottolineare la rima molto forte tra i versi 9 e 12 determinata dall'avverbio *mai*, che in rima con *ormai* sta a significare una situazione

senza speranza. In questo caso, non potendo fermare lo sviluppo melodico sul *mai*, Pizzetti fa cantare la sillaba dopo una terzina in entrambi i casi (Es.6, seconda battuta ed Es.7). Es. 7 bb 21, 22:

Musicalmente la seconda parte del sonetto viene resa in modo meno concitato della prima, soprattutto per quanto riguarda l'accompagnamento del pianoforte, decisamente lineare. Pizzetti segue quindi la metafora del difficoltoso navigare suggerita dal poeta, riproducendola con frasi melodiche quasi sempre in levare. In battere troviamo il termine *spenti*, riferito agli occhi di Laura, che rappresentavano le stelle della navigazione, quindi gli unici punti di riferimento. Questo termine viene reso con due note uguali ribattute e un accordo finale del pianoforte di Mi minore, a ribadire nell'impianto minore il senso di instabilità di tutta la poesia. Es. 8 bb. 25,26,27:

In tutto il componimento Pizzetti rispetta la metrica dell'endecasillabo soprattutto nell'accento della decima sillaba, che risulta sempre in battere.

Per quanto riguarda il trattamento del testo, è quasi sempre sillabico e lo sarà anche nel corso degli altri due sonetti musicati, tranne che per il solo termine "pensier" di questa prima composizione (es. 3) dove c'è un melisma.

Nella partitura inedita per piccola orchestra e voce gli strumenti non si discostano da quanto scritto per l'accompagnamento del pianoforte. L'organico orchestrale prevede due oboi, due fagotti,

otto violini, (cioè quattro primi e quattro secondi), quattro viole, 4 violoncelli, 2 contrabbassi.

Quel rosignuol che sì soave piagne

Questo secondo sonetto si trova a p. 285 nel testo presente nella biblioteca del compositore. Non ci sono variazioni rispetto al testo dell'edizione pubblicata da Ricordi che riportiamo di seguito:

Quel rosignuol che sí soave piagne
Forse suoi figli o sua cara consorte,
Di dolcezza empie il cielo e le campagne
Con tante note sí pietose et scorte;

E tutta notte par che m'accompagne
E mi rammente la mia dura sorte:
Ch'altri che me non ho di cui mi lagne:
Che 'n Dee non credev'io regnasse Morte...

O che lieve è inganar chi s'assecura!...
Que' duo bei lumi, assai piú che 'l Sol chiari
Chi pensò mai veder far terra oscura?

Or conosch'io che mia fera ventura
Vuol che vivendo e lagrimando impari
Come nulla quaggiú diletta e dura.

In questo sonetto Petrarca propone l'analogia tra il suo stato d'animo, addolorato per la morte di Laura e il canto triste di un usignolo che ha perduto i suoi figli o la compagna. Il poeta riflette quindi sulla caducità delle cose terrene come la bellezza e la vanità dei piaceri della vita. Mentre il primo sonetto iniziava riferendosi alla fugacità della vita, in questo componimento la morte compare solo alla fine della seconda quartina anche se in posizione rilevante, per poi lasciare spazio al ricordo e alla trasfigurazione della donna amata.

Nella parte musicale al pianoforte viene affidata l'introduzione con un chiaro tentativo di imitare il canto dell'usignolo. Sempre lo strumento ritorna a marcare la conclusione della prima quartina del sonetto con una discesa di due quartine di biscrome su un accordo di Do diesis minore.

Es. 9.bb.16,17:

Voce

E tut-ta not - te par chem'ac - com

Piano

Anche la seconda quartina di versi che si chiude con la forte evidenza del termine *Morte* viene sottolineata dallo strumento che ricorre a quattro doppie terzine di semicrome, che riproducono arpeggiando l'accordo di settima di prima specie sul *la* come un ostinato. Es. 10 da b. 22 a 27:

Voce

la - gne: Che 'nDee non cre - de v'io re - gnas - se

Piano

3

Vo.

Mor - te...

Pno.

pp

6

Vo.

p dolce

O

Pno.

In entrambe le situazioni c'è l'adozione di un linguaggio onomatopeico che tende a ricordare il cinguettio dell'uccello.

Grazie a questi interventi del pianoforte Pizzetti dimostra di rispettare la struttura del sonetto e a questo intento è da riferire pure il fatto che la cellula melodica che accompagna il primo verso del componimento è identica a quella del primo verso della seconda quartina. La stessa melodia viene utilizzata per il secondo verso della seconda quartina solo che trasposta una terza sopra. In questo modo viene rafforzata l'allitterazione della congiunzione *E* che inizia i versi 5 e 6 *E tutta notte par che m'accompagne / E mi rammente la mia dura sorte*. Es. 11 da b. da 16 a 21:

Voce

E tut-ta not - te par chem'ac - com

Piano

3

Vo.

pa - gne E mi ram - men - te la mia du - ra

Pno.

5

Vo.

sor - te: Ch'al tri che me non ho di cui

Pno.

Per i versi seguenti, 7 e 8: *Ch'altri che me non ho di cui mi lagne: / Che 'n Dee non credev'io regnasse Morte...* che pure iniziano con un'allitterazione, il compositore preferisce seguire il contenuto

della poesia accompagnando il verso 8 con una melodia discendente la cui nota più bassa coincide con il termine *Morte*. Anche il pianoforte accompagna con accordi questa discesa che viene resa dinamicamente con un decrescendo che va a terminare in *pp* su *Morte*. A sua volta la posizione di forte evidenza con cui tale termine è presentato nella poesia, viene ribadita musicalmente oltre da quanto già detto, anche dal fatto che viene cantato con due note identiche e nello spazio di un'intera battuta.

Es. 12 da b.22 a 24:

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Voce' and 'Piano', shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line has a long note on 'la' followed by a descending melody. The piano accompaniment features a decrescendo and a triplet of notes. The second system, labeled 'Vo.' and 'Pno.', continues the vocal line with 'Mor - te...' and the piano accompaniment with a triplet of notes and a *pp* dynamic marking.

Ma da un punto di vista del raggiungimento di una felice simmetria musicale, va notato pure che il modo discendente con cui si conclude questa seconda quartina, trascritta nell'es.12, è lo stesso della conclusione della prima quartina, mentre i primi versi delle stesse quartine presentavano invece una linea melodica ascendente. Es. 13 da b.13 a 18:

Anche in questo caso come nella precedente poesia Pizzetti rispetta l'accento tipico dell'endecasillabo nella decima sillaba, attuato con il ricorso a delle note dai valori maggiori. Ogni verso è poi cantato con una propria melodia e quasi sempre staccato dal seguente. Lo stesso accade pure nella seconda parte del componimento le cui due terzine sono separate da una battuta di pausa, salvo un'ottava in levare dei bassi del pianoforte, nella dominante del Do diesis minore, tonalità con cui riparte la seconda terzina. Es. 14 da b. 37 a 40:

Nonostante il rispetto del testo poetico, il compositore si riserva una certa libertà nel trattamento ritmico delle varie voci che appare abbastanza indipendente, soprattutto nell'impiego dello strumento che nelle sue linee contrappuntistiche non manca di dare dinamicità al brano con delle scalate ascendenti e discendenti come accade vistosamente alla battuta 12. Es. 15 da b.12 a 15:

Voce

Piano

tratt.

cie - lo e le cam -

(p)

3 3 3

tratt

Vo.

Pno.

2

pa - gne Con tan te no - te si pie - to - see

m.s.

Vo.

Pno.

4

scor - te; m.d.

Una ricerca ritmica inusuale che mette a dura prova la divisione da parte del cantante, infatti il pianoforte laddove procede ad ottave, non lo fa per rafforzare il canto che segue invece un suo sviluppo indipendente. Allo stesso modo va rivelata la maggiore complessità dell'accompagnamento in questa seconda parte soprattutto nelle tre battute finali in cui lo strumento propone la tonalità di Do diesis minore, con un rapidissimo cambio di modo in maggiore per poi ribadire il minore dando l'idea di una risoluzione apparente. Es. 16 da b. 45 a 48:

Per la parte orchestrale vengono disposti un flauto, un oboe, due clarinetti in Sib, un fagotto, un'arpa, otto violini (cioè quattro primi e quattro secondi), quattro viole, quattro violoncelli, due contrabbassi.

Levommi il mio penser in parte ov'era...

Il sonetto si trova alla pagina 279 del testo posseduto da Pizzetti. Anche in questo caso non ci sono che minime differenze tra questo testo e quello dell'edizione musicale che riportiamo di seguito. In quell'edizione non c'è la maiuscola nell' *in* dopo i due punti al verso 5; compare invece una virgola prima e una dopo la congiunzione *e* del verso 10 e un *de'* al posto di *di* al verso 13. Di seguito riportiamo il testo dell'edizione musicale:

Levommi il mio penser in parte ov'era
 Quella ch'io cerco, e non ritrovo in terra:
 Ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,
 La rividi piú bella e meno altera...

Per man mi prese e disse: In questa spera
 Sarai ancor meco, se 'l desir non erra:
 I' son colei che ti die' tanta guerra,
 E compie' mia giornata inanzi sera..

Mio ben non cape in intelletto umano:
 Te solo aspetto e quel che tanto amasti,
 E laggioso è rimaso, il mio bel velo. -

Deh perché tacque, ed allargò la mano?
 Ch'al suon di detti sí pietosi et casti
 Poco mancò ch'io non rimasi in cielo.

In questo sonetto Petrarca immagina di salire al terzo cielo, quello di Venere, dove si trova Laura che egli rivede ancora più bella di quando era in vita. Siamo nel terreno della visione mistica, *topos* ricorrente nella letteratura trecentesca, anche se qui prevale il desiderio del poeta di vedere la sua

amata ancora viva. Questa a sua volta gli esprimerà il rimpianto della sua bellezza terrena e il dispiacere di non aver ricambiato l'amore del poeta quando non era ancora morta. Laura appare decisamente meno rigida di quella che era solita mostrarsi in vita quando non aveva mai rivelato il suo amore al poeta, ma sembra anche umana e quasi materna, più che amante, quando gli prende la mano per indicargli il desiderio di averlo nella sua stessa sfera (vv. 5 e 6). Un componimento da cui Pizzetti sembra ricevere più conforto, rispetto ai due precedenti che esprimevano più tormento. In effetti qui c'è una maggiore distensione ottenuta con un canto che si distende abbastanza libero dal momento che l'accompagnamento del pianoforte non risulta per nulla complesso.

Che ci si senta più sollevati lo conferma pure il fatto che non c'è come nei casi precedenti un'ambiguità tonale, dal momento che la tonalità di Fa maggiore viene fin dall'inizio ribadita da ampi accordi. Il verbo iniziale *levommi* il cui significato oscilla tra l'azione di innalzare e quella di confortare è reso molto bene da una melodia ascendente che si distende nello spazio di una sesta. Si procede per gradi congiunti raggiungendo con salto di quinta un acuto sul sol di b. 8 in corrispondenza del termine "bella" nel verso che chiude la prima quartina: *La rividi più bella e meno altera*.

Es. 17 da b. 7 a 11:

The image displays a musical score for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system, labeled 'Voce' and 'Piano', covers measures 7 to 11. The voice part is in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 4/4 time signature. The piano part is in grand staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics for the first system are: 'cer - ch'io ser - ra, La ri - vi - di più bel - la e me - noal'. The second system, labeled 'Vo.' and 'Pno.', covers measures 12 to 15. The voice part continues with the lyrics: 'te - ra... Per man mi pre - se e dis - se: In que - sta'. The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The score features various musical notations such as slurs, triplets, and rests.

L'acuto corrisponde alla cesura che cade nell'accento del termine "bella" riportato con una semiminima e croma, figurazione ritmica di cui anche negli altri sonetti Pizzetti si è servito per rispettare l'accento della decima sillaba degli endecasillabi. Si tratta di un verso che propone una

correlazione tra questo vocabolo “bella”, decisamente positivo “altera”, negativo che oltretutto alla battuta successiva viene cantato una terza sotto. Lo slancio dell’acuto è comunque preparato dal pianoforte che ripropone un disegno che continua, rafforzato in ottave anche dopo il picco cantato.

Vi è comunque un altro acuto sempre con la nota sol4 in corrispondenza del verso 10 e non a caso quando Laura indica al poeta che lo aspetterà. Es. 18 da b.19 a 21:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "ma - no: Te so - loa spet - to e". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as "m.s.", "p cresc.", and "mf". The time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing rests for the voice.

Anche nella seconda quartina la melodia del canto è ascendente e questa volta però la tonalità all’inizio è incerta. È il momento molto toccante in cui Laura prende Petrarca per mano e di cui si è detto. Nel sonetto questa fase si contrappone al verso 12 in cui il poeta si chiede invece perché Laura abbia aperto la mano per lasciarlo. (v. 12 *Deh, perché tacque ed allargò la mano?*) Musicalmente in questo punto la tonalità è La minore con il quarto grado abbassato, ad esprimere una certa ambiguità peraltro fugata alla b. 11 dalla comparsa del *fa* che indica l’inequivocabile *re bemolle*. Questa ricerca della tonalità potremmo interpretarla con la volontà di dare stabilità, trovare un punto fermo che serva da conforto al dolore. Da questo momento e fino alla fine, il canto diventa sempre più libero dall’accompagnamento del pianoforte che invece riemerge nel finale dissolvendosi nella timbrica del *pp* e proponendo al basso degli accordi di tonica e nella parte alta il tritono *fa - si*. L’uso del *diabolus* indica temerarietà armonica da parte di Pizzetti e dall’altro gli serve per introdurre un’atmosfera vaga quasi in bilico tra il mondo reale e quello ultraterreno. Siamo proprio in linea con il finale del sonetto in cui Petrarca manda un ultimo sguardo verso il cielo come chi si svegli dopo aver sognato e chiude gli occhi per cercare di riaffermare le immagini facendo sì che Laura ridiventi un sogno realizzabile.

A differenza degli altri due sonetti, qui Pizzetti non si cura molto di separare ogni verso dall’altro, anzi i primi due di ogni quartina sono inseriti in una linea melodica comune. Es. 19 da b.1 a 4:

Voce *Largo* *p*
 Le-vom-miil mio pen - sier in par - te o-v'erraquel-lach'io

Piano *p* ma chiaro *pp*

Vo. 4
 cer - co e non ri - tro - voin

Pno. *p*

Così accade pure con la prima terzina il cui primo verso inizia nella stessa battuta del precedente dopo solo un quarto di pausa. Es. 20 da b.16 a 18:

Voce
 na-ta in - nan - zi se - ra... Mio ben non ca-pein in-tel-let - tou

Piano

Maggiore stacco ha invece l'ultima terzina. Es. 21 bb.26, 27:

Voce

8

Deh... per-chè tac-que ed al-lar-gò la

Piano

pp

pp

Presente ancora il rispetto del compositore per l'accento della decima sillaba dell'endecasillabo anche se non riportata sempre con valori crescenti e decrescenti come rilevato nel precedente sonetto.

Nella versione orchestrale Pizzetti dispone due flauti, un ottavino, un oboe, 2 clarinetti in Sib, un fagotto, 8 violini (cioè quattro primi e quattro secondi), 4 viole, 3 violoncelli, 2 contrabassi.

Molto lucidamente Mila De Santis fa notare come Pizzetti abbia scelto i tre sonetti di Petrarca in modo da proporre una sorta di gradazione della tensione drammatica da un dolore iniziale a una dimensione di maggior conforto, coincidente con un'immaginaria salita al cielo da parte del poeta⁵⁴¹.

Sulla base di questa giusta osservazione ci sentiamo di aggiungere che questa successione corrisponde pure ad una linea evolutiva relativa al rapporto tra musica e poesia. Infatti si nota come Pizzetti sia riuscito a realizzare dal primo al terzo sonetto un sempre maggiore equilibrio tra queste due componenti. Così mentre ne *La vita fugge e non s'arresta un'ora*, vi è un'eccessiva sillabazione e un procedere del canto per gradi congiunti che rende la musica subordinata al testo, già nel secondo sonetto, il canto è maggiormente dispiegato così come più incisivi risultano gli interventi del pianoforte che sviluppa delle linee melodiche più elaborate rispetto a prima.

Nel terzo sonetto *Levommi il mio pensier in parte ov'era* infine il canto è lasciato più libero dall'accompagnamento dello strumento, qui davvero leggero, tanto da arrivare ai due acuti che abbiamo evidenziato nel corso dell'analisi. Come già osservato anche per questo sonetto la scelta dell'autore rimane per una scrittura sillabica. Certamente non è un omaggio o un'influenza presa dalle romanze popolari, comunque i due picchi della voce rappresentano i momenti salienti di una scrittura vocale più movimentata rispetto alle prove precedenti. Con quest'ultimo sonetto si realizza quindi la maggior compenetrazione tra la musica e la poesia che Pizzetti tese a realizzare e che Gavazzeni ha così perfettamente sintetizzato:

La realizzazione musicale d'ogni singola *aria*, dopo essersi informata del sentimento poetico avendone colto le affinità col proprio, si dà quindi a rifare il cammino del sonetto, badando che l'espressione della poesia, nell'esser

⁵⁴¹ MILA DE SANTIS, « Petrarca nel primo Novecento musicale italiano », in ANDREA CHEGAI, CECILIA LUZZI (a cura di), *Petrarca in Musica: atti del Convegno Internazionale di Studi Arezzo, 18- 20 marzo 2004*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pagg. 495, 523: 501.

così strettamente commista alla musica, non subisca adombramenti o illuminazioni che non le siano davvero propri⁵⁴².

Nel già citato saggio di Gatti « Le liriche di Ildebrando Pizzetti » apparso sulla « Rivista Musicale Italiana » del 1919, il critico sosteneva che la lirica da camera che pure era rifiorita in quei primi anni del Novecento, non aveva tuttavia conseguito grandi risultati soprattutto a livello di equilibrio tra il testo e la musica e quindi « la parte vocale, che pure avrebbe dovuto effettuare la più grande condensazione di sostanza emotiva, era indifferente recitativo cantato, appiccicato nota sotto sillaba »⁵⁴³.

Le cose erano migliorate con Con Hugo Wolf e poi Debussy e Ravel che avevano spezzato la simmetria del *lied* inaugurando una lirica da camera moderna, astrofica e più prosastica. In questo modo la musica valorizzava meglio il testo, contribuendo a renderne più comprensibili le varie sfumature. Tuttavia in questo caso il difetto stava nell'eccessiva frantumazione dei temi, del ritmo e delle proposte armoniche. In effetti lo stesso Pizzetti nel famoso articolo sulla lirica aveva indicato la necessità di continuare ad utilizzare la forme strofiche⁵⁴⁴.

Quando il compositore parmense compose tra il 1908 e il 1916, le *Cinque liriche per canto e pianoforte* e poi nel 1918 le *Due liriche napoletane* fissò dei modelli da seguire tanto che Gatti nel recensirle disse che il musicista aveva saputo creare un canto lirico che nasceva dalla completa acquisizione del contenuto poetico: « [...] il musicista è tutto nel poeta e il poeta nel musicista »⁵⁴⁵.

Già in quella fase per il critico Pizzetti aveva trovato la risoluzione del rapporto musica e poesia che poi verrà a stabilizzarsi con il raggiungimento del declamato, da intendersi come un canto finalmente libero dai condizionamenti della parola e al tempo stesso in grado di renderne le suggestioni e i significati più profondi⁵⁴⁶.

Nella conclusione del suo articolo Gatti sosteneva che il buon esito di quelle composizioni faceva sì che le poesie scelte da Pizzetti avrebbero potuto essere state scritte proprio dallo stesso compositore. Certo nel caso di Petrarca l'affermazione risulta un po' ardita, tuttavia il confronto con tale perfezione poetica rappresentava un banco di prova importante, soprattutto nella costante ricerca dell'espressione drammatica alla quale pure le composizioni liriche contribuivano.

Per quanto riguarda la scelta di Petrarca oltre alle motivazioni riportate all'inizio di questo scritto va pure tenuto presente quanto osservato in tempi recenti da Mila De Santis circa il rinnovato interesse per il poeta aretino che si sviluppò a partire dalla metà degli anni Venti del Novecento e per

⁵⁴² GIANANDREA GAVAZZENI, « I tre sonetti del Petrarca », in Gianadrea Gavazzeni, *Tre studi su Pizzetti*, Como, Emo Cavalieri, 1937, p. 37.

⁵⁴³ GUIDO M. GATTI, « Le liriche di Ildebrando Pizzetti », in « Rivista Musicale Italiana », Vol. XXVI, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1919, p. 193.

⁵⁴⁴ ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica vocale da camera », in «Il Marzocco» XIX n. 11, 15 marzo 1914, p.3.

⁵⁴⁵ GUIDO M. GATTI, « Le liriche di Ildebrando Pizzetti », in « La Rivista Musicale Italiana » (RMI) Vol. XXVI, cit. p. 198.

⁵⁴⁶ Si veda ancora GUIDO M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Torino [etc], Paravia & C., 1934, p. 31.

tutti gli anni Trenta, non solo da un punto di vista letterario con numerose pubblicazioni e ristampe ma anche e soprattutto musicale. A questo proposito la studiosa nel suo intervento al congresso su Petrarca del 2004 riportava una tabella con gli autori che nella prima metà del Novecento avevano musicato testi petrarcheschi⁵⁴⁷ e accennava ad un interesse per le produzioni poetiche toscane dei primi anni della letteratura italiana⁵⁴⁸. All'amore per la Toscana da parte soprattutto dei compositori della generazione dell'Ottanta abbiamo fatto riferimento in maniera diffusa nello studio delle *Tre canzoni trecentesche* di Casella che non a caso furono scritte nel 1923, quindi molto vicino cronologicamente a questo lavoro.

Questa passione tuttavia non è solo riferita al Trecento ma arriva ben oltre nel tempo e si lega al recupero dei testi antichi della produzione poetica italiana anche di altre epoche come abbiamo visto precedentemente con il Poliziano.

⁵⁴⁷ MILA DE SANTIS, « Petrarca nel primo Novecento musicale italiano », in ANDREA CHEGAI ANDREA e LUZZI CECILIA (a cura di), *Petrarca in musica: atti del convegno internazionale di studi 7*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pp. 521 – 523.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p.508.

Parte 3

Dall'opera innovativa di Gian Francesco Malipiero al neomadrigalismo di Luigi Dallapiccola

Capitolo 1.

3.1.1 Gian Francesco Malipiero e il recupero della tradizione musicale italiana

Sulla base di quanto emerso finora, soprattutto relativamente al capitolo dedicato all'Ottocento, risulta ormai chiaro come tra i maggiori rappresentanti della generazione dell'Ottanta fu Malipiero colui che affermò in modo risoluto l'esigenza di rinnovare il panorama musicale dei primi anni del Ventesimo secolo. Notevoli furono le ostilità da parte dell'ambiente musicale del suo tempo, come risulta dalle lettere che scambiò con i colleghi ma anche dai suoi scritti molto spesso caratterizzati da un forte spirito polemico. Le ragioni di tutto ciò sono comprensibili se si pensa soprattutto che la *pars destruens* della sua azione fu esclusivamente rivolta contro il melodramma di fine Ottocento. In quel contesto e anche negli anni a venire fu quasi inevitabile che gli venisse cucita addosso l'etichetta di musicista antiottocentista. In questa sua battaglia egli fu caratterizzato da un'assoluta coerenza, a differenza ad esempio dell'altro grande rivoluzionario, Casella, che via via mitigò le sue posizioni. Questo fatto ci ha consentito di raccogliere numerose sue considerazioni espresse in altrettanti articoli che, anche se scritti in tempi differenti, avevano la medesima impostazione di pensiero.

La domanda di base da cui partire era quali fossero secondo il compositore le vie da percorrere per raggiungere il rinnovamento e liberarsi definitivamente dai canoni dell'opera ottocentesca che nella coscienza collettiva si erano così tanto incarnati da ottenebrare tutto quanto era venuto prima. Sembra quasi una contraddizione, ma la premessa essenziale per il compositore consisteva nel recupero del passato o più precisamente della vera tradizione musicale italiana che come Casella anch'egli faceva coincidere con la musica dei primi secoli. Infatti in una sua importante pubblicazione del 1966, intitolata *Il filo d'Arianna*, cui faremo riferimento più volte, egli avvisava a non considerare termini

quali « tradizione » e « origini » come sinonimi, ma a tenerli ben separati⁵⁴⁹.

La confusione si era invece creata a causa del successo del melodramma ottocentesco che era stato così strepitoso da creare nella stragrande maggioranza delle persone e negli stessi professionisti del campo musicale la convinzione che quel repertorio rappresentasse la vera tradizione italiana. La questione stava parecchio a cuore al compositore che in articolo del 1935 scrisse che mentre per tutte le discipline artistiche come la poesia e la pittura c'era stata una linea temporale di evoluzione che da Dante, Giotto, Tiziano, Tasso e via di seguito aveva portato fino ai contemporanei, nel caso della musica italiana la produzione dei secoli precedenti l'Ottocento era stata completamente ottenebrata:

Per la poesia si ammette una naturale e indiscutibile linea genealogica che da Dante, Tasso, Leopardi, Carducci arriva fino alla poesia contemporanea; in pittura dopo Giotto, Mantegna, Tiziano, Tiepolo, a malincuore si riconoscono le opere dell'Ottocento, la musica italiana deve invece essere una forma d'arte nata e morta col nostro Risorgimento⁵⁵⁰.

Bisognava pertanto rompere questa prassi, guardare al di là del secolo appena trascorso per ricercare e riscoprire la musica antica italiana.

Questi principi, condivisi subito da Casella divennero poi la bandiera dell'intero gruppo dell'Ottanta, come giustamente sostenuto anche da Francesco Degrada in un intervento ad un congresso del 1980⁵⁵¹. L'obiettivo, riferisce Degrada, era di arrivare ad elaborare un proprio linguaggio musicale, indipendente e fondato sui grandi modelli preottocenteschi e che fosse pure in linea con la produzione attuale europea⁵⁵². Sempre lo stesso studioso ricordava pure la significativa frase di Malipiero relativa al fatto che per lui riportare all'attenzione del pubblico le opere dei primi compositori come Monteverdi, era un'operazione che avrebbe consentito di acquisire una sorta di patente di nobiltà: « Come certe famiglie nobilissime cercano fra i vecchi documenti nuovi titoli di nobiltà, così noi oggi dobbiamo rievocare i fasti della nostra arte musicale »⁵⁵³.

In un'ottica di questo tipo va concepito l'immenso sforzo che il compositore attuò nella trascrizione dell'opera di Monteverdi e di altri compositori italiani dei primi secoli cui si dedicò spontaneamente ancora giovane.

Risulta però interessante indagare quali potevano essere le motivazioni che lo spinsero ad

⁵⁴⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il filo d'Arianna - Saggi e fantasie*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966. p.125 e sgg.

⁵⁵⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Critica musicale », in « Gazzetta del popolo », 17 maggio 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁵¹ FRANCESCO DEGRADA, « La "generazione dell'80" e il mito della musica italiana », in FIANNA NICOLodi (a cura di), *Musica italiana del primo novecento "La generazione dell'80", Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, 1981, pp.83-96. Interessanti le considerazioni dello stesso studioso in quest'altro saggio: FRANCESCO DEGRADA, « Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero, Atti del convegno di Studi malipieriani promosso dalla Fondazione Giorgio Cini, Venezia 29-30 maggio 1972*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 131 - 152.

⁵⁵² FRANCESCO DEGRADA, « La "generazione dell'80" e il mito della musica italiana », in NICOLodi FIANNA (a cura di), *Musica italiana del primo novecento "La generazione dell'80", Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio 1980*, Cit., pp. 87, sgg.

⁵⁵³ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Claudio Monteverdi*, Milano, Fratelli Treves, Editori, 1930, p. 40.

affrontare un'impresa così ardua che lo tenne impegnato per anni. Proprio da questa indagine emergeranno importanti acquisizioni sul ruolo di prim'ordine che questo compositore tenne nel contesto musicale del primo Novecento soprattutto in ragione del recupero dei testi di poesia antica italiana come "libretto" per le opere cantate.

Bisogna pertanto capire prima di tutto che cosa i compositori antichi rappresentavano per Malipiero.

Nella sezione « Ricordi e pensieri » del testo *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, egli molto sinceramente dichiarò di non conoscere le ragioni che lo portarono ad occuparsi dei compositori antichi. « Come, dal 1902 in poi, io mi sia recato quotidianamente alla Biblioteca Marciana di Venezia per studiare gli antichi, quasi completamente ignorati dai miei insegnanti e dai miei condiscipoli, io non lo so »⁵⁵⁴.

Successivamente, dopo aver ricordato di essere stato il primo nel 1902 a trascrivere il melodramma di Monteverdi *l'Incoronazione di Poppea*, aggiunse:

Chi mi consigliò: nessuno. Ubbidii esclusivamente al desiderio di riconoscere il nostro passato e di reagire contro la sopraffazione degli studiosi stranieri che interpretavano a modo loro la nostra musica. Dunque nel 1902 il genio monteverdiano si metteva dirmi quasi attraverso alla nostra strada, non per impedirci di camminare ma per fare il nostro passo più franco, più sicuro⁵⁵⁵.

Sulla base di tali affermazioni sembrerebbe plausibile che egli avesse seguito delle motivazioni di carattere filologico dato in particolare l'accento all'opera di ricostruzione poco precisa degli studiosi stranieri. Non a caso nello stesso documento egli parlò pure del suo incontro nel 1915 con Oscar Chilesotti, di cui si è già indicato il ruolo importante nella nascita della filologia italiana⁵⁵⁶.

Che egli si muovesse con certo rigore nei confronti dei testi da trascrivere, non vi è alcun dubbio, come dimostra un articolo del 1934 apparso su « La Gazzetta di Venezia » intitolato

« L'incantatore Orfeo ». In questo Malipiero parlava con avvedutezza delle difficoltà legate ai rifacimenti di opere antiche che risiedevano nella lacunosità dei libretti e nella totale mancanza a volte delle parti orchestrali dovuta al fatto che nei secoli antichi molte parti strumentali venivano lasciate all'improvvisazione. A questo proposito egli riportava un fatto occorsogli relativamente alla sua seconda edizione dell'*Orfeo* del 1930. Era accaduto che in quell'occasione, con la pubblicazione già in fase di stampa egli trovò presso un libraio l'edizione originale del libretto, pubblicata a Mantova nel 1607. Confrontando questa versione, con quella stampata a Venezia nel 1609, sulla quale la sua opera

⁵⁵⁴ Gino SCARPA (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Edizioni di Treviso libreria Canova, 1952, p. 328.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p.329.

⁵⁵⁶ Si veda il paragrafo 1.1.2. *Il panorama musicale italiano nei primi anni del Novecento* di questa tesi.

si era basata, scoprì che c'erano delle incongruenze nei testi legate al fatto che Orfeo, anziché salire in cielo assieme ad Apollo, vide le Baccanti e fuggì mentre loro non lo dilaniarono come invece accadeva in alcune versioni del racconto mitologico. Il compositore cercò di spiegare questa differenza dopo la prima rappresentazione a Mantova con il fatto che forse si voleva incontrare il favore del grosso pubblico e quindi si era tentata una sorta di manipolazione del testo originale. Nell'articolo egli bollò questo modo di operare come antistorico, che definì anzi « modernismo bestiale ». Era come se nell'età contemporanea si volesse ridipingere le tele di Giotto e del Tintoretto per rivestire le figure rappresentate con i vestiti del tempo odierno. Ecco dunque il suo pensiero: « [...] attenendosi all'originale, coi suoi difetti dell'epoca, si riuscirebbe a dare delle impressioni molto più profonde che cercando di rifarlo sui modelli del nostro secolo »⁵⁵⁷.

Tutta questa disquisizione relativa all'*Orfeo* dimostra che Malipiero sapeva ben districarsi anche all'interno della ricostruzione filologica e che il suo obiettivo era quello di restituire un testo antico il più possibile corretto. Tuttavia il solo intento musicologico non basta a spiegare la sua dedizione al mondo antico, dal momento che il compositore non ci tenne mai ad essere considerato come un musicologo. Anzi più volte Malipiero dimostrò disappunto nei confronti della musicologia, come vedremo soprattutto nel suo carteggio con Dallapiccola. Per ora basti riportare questo suo pensiero riferito da Nino Pirrotta:

« Musicologo è colui che si occupa di musica antica perché non può capire nessuna musica. Preferisce la musica inedita e sconosciuta che gli evita pericolose contestazioni. Si deve ai musicologi l'indifferenza del pubblico per l'arte del passato, perché nemmeno le riduzioni e le deformazioni armoniche (applicate onde *ottocentizzare* tutte le musiche) han potuto vincere la noia; anzi ad un bagaglio già noiosissimo se n'è aggiunto uno più noioso ancora »⁵⁵⁸.

Inoltre possiamo leggere l'articolo intitolato proprio « Ah, quei musicologi! » in cui commentò un altro scritto dello studioso Antonio Tirabassi apparso nella « Rassegna musicale » del febbraio 1939 con il quale si parlava dell' *Orfeo Dolente* di Belli indicandolo come un'opera del 1616 pubblicata in seconda edizione. Malipiero confutò la tesi secondo cui il manoscritto era stato pubblicato dopo una prima edizione per motivi di stile. La cosa tuttavia più interessante ai nostri fini è che nel suo scritto il compositore non perse occasione di attaccare il gusto che si stava diffondendo tra i musicologi di sostenere tesi ardite e di voler fare a tutti i costi delle scoperte. In questo modo si riduceva la scienza della musica a un mero interesse archeologico con il risultato che i capolavori del passato rimanevano per così dire isolati dalla produzione contemporanea che invece necessitava del loro esempio.

Ora che è sorto un istituto italiano per la storia della musica, va esercitato un severo controllo sugli studi storico - musicali ed in quanto a scoperte ci auguriamo di farne una soltanto, cioè di scoprire che finalmente

⁵⁵⁷ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « L'incantatore Orfeo », in « La Gazzetta di Venezia », 4 agosto 1934, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁵⁸ NINO PIRROTTA, « Malipiero e il filo d'Arianna », in NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1977, pp. 349, 350.

l'interesse per la musica del passato non è soltanto archeologico⁵⁵⁹.

Anche un'altra lettera inedita spedita a Pizzetti nel 1942 potrebbe aiutarci nel rispondere alle motivazioni di questo suo interesse per l'antico non necessariamente determinato da fini musicologici.

Nella missiva il compositore veneziano riferiva che Francesco Vatielli⁵⁶⁰ gli aveva inviato un libro sull'opera di Gesualdo da Venosa perché ne controllasse le bozze prima della pubblicazione che sarebbe avvenuta nel 1942. A un certo punto Malipiero riferendosi al significato che questi autori antichi rappresentavano per lui, scrisse quanto segue:

Io mi sono sempre occupato degli antichi non per fare dell'archeologia o per spirito antiquario ma per respirare aria fresca. I cosiddetti conoscitori non capiscono la musica, non sanno decifrarla, per essi la musica rimane un mondo impenetrabile⁵⁶¹.

Ovviamente i « conoscitori » erano i musicologi, tuttavia questa lettera è stata presa in considerazione anche perché risulta significativa per il contesto in cui fu scritta. Si riferisce infatti alla costituzione dell'impresa editoriale *I classici della musica italiana* di cui Malipiero fu promotore e della quale si è accennato nelle pagine iniziali di questo lavoro⁵⁶².

In questa impresa editoriale la cui direzione fu affidata a D'Annunzio, Malipiero mostrò subito un grandissimo interesse e si prodigò in tutti i modi con i colleghi in particolare Casella e Pizzetti per realizzarne il proposito, come stanno a dimostrare alcune lettere inedite di quegli anni scambiate a riguardo tra questi tre musicisti: Malipiero, Pizzetti e Casella⁵⁶³. Per dare la misura dell'entusiasmo con cui egli affrontò il progetto rispetto ad esempio a Pizzetti, risulta interessante la lettura di una di queste lettere, speditagli dal compositore parmense. Nella missiva quest'ultimo, pur riconoscendo la bontà dell'idea, esprimeva dei forti dubbi sulla sua riuscita, accampando difficoltà nel reperire le opere da trascrivere e paventando i costi economici che gli studiosi avrebbero dovuto affrontare nella ricerca: « [...] pare a me [...] che tu non abbia del tutto considerato le enormi difficoltà dell'impresa. [...] Viaggi;

⁵⁵⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Ah, quei musicologi », in « Meridiano di Roma », 2 aprile 1939, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁶⁰ Vatielli Francesco, (Pesaro 1877 - Venezia 1946) fu un compositore e musicologo, che nel 1942 pubblicò il primo volume della trascrizione dei *Madrigali di Carlo Gesualdo da Venosa*, per L'Istituto italiano per la storia della musica.

⁵⁶¹ Lettera di G.F. Malipiero a I. Pizzetti, [1943/01], in Istituto della Enciclopedia Italiana, IEL, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, serie (s.) Carteggio, 1894-1968, sottoserie (ss.) "Amici", 1897-1967, fasc. "Gian Francesco Malipiero", 1910/07/11-1962/08/05 Scatola 5 fascicolo 66. Come detto, la lettera risulta senza data, ma dal contenuto iniziale in cui il mittente fa gli auguri per il nuovo anno che stava per arrivare, si desume essere stata scritta nel gennaio. Per quanto riguarda l'anno non ci sono altri riferimenti che ci possono aiutare a capire quale sia stato. La lettera nel fascicolo si trova tra una lettera del 26 giugno 1943 e una del 12 novembre 1942, ma la posizione non fa testo perché le lettere non sono state numerate. Dal punto di vista del contenuto Malipiero in apertura della missiva sostiene di aver ricevuto da Vatielli [Francesco] una lettera con cui quest'ultimo gli annunciava l'invio di un suo lavoro su Gesualdo da Venosa. Considerando che l'opera *Madrigali di Carlo Gesualdo Principe di Venosa; trascritti in notazione moderna e messi in partitura a cura di Francesco Vatielli* furono pubblicati a Roma dall'Istituto italiano per la storia della musica nel 1942, si può ragionevolmente desumere che la lettera fu scritta nel gennaio del 1943.

⁵⁶² Precisamente nel paragrafo 1.1.2. *Il panorama musicale italiano nei primi anni del Novecento*.

⁵⁶³ Varie sono le lettere conservate all'Archivio della Fondazione Cini di Venezia in cui si parla di questa vicenda. Tra le altre segnaliamo quelle di Casella a Malipiero del 5 ottobre 1923 sulla necessità che i due si incontrino con D'Annunzio a Gardone o quelle del 27 novembre, 19 dicembre e 30 dicembre 1923; le lettere da Malipiero a Casella del 22 ottobre 1924, 29 settembre 1939, 4 maggio 1941.

soggiorni in città lontane; e chi pagherà le spese, *tutt'altro che lievi?* »⁵⁶⁴.

Malipiero era invece fermamente convinto che questo programma dovesse essere portato a compimento nonostante le oggettive difficoltà, perché era necessario riportare alla luce le musiche di questi autori che erano stati per così dire sepolti dai successi travolgenti del melodramma.

L'impresa editoriale arrivò poi a conclusione e fu davvero un'opera monumentale. Solo per Monteverdi si arrivò a sedici volumi. Vi è un articolo apparso sul « Meridiano di Roma » il 16 agosto 1943 intitolato non a caso « Commiato » in cui Malipiero fece un po' il sunto di questo lungo lavoro iniziato nel 1926 e conclusosi appunto nel 1942 dopo aver pubblicato ben 16 volumi solo di questo autore. Un'esperienza che il compositore tenne a precisare essere stata sempre caratterizzata da un travolgente entusiasmo e guidata dallo « spirito » del maestro. Con queste affermazioni Malipiero indicò che il suo rapporto con il mondo del passato si rivestiva di qualcosa di mistico e medianico, come egli stesso affermò in chiusura di articolo, non risparmiando un certo sarcasmo ancora per la musicologia: « In questa edizione molto è dovuto a fenomeni medianici, e poi non è che per avvicinarsi alla musicologia sia indispensabile di essere negati alla musica »⁵⁶⁵.

Il repertorio di musica italiana antica stava comunque a cuore anche all'altro grande innovatore ed amico di Malipiero, Casella, come emerge dalla lettura di alcune lettere inedite presenti nell'archivio dei due musicisti. Tra queste, emblematica la missiva del 12 luglio 1925 in cui Casella parlando del Festival veneziano di quell'anno e compiacendosi del fatto che sarebbe venuto di persona addirittura Mussolini, gli annunciò la volontà di organizzare all'interno della manifestazione un concerto di musica italiana antica con presenza di Monteverdi oltre che Benedetto Marcello e Antonio Vivaldi. Interessante questo passaggio che dimostra la considerazione di Casella verso Malipiero riguardo questo repertorio: « Dammi dei buoni consigli per questa manifestazione. Voglio che riesca molto bene, e tu puoi essere prezioso in questa occasione »⁵⁶⁶. Anche nella lettera successiva del 21 settembre 1925 ancora Casella ripropose la questione della musica antica chiedendo al veneziano di organizzare altri concerti: « Si potrebbe poi avere ancora due concerti italiani antichi a Palazzo Ducale (per questi bisognerà trovare della musica inedita, pensandoci sin da ora. Mi fido di te) [...] »⁵⁶⁷.

Non solo, anche in altri momenti Casella mostrò sempre il medesimo interesse di Malipiero per la musica antica e per questo progetto, tanto da proporlo anche negli Stati Uniti, Infatti in una lettera

⁵⁶⁴ Lettera da Pizzetti a Malipiero dell'8 marzo 1916, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero. Pizzetti. Purtroppo non è stata conservata la lettera di Malipiero con cui egli invitò Pizzetti a partecipare al progetto.

⁵⁶⁵ MALIPIERO GIAN FRANCESCO, « Commiato », in « Meridiano di Roma », 16 agosto 1943, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁶⁶ Lettera da A.Casella a G. F. Malpiero del 12 luglio 1925, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1186.

⁵⁶⁷ Lettera da A.Casella a G. F. Malpiero del 21 settembre 1925, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1190.

scritta mentre era in tournée proprio in America egli scrisse a Malipiero in questo modo:

[...] carissimo - faccio seguito alla mia ultima nella quale mi scordai di parlarti della faccenda Monteverdi agli Stati Uniti. Ho trovato altissimo interesse ovunque per questa tua iniziativa; ma occorre far capo alle persone ed agli enti interessati⁵⁶⁸.

In calce alla missiva Casella riportava gli indirizzi di alcuni autorevoli critici newyorkesi.

Il mondo della musica antica era quindi per Malipiero una componente importante da cui trarre ispirazione, un punto di riferimento imprescindibile. Come aveva rivelato a Pizzetti nella lettera che abbiamo poco prima citato⁵⁶⁹, egli si rivolgeva a quel mondo per « respirare aria fresca », che significava trarre linfa vitale per le sue composizioni. Il suo fu poi un rapporto particolare con quelle grandi figure di musicisti del passato, con cui sembrava si intrattenesse e parlasse. È quanto trapela da una frase contenuta nel suo saggio *Il filo d'Arianna*. Riferendosi infatti a 6 manoscritti, piccole composizioni attribuite a Monteverdi che erano state scoperte dopo la sua pubblicazione di tutte le opere del « divino Claudio », Malipiero disse: « I manoscritti finora « scoperti » non sono del divino Claudio, me lo ha fatto sapere l'autore stesso: il suo linguaggio è inconfondibile »⁵⁷⁰.

Questa particolare considerazione degli antichi allontana poi ogni facile e sbrigativa spiegazione di carattere stilistico, nel senso che nel caso di Malipiero non si trattava di un semplice recupero da far rientrare in un certo gusto neoclassico che si era sviluppato nei primi anni del Novecento.

Per la verità su questo punto è stata fatta sufficientemente chiarezza da parte della critica. Fedele D'Amico in particolare già nel 1942, in un articolo apparso su « La Rassegna musicale »⁵⁷¹ disse che il ricorso al passato musicale, rappresentava per Malipiero una « necessità sentimentale », dettata da una sorta di nostalgia per un mondo ormai perduto che nel presente veniva ricreato attraverso il ricordo o un'atmosfera dai contorni da sogno. Per Malipiero, sosteneva ancora D'Amico, il concetto di antico andava inteso come « [...] la proiezione del suo sogno d'un lungo incantato timbro sonoro, di freschezza sorgiva e lontanissima. È il ritrovamento d' un Eden »⁵⁷².

Tra l'altro dieci anni prima, nel 1932, lo stesso critico aveva disquisito sull'etichetta di romantico attribuita a Malipiero da certa critica contemporanea. In quell'occasione D'Amico dopo aver passato in rassegna vari aspetti dell'arte del compositore, tra i quali la sempre maggiore chiarezza e

⁵⁶⁸ Lettera da A.Casella a G. F. Malipiero del 14 marzo 1927, su carta intestata NGI Piroscavo "Roma", in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1206.

⁵⁶⁹ Lettera da G.F. Malipiero a Pizzetti [1942/01], in Istituto della Enciclopedia Italiana, IEL, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, serie (s.) Carteggio, 1894-1968, sottoserie (ss.) "Amici", 1897-1967, fasc. "Gian Francesco Malipiero", 1910/07/11-1962/08/05.

⁵⁷⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il filo d'Arianna - Saggi e fantasie*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966, p.111.

⁵⁷¹ D'AMICO FEDELE, « Ragioni umane del primo Malipiero », in « La Rassegna musicale », febbraio - marzo 1942, consultato in SCARPA GINO (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Edizioni di Treviso libreria Canova, 1952, pp. 110 - 126.

⁵⁷² *Ivi*, p.116

leggerezza dello stile, concludeva il suo ragionamento dicendo che anche se il compositore non aveva mai dichiarato ufficialmente la sua fede nel neoclassicismo, ne aveva però messo in pratica i principi fondamentali che poi erano gli elementi costitutivi delle caratteristiche della nostra razza: « Chiarezza della costruzione, saldezza ritmica, nettezza del senso tonale, ritorno ai timbri puri, abolizione del colore per il colore, [...] »⁵⁷³.

Seppure in questa accezione classicista, tuttavia l'atteggiamento di Malipiero risultava ancora una volta lontano dalle motivazioni programmatiche di un Casella che lo avevano portato a ricorrere ai capolavori del passato come a modelli da cui trarne caratteristiche di solidità, robustezza, chiarezza e logicità. Come anticipato, il veneziano non era spinto da un semplice richiamo stilistico e neppure da motivazioni che potevano nascere da una disposizione alla storicizzazione che invece era un processo tipico della musicologia, disciplina che egli, come già riscontrato, non teneva in grande considerazione. Su questo aspetto insiste anche Enrico Fubini per cui il passato per Malipiero rappresenta un'entità assolutamente fuori dalla storia:

Anzitutto il passato è per Malipiero un eterno presente, il passato è un libro aperto per chi lo voglia leggere, per chi abbia voglia di "prenderci d'amore" per i capolavori di ieri o dell'altro ieri che sono sempre lì, in attesa di essere letti, di essere vissuti come presenze⁵⁷⁴.

Una sorta insomma di mondo dei sogni che non sempre aveva i contorni festanti come certe soluzioni timbriche lasciano trasparire, si pensi all'inizio strumentale dell'*Orfeide*, perché molto spesso in quest'atmosfera onirica, magicamente ricreata da Malipiero fa irruzione prepotentemente la morte con tutto il suo orrore.

Proprio su questo tema della morte avevamo già indicato⁵⁷⁵ come Adriana Guarnieri Corazzol dopo aver fatto un parallelo tra il linguaggio poetico di Pascoli e quello musicale di Malipiero⁵⁷⁶, avesse anche indicato l'importanza per entrambi del simbolismo riguardante la morte.

Quello di Malipiero fu un dialogo costante con il mondo dei morti che egli svolse nella sua casa asolana che definì « il paese dei miei sogni »⁵⁷⁷. Insomma in questa sua dimora egli ricercava un rapporto attivo con il passato e questa fu la via attraverso cui, anche secondo il giudizio autorevole di Massimo Mila, Malipiero riuscì ad elaborare il suo originale linguaggio la cui modernità non consisteva solo nell'assimilare la lezione dei più innovativi compositori europei, quali Schönberg e Strawinskij, ma anche nel recuperare e riproporre in chiave personale la lezione dei primi compositori

⁵⁷³ LELE D'AMICO, « Classicità di Malipiero », in « Scenario », Anno I, N° 8, Settembre 1932, p. 24.

⁵⁷⁴ ENRICO FUBINI, « Malipiero e l'estetica della musica in Italia tra le due guerre », in Luigi Pestalozza (a cura di), *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 166, 167.

⁵⁷⁵ Si veda il paragrafo 1.2.2. *Il senso del classico nei compositori più rappresentativi della generazione dell'Ottanta*.

⁵⁷⁶ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 327 sgg.

⁵⁷⁷ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Ritorno di Claudio Monteverdi », in « Scenario », novembre 1942, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

come Monteverdi e Frescobaldi⁵⁷⁸.

Ecco a tale proposito un eloquente pensiero del compositore datato Asolo, 2 Agosto MCMXXVIII:

Se noi saliremo verso le sorgenti della nostra arte musicale, con maggior forza potremo lanciarci nell'avvenire, evitando di precipitare nelle voragini del caotico presente. E Claudio Monteverdi, il prodigioso alchimista, ci offre « l'elisir di lunga vita » distillato nei suoi meravigliosi lambicchi. E L'infallibilità dei suoi filtri egli la dimostra con le sue opere, che han potuto conservarsi eternamente « moderne »⁵⁷⁹.

All'inizio di questo paragrafo avevamo considerato quasi paradossale il fatto che un grande innovatore come Malipiero ritenesse di partire dalla musica dei secoli antichi per realizzare il rinnovamento di quella a lui contemporanea, ma adesso risultano abbastanza chiari i termini entro cui egli intendeva muoversi. Queste sue valutazioni le troviamo pure pubblicate in alcuni suoi articoli scritti in quei primi anni del Novecento. Vi è un trafiletto molto significativo apparso sul periodico romano « L'Impero » del 1924 nella rubrica « Notiziario musicale » in cui il compositore spiegava che cosa si dovesse intendere per « musica moderna ». Malipiero riteneva che quest'ultima era sempre esistita dal momento che nessun musicista aveva mai scritto « musica vecchia ». Il problema si poneva qualora la musica diventava accademismo e quando i musicisti si piegavano a dei canoni ormai consolidati senza porsi la volontà di metterli in discussione. Le sue conclusioni erano contenute in questa lapidaria affermazione: « *Molta aria, ossigeno ed acqua fresca* », ecco la ricetta per innovare la musica. Tutto il resto non conta; e son state spese già sin troppe parole »⁵⁸⁰.

Anche per Pizzetti, come visto nel capitolo dedicatogli in questo lavoro, il canto modale e la polifonia dei primi secoli della musica rappresentavano il repertorio ideale cui rifarsi per innovare la musica del tempo. Tuttavia mentre nel compositore parmense rimaneva sempre inalterato il rispetto per il melodramma ottocentesco, in Malipiero la scelta artistica non era priva di una forte componente polemica nei confronti della musica del secolo che lo aveva preceduto. Anzi egli era convinto che il melodramma ottocentesco fosse addirittura dannoso anche per l'educazione musicale dell'individuo. Nel già citato articolo « De profundis? »⁵⁸¹ scrisse infatti che il popolo oramai cantava ripetendo meccanicamente le melodie e le arie delle opere che ascoltava a teatro che si basavano su una riduzione di accordi e cadenze ricorrenti. Bisognava invece educare l'orecchio popolare a una maggiore ricchezza armonica:

Come sviluppare l'orecchio musicale? Abituando il nostro popolo a cantare con più libertà, melodie mediterranee, ma non teatrali e facendogli studiare tutte le scale esistenti (oltre le due ufficialmente riconosciute) in modo da

⁵⁷⁸ Si veda MASSIMO MILA, « Modernità e antimodernismo in Malipiero », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1977, pp. 15 -20.

⁵⁷⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Claudio Monteverdi*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930, p.41.

⁵⁸⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Notiziario musicale », in « L'Impero », Roma, 2 novembre 1924, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album. Il corsivo è di Malipiero.

⁵⁸¹ Si veda il paragrafo 2.1.1. *La reazione al melodramma*.

ottenere che il suo canto si trasformi, e invece di essere un'imitazione meccanica di canti già uditi sul teatro, divenga espressione interiore, non pappagallesca, ma umana e degna della razza latina⁵⁸².

L'educazione musicale del popolo doveva basarsi quindi nel repertorio antico italiano, ed ecco che in un articolo apparso ne « Il Gazzettino » del 15 dicembre 1939 egli sosteneva l'esigenza di riportare alla luce quei capolavori della scuola polifonica corale italiana che giacevano ormai dimenticati: « Le scuole corali rappresentano il più efficace organismo per la educazione del popolo, indispensabile al paese che ha dato i natali a un Pier Luigi da Palestrina e a tanti altri musicisti che trovarono la loro espressione nel canto corale »⁵⁸³.

Molto chiaramente a compendio del suo ragionamento aggiungeva: « Certo, quello che è morto è morto e l'arte non si può né imbalsamare né impagliare, ma in questo caso si tratta di morte violenta o di morte naturale? »⁵⁸⁴.

Era stata certamente una morte violenta operata dal melodramma ottocentesco nei confronti della coralità precedente nella quale erano contenute le autentiche radici musicali italiane. Insomma l'opera dell'Ottocento aveva finito per cancellare nella coscienza collettiva tutta la musica precedente e Malipiero era invece fortemente convinto di studiare cosa c'era stato prima per poi farlo conoscere a tutti.

Da queste considerazioni risulta fortemente attendibile che l'amore del compositore per il passato nascesse dal suo atteggiamento critico nei riguardi del melodramma ottocentesco.

Una prova evidente di ciò la possiamo trovare leggendo la prefazione a un suo libro del 1924 intitolato *I profeti di Babilonia*: « La curiosità di conoscere veramente la nostra musica, m'indusse a scrutare il passato, cercando anzitutto di dimenticare ciò che avevo letto nei vari libri di storia della musica, sempre opprimenti e convenzionali »⁵⁸⁵. In quel testo egli si proponeva di dimostrare come i più autorevoli poeti, commediografi e intellettuali del Settecento non avessero riservato una grande considerazione per il melodramma. Il compositore provvide pertanto a pubblicare nel testo alcune loro considerazioni dalle quali emergeva una volontà di riformare quel genere, poiché, secondo la sua tesi, anche loro avevano intuito che il melodramma portava con sé una grave minaccia per tutta la musica. Ecco perché egli definì quei letterati « profeti della Babilonia », riferendosi con quest'ultimo termine a una sorta di disordine presente nella musica del suo tempo. Risultava così necessario risalire alle origini « non inquinate » della musica italiana. Egli confessò quindi di voler studiare Palestrina, Gesualdo da Venosa, Orazio Vecchi, Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti e soprattutto il Canto

⁵⁸² GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « De profundis? », in « Ambrosiano », dicembre 1931, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁸³ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Della diffidenza e di altre cose antimusicali », in « Il Gazzettino », 15 dicembre 1939, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Gian Francesco Malipiero, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924, p. 9.

Gregoriano nel quale era convinto si trovassero i fondamentali valori della formazione professionale degli stessi musicisti.

Si è già accennato nel paragrafo che tratta la questione del nazionalismo⁵⁸⁶ al fatto che Malipiero considerasse il canto Gregoriano così importante da proporlo come materia disciplinare nei conservatori al posto del solfeggio. Proprio nel repertorio gregoriano si sarebbe trovata la via per liberarsi da tutti quei luoghi comuni e pregiudizi che Malipiero aveva indicato nei suoi scritti.

Padre Pellegrino Ernetti nel suo intervento al congresso su Malipiero del 1972 parlò del mondo gregoriano cui Malipiero si rifaceva come di un ambiente, di un'atmosfera, o meglio di un vero e proprio *ethos*⁵⁸⁷ e nella discussione seguita al suo intervento, Fedele D'Amico precisò che questo *ethos* era da intendersi come un rifiuto dell'evoluzione portata dal sistema temperato, artificioso. Quindi rifacendosi ai modi antichi e riproponendoli in chiave moderna Malipiero intendeva attuare una sorta di recupero dello « stato di primordiale di bellezza »⁵⁸⁸ che non trovava più nella società, né tantomeno nella musica a lui contemporanea.

Al di là delle specifiche scelte armoniche che la ripresa del modalismo comportava, vi era pure il fatto che nel gregoriano la vocalità conservava tutta quella purezza che l'exasperazione lirica dell'Ottocento aveva stravolto. Qui va tenuto presente quanto osservò Nino Pirrotta che mise in dubbio le reali conoscenze di Malipiero relativamente al gregoriano⁵⁸⁹. Per la verità lo stesso Pirrotta avanzò delle riserve anche sulle sue conoscenze della polifonia, citando il fatto che nell' *Armonioso labirinto* il compositore veneziano ne datava la nascita tra il XV e il XVI secolo. Nonostante tali dubbi, crediamo tuttavia che non sia determinante soffermarsi sulle reali conoscenze di Malipiero della musica gregoriana e della polifonia, dal momento che è di gran lunga più interessante considerare che se il compositore si rifaceva alla modalità ciò nasceva dalla convinzione che per lui quel mondo musicale precedente il periodo pre- temperato, rappresentava la fase più pura della musica.

Francesca Gualandri che ha dedicato un'analisi alle *Nove canzoni* del compositore, riporta un significativo passaggio da parte di Malipiero relativamente a Palestrina, contenuto nel saggio *L'armonioso labirinto* con cui si apre il testo *Il filo d'Arianna* da cui risulta evidente la considerazione del compositore proprio per questo periodo pre- temperato di cui egli apprezzava le enormi possibilità che l'intonazione naturale della voce in quel periodo poteva assumere:

⁵⁸⁶ Si tratta del paragrafo 1.1.4: *Il senso di nazionalismo nella generazione dell'Ottanta*.

⁵⁸⁷ PADRE PELLEGRINO M. ERNETTI, « Canto gregoriano e musica di Malipiero », in MESSINIS MARIO (a cura di), *Omaggio a Malipiero, Atti del convegno di Studi malipieriani promosso dalla Fondazione Giorgio Cini, Venezia 29-30 maggio 1972*, Firenze, Olschki, 1977, pp 45 – 53: 50.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p.53.

⁵⁸⁹ NINO PIRROTTA, « Malipiero e il filo d'Arianna », in Muraro Maria Teresa (a cura di) *Malipiero scrittura e critica, atti del convegno in occasione del centenario della nascita, Venezia e Asolo, 24-25 settembre 1982*, Firenze, Olschki, 1984, pp 5 -19:12.

[...] sino alla fine del XVII secolo l'intonazione era incerta e in conflitto con quella degli strumenti. Questa incertezza ed imprecisione davano alla musica una maggiore espressione, e favorivano l'estro in un modo che oggi non possiamo immaginare⁵⁹⁰.

Nello stesso saggio, poche pagine dopo Malipiero tornava su queste argomentazioni dicendo che con l'affermarsi del sistema temperato si era arrivati, soprattutto dopo Wagner e il suo tentativo di allargare attraverso il cromatismo l'armonia, a una grande confusione. Allora era quasi inevitabile che per poterne uscire non c'era altro modo che richiamarsi alle origini della musica.

A rendere più difficile il cammino di chi voglia raggiungere le sorgenti dell'arte musicale è il voler ignorare le metamorfosi provocate dal sistema temperato, e la importanza dei modi antichi che perfino Claudio Monteverdi dichiara di aver impiegati secondo quello che essi esprimono: l'eroico, il religioso, il pastorale, l'amoroso ecc.⁵⁹¹

Degrada fa acutamente osservare come per Malipiero la decadenza del sistema musicale sarebbe iniziata già nel sedicesimo secolo, con l'avvento della scrittura armonica al posto del contrappunto e della tonalità invece dei modi gregoriani. Anzi secondo Malipiero già Monteverdi fu costretto a inserire il basso continuo fin dalla composizione del libro VI dei Madrigali proprio per venire incontro alla difficoltà di intonazione da parte dei cantori⁵⁹². Alla luce quindi di questa considerazione del compositore relativamente alla musica che si era sviluppata a partire dal sistema tonale e armonico, per Degrada il rifarsi all'antico da parte di Malipiero equivaleva ancor più all'esigenza di recuperare una purezza ormai perduta:

La tradizione musicale italiana si configura dunque per Malipiero come un'idea o meglio come un ideale metastorico che rivive o può essere fatto rivivere solo nell'incanto della memoria in una dimensione lacerata dalla consapevolezza della sua inattualità ed irrecuperabilità⁵⁹³.

Non solo, attraverso questa via troviamo anche la spiegazione di quanto avevamo affermato all'inizio relativamente alla vera tradizione della musica italiana che per il compositore risiedeva ben prima del melodramma ottocentesco. La sua fu quindi una ricerca delle proprie radici e non solo relativamente alla musica italiana, perché egli riteneva che questo mondo ideale gregoriano costituisse l'elemento comune di tutto il genio latino.

Con la solita coerenza nel 1940 usciva un articolo del compositore ne « La Revue musicale » in cui egli dopo aver dichiarato che l'Italia era un paese cattolico e che grazie a Pio X nel Concilio Vaticano era stato istituito il canto gregoriano come parte integrante della liturgia, riconosceva che questo repertorio era il filo comune che raccoglieva tutti i paesi latini:

Pour l'Italie le chant grégorien est le véritable « folklore » et le plus beau document de la vie des peuples

⁵⁹⁰ GIAN FRANCESCO MALIPERO, *Il filo d'Arianna - Saggi e fantasie*, Milano, Einaudi, 1966, p. 20. Si cita da FRANCESCA GUALANDRI, *Le 'Nove Canzoni' di Gian Francesco Malipiero (1920-1922): Analisi poetico - musicale*, Monaco di Baviera, Grin Verlag, p.27.

⁵⁹¹ GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Il filo d'Arianna, saggi e fantasie*, cit.p. 127.

⁵⁹² Lo riporta ancora Degrada in FRANCESCO DEGRADA, « Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana », in MESSINIS MARIO (a cura di), *Omaggio a Malipiero, Atti del convegno di Studi malipieriani promosso dalla Fondazione Giorgio Cini, Venezia 29-30 maggio 1972*, Firenze, Olschki, 1977, p. 150. Degrada si rifaceva a questo testo: GIAN FRANCESCO MALIPERO, *Così parlò Claudio Monteverdi*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1967, p. 15.

⁵⁹³ FRANCESCO DEGRADA, « Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana », cit. p. 151.

*méditerranéens, qui, grâce à lui, se trouvent liés par un fil transparent comparable au lien spirituel qui rassemble les races latines*⁵⁹⁴.

Insomma per Malipiero la prima necessità era il ritorno al periodo pre – tonale, vero rinascimento musicale ed età dell'oro, da attuarsi non appena l'Opera melodrammatica si fosse esaurita come nello stesso articolo egli auspicava accadesse dato il suo valore effimero. « [...] *l'opéra avec ses décors de papiers peints n'est qu'une parenthèse éphémère qui ne pourra jamais entraver la renaissance musicale d'un pays qui a un passé glorieux* »⁵⁹⁵.

Anche in una delle prime lettere a Guido M. Gatti, Malipiero, riassumendo i punti fondamentali della sua volontà di rinnovare la scena musicale del suo tempo indicava come prioritaria la pratica di rifarsi al modalismo. « Il sistema diatonico con i due soli modi (maggiore e minore) è finito e guardando bene ed esaminando il suo cadavere si comprende come le sue strettoie fossero ridicole »⁵⁹⁶. A questo punto risulta abbastanza chiaro quale fosse per lui la vera tradizione italiana e cosa bisognasse fare per riagganciarla. Vale la pena riportare in conclusione una sua frase significativa scritta in una lettera a Gatti del 1910. Egli dopo aver riferito con orgoglio dei suoi lavori di trascrizione dei musicisti del passato tra cui Tartini, Bassani, Marcello, Emilio de' Cavalieri e naturalmente Monteverdi, scrisse all'amico: « Forse tu non trovi interessante la musica antica, per me lo è molto, pur riconoscendo i suoi difetti. *Bisogna penetrarne lo spirito per ritrovare le nostre origini.* Questa la mia idea »⁵⁹⁷.

3.1.2. Il cantante e il testo letterario

Una volta chiarito quanto importante fosse per il compositore il mondo della musica antica per realizzare i suoi proponimenti estetici, resta da vedere se egli avesse inteso attuare la stessa operazione di recupero del passato anche per quanto concerneva i soggetti e l'aspetto letterario delle sue opere teatrali e in particolar modo cantate. Va subito anticipato che anche in questo versante la sua ricerca lo portava necessariamente ai grandi modelli della letteratura passata. A ciò egli vi arrivò partendo sempre da delle considerazioni di carattere musicale e ancora una volta sulla base della sua repulsione

⁵⁹⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Le génie musical de l'Italie : considéré comme une expression essentielle du génie latin », in « La Revue musicale: La musique dans les pays latins. Numéro spécial, février-mars 1940 », pp.104-106, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Guido M. Gatti del 15 gennaio 1918, in CECILIA PALANDRI, *Gian Francesco Malipiero : il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, p.24.

⁵⁹⁷ Lettera da Malipiero a Gatti del 2 settembre 1920, in PALANDRI CECILIA (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 72. Il corsivo è di Malipiero.

per quanto portato dal melodramma ottocentesco. Infatti uno dei danni maggiori che l'opera lirica dell'Ottocento aveva lasciato in eredità ai giovani compositori come lui era stato il mito del "bel canto". Questo si era insinuato nel profondo del pubblico dei teatri che era costituito da una sempre più ampia borghesia provinciale, spina dorsale della moderna società di massa, ma cui egli non attribuiva grossa fiducia nei mezzi culturali e soprattutto musicali. Fin da un articolo risalente al 1915 e intitolato « L'arte di ascoltare », egli esprimeva questo suo concetto sostenendo che tale pubblico non aveva la maturità e gli strumenti culturali per poter giudicare le opere, ciononostante era ai suoi gusti che i compositori dovevano attenersi. Nello scritto egli paragonava questo pubblico con quello che quattro secoli prima aveva ascoltato nelle cattedrali i primi drammi di Pierluigi da Palestrina e sosteneva che anche la parte più plebea degli spettatori di Palestrina aveva una maggiore finezza nell'ascoltare e comprendere rispetto a quelli a lui contemporanei. Cos'era accaduto? Che in tempi recenti da parte delle case editoriali, degli impresari e organizzatori di concerti si era trasmesso a questo pubblico contemporaneo della piccola e media borghesia il gusto di giudicare le opere musicali sulla base di parametri precostituiti, che Malipiero definiva « pregiudizi ». Uno di questi consisteva nel "bel canto", che era da intendersi con le prodezze del cantante, in termini soprattutto di estensione vocale e di acuti.

La musica vocale, e specialmente corale è stata, per qualche secolo quasi l'unica espressione d'arte musicale e il melodramma pur avendo influito, da principio, sullo sviluppo di tutta la musica profana, [...], dalla fine del settecento in poi, ossia dall'assunzione del « bel canto » in Italia, ha lentamente detronizzato *la musica* riducendola vassalla del cantante e iniziando così la decadenza del modo di sentire del pubblico⁵⁹⁸.

Quindi egli si sentiva chiamato a lottare contro questa tendenza e la battaglia si profilava oltremodo ardua dal momento che molti musicisti si adattavano al mercato sperando in facili successi.

Un modo per cercare di cambiare questo gusto del pubblico, in conclusione dell'articolo era quello di riproporre l'esecuzione di musica antica.

La divulgazione della musica del cinque, sei e settecento, non avrebbe soltanto valore storico, una volta compreso il suo alto significato, anche per la musica moderna il cammino sarebbe appianato: soltanto sul nostro passato musicale possiamo costruire le fondamenta del presente e dell'avvenire⁵⁹⁹.

Pertanto il richiamo al passato si poneva necessario anche per combattere questo mito del cantante che per Malipiero divenne una sorta di ossessione. La ritroviamo espressa in alcune lettere che scrisse a Guido M. Gatti. Si prenda questa dell'aprile 1918 in cui il musicista scriveva:

Purtroppo mi sono convinto che il *cantante* sarà sempre l'ostacolo per il dramma musicale italiano tant'è vero che il lavoro che ho ora finito rappresenta il frutto di questo mio convincimento. Non so ancora il titolo, credo sarà circa così: « la soglia insuperabile » Che ti pare?⁶⁰⁰.

⁵⁹⁸ MALIPIERO GIAN FRANCESCO, « L'arte di ascoltare », in « La riforma musicale », Torino, 21 febbraio 1915, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Guido M. Gatti del 8 aprile 1918, in CECILIA PALANDRI, *Gian Francesco Malipiero: il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, p.31.

In un'altra lettera, del dicembre dello stesso anno specificherà che questo dramma era non a caso *Pantea*.

Grazie al melodramma ottocentesco il cantante era diventato insomma una sorta di idolo per il popolo, un po' come lo erano stati i migliori gladiatori delle arene o i campioni dello sport nella moderna società di massa. Di conseguenza in teatro veniva sacrificato tutto ciò che non aveva a che fare con il cantante e quindi il concetto del "bel canto" si riduceva alle sole prodezze vocali: « [...] le voci urlanti null'altro che sonore e potenti, si potranno sviluppare e riservare per dei cimenti di ordine ginnastico nelle palestre e meglio ancora nei circhi »⁶⁰¹.

Negli articoli di quegli anni il compositore tornò più volte su tale questione e anche se a volte riconosceva che si cominciavano a comporre delle musiche decisamente « non melodrammatiche », tuttavia non smetteva di condannare il secolo appena trascorso per aver fatto del cantante l'unico padrone della scena. « Dal principio dell'ottocento [sic] è stato soppresso tutto ciò che nel melodramma non è utile al cantante e abbandonata del tutto la musica corale, la musica da camera vocale e strumentale »⁶⁰².

Vale la pena riportare anche l'esordio dello stesso articolo:

« *Più musica e meno parole...* » è il motto che si vorrebbe imporre ad ogni compositore d'Italia, per costringerlo al silenzio docile, mentre, purtroppo, da più di cent'anni la musica senza parole fra noi è considerata un'intrusa, una invadente importazione esotica⁶⁰³.

Naturalmente lo scritto era stato redatto con la finalità di sostenere quei musicisti giovani che come lui cercavano di rinnovare una produzione teatrale troppo condizionata da questo tipo di impostazione canora.

Le considerazioni che Malipiero esprimeva nei suoi scritti relativamente alla questione del cantante lo portavano a fare anche delle riflessioni sui testi da musicare. Infatti nell'ottica del teatro melodrammatico che puntava soprattutto a esaltare la voce, era inevitabile che come tutti gli altri elementi anche i versi cantati non dovessero essere troppo impegnativi per il pubblico, interessato ad ascoltare soprattutto le *performances* dei suoi beniamini più che il significato di quanto cantavano.

Insomma nell'esibizionismo continuo da parte dei cantanti il testo aveva finito per rivestire un

⁶⁰¹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi », in « Musica - settimanale di cultura e di cronaca », 8 giugno 1913, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁶⁰² GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Insidie musicali », in « La Riforma musicale », [ottobre 1917], in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁶⁰³ L'articolo, contenuto assieme ad altri articoli scritti da Malipiero in un librone alla fondazione Cini, non riporta la data che comunque è possibile desumere da una lettera di Malipiero a Gatti del 20 settembre 1917 in cui il compositore afferma di spedire al critico tale articolo da pubblicare nel 1° numero della rinata "Riforma musicale". Si veda Lettera da Malipiero a Gatti del 20 settembre 1917, in CECILIA PALANDRI, *Gian Francesco Malipiero : il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, p. 17. Nella lettera di risposta del 29 settembre 1917, Gatti confermerà di avere ricevuto lo scritto: "il tuo articolo passerà nel 1° numero che uscirà verso il 15 prossimo". Si veda lettera da Gatti a Malipiero del 29 settembre 1917, in CECILIA PALANDRI, *Gian Francesco Malipiero...*, cit. p. 18.

valore secondario.

Per la verità Malipiero, come più volte sostenuto in questo lavoro non dedicò molto spazio nei suoi critti alla pura questione testuale, cioè di quali versi si dovessero scrivere per l'opera, ma considerò molto il rapporto tra cantante e orchestra. Questo era sempre stato problematico nel senso che la voce aveva sempre avuto dei problemi ad emergere rispetto all'orchestra e quindi alla fine si era finiti per sacrificare quest'ultima. In un lungo articolo intitolato proprio « Orchestra e orchestrazione », apparso nella « Rivista musicale italiana » egli intitolava un paragrafo « Voce e orchestra nel dramma musicale » in cui analizzava questo rapporto. L'esordio era come al solito eloquente:

Cantare per cantare è lo scopo del melodramma ottocentesco italiano e tutto ciò che può ostacolare il predominio della voce vi è abolito: abolita l'orchestra...abolito il dramma stesso. La voce è la sola preoccupazione ed ha generato una "tecnica" che anche oggi è ritenuta insuperabile dai continuatori e dai partigiani del vecchio melodramma⁶⁰⁴.

Egli metteva in piedi un'analisi che partiva dalla constatazione che nel melodramma anziché accoppiare la voce con degli strumenti appropriati che non ne soverchiassero i registri, si era preferito sacrificare l'intera orchestra:

Nel melodramma italiano ottocentesco l'orchestra non esiste, perché manca di colore, gli strumenti sono distribuiti pedestremente e funzionano da "accompagnamento" (limitato a due o tre stereotipati movimenti ritmici: note ribattute o sincopate, arpeggi, tremolo) senza rispetto per i registri⁶⁰⁵.

Il compositore continuava dicendo che Wagner pur arricchendo l'orchestra di molto più colore aveva dovuto poi « nasconderla » perché ostacolava l'eccessiva « verbosità » dei suoi libretti che non venivano compresi. Un netto miglioramento si era avuto invece con Debussy che nel *Pelléas et Mélisande* aveva disposto un'orchestra che si adattava meglio alla poesia che veniva cantata. Tuttavia nemmeno questo tentativo per Malipiero poteva considerarsi riuscito dato che per lui con Debussy si era rimasti in un'atmosfera musicale dai timbri poco brillanti: « [...] il dramma è grigio, e il musicista ha tessuto una trama orchestrale ugualmente grigia che *non poteva né soverchiare, né risultare sproporzionata* »⁶⁰⁶.

La soluzione della dialettica tra voce e orchestra per Malipiero poteva essere trovata nel loro equilibrio senza che nessun elemento venisse sacrificato. In particolare egli riteneva che bisognasse recuperare la valenza poetica del testo, cosa che si era persa perché lo stesso, come detto, veniva continuamente subordinato all'attenzione riservata dal pubblico al cantante. Per il compositore la soluzione non poteva giungere dal modo di trattare la voce e l'orchestra, ma dalla [...] *valutazione della parola* quale forza drammatica⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ MALIPIERO GIAN FRANCESCO, « Orchestra e orchestrazione », in « Rivista Musicale Italiana », Volume XXIV, Anno 1917, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1917, p. 115.

⁶⁰⁵ *Ivi*, p. 117.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 118.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 117.

Egli voleva che la parte poetica, il testo insomma non fosse eccessivamente prolisso, ma essenziale. Al limite sarebbe stata la componente musicale del dramma a far capire meglio lo stato d'animo dei personaggi: « [...] la linea del poema drammatico dovrà essere *sintetica*, adattarsi alle esigenze musicali anzitutto rinunciando alla verbosità inutile, e togliendo alla parola l'arbitrio di risolvere le situazioni sceniche »⁶⁰⁸.

Quindi una maggior considerazione anche per l'aspetto testuale poteva limitare questo strapotere del cantante ed effettivamente vedremo nel prossimo capitolo come egli riuscì per questa via a ottenere dei buoni risultati ciò.

Ma quali testi rispondevano meglio alle sue esigenze? Per la verità Malipiero, non finiremo i sottolinearlo, non si addentrò mai nei suoi scritti su questioni specifiche relative a quali versi fossero più adatti ad essere musicabili rispetto ad altri, tuttavia le scelte testuali per le sue opere cantate dimostrano come il testo da cantare aveva un ruolo importante nel senso che non rispondeva solamente a delle scelte melodiche. La soluzione per il veneziano fu la medesima di Pizzetti, e pur con le debite differenziazioni data la minore mole di opere cantate, per Casella, vale a dire diventare librettista di sé stesso o meglio ricercatore di testi della poesia italiana che potessero adattarsi ad essere musicati. La sua sensibilità e passione per la letteratura sono variamente dimostrate da una grande collezione di testi antichi che costituirono la sua personale biblioteca, in gran parte antologie ottocentesche della letteratura italiana, ma anche raccolte più monografiche.

Inoltre Malipiero in parecchi scritti fece delle valutazioni sulla letteratura. Interessante ad esempio la lettura di un suo articolo intitolato per l'appunto « Musica e letteratura » del 1937 in cui accennò alla predisposizione musicale di alcuni poeti italiani, riconoscendo solo in D'Annunzio quello più dotato di un' « ipersensibilità musicale » poiché dedicava più spazio di tutti alla musica⁶⁰⁹. Curioso riportare che nel corso dello scritto Malipiero disse che Leopardi non aveva una spiccata sensibilità musicale e scartò pure Carducci, accettando solo parzialmente Pascoli dal momento che nelle sue poesie prediligeva i versi onomatopeici.

Merita invece riportare le sue considerazioni nei confronti dei poeti della poesia antica:

Nell'antica poesia italiana troviamo accenni musicali comunemente allusioni alla voce dell'amata, al rumore dei ruscelli, ma la musicalità è espressa dal suono, dal ritmo del verso e non da divagazioni che si riferiscono direttamente alla musica⁶¹⁰.

Si tratta di un raro passo in cui il compositore esprime delle valutazioni nei confronti della

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 119.

⁶⁰⁹ Sappiamo come Malipiero fu rapito dalla poesia di D'Annunzio tanto che dopo la lettura del *Fuoco* fu talmente preso dal *Sogno d'un tramonto d'autunno* che tra il 1913 e '14 decise di musicarlo anche se il poeta non gli concesse prima i diritti. Della vicenda dei diritti ne parla in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 189.

⁶¹⁰ MALIPIERO GIAN FRANCESCO, « Musica e letteratura », nella « Gazzetta del Popolo », Torino 20 aprile 1937, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

poesia riferendole alla musica e vale la pena anche riportare la conclusione del suo ragionamento dal tono perentorio: « In Italia non c'è mai stata una evoluzione musicale derivante da un impulso poetico e quasi anche nel melodramma è la musica che, attraverso la tirannia del cantante, ha sempre conservato il predominio »⁶¹¹.

Da notare ancora una volta il sentimento di avversione nei confronti dell'epoca melodrammatica dell'Ottocento, ma a qualche anno prima risale un'altra sua considerazione sempre sulla poesia antica, conservata nella sezione « Ricordi e pensieri » del testo *L'opera di Gian Francesco Malipiero* curato da Gino Scarpa. Riflettendo sulle pitture che raffiguravano musicisti egli dice che le stesse vengono considerate “musicali”, mentre se ci si riferiva alla poesia, la cosa era ben diversa dal momento che si poteva parlare di poesia musicale a seconda del suo ritmo intrinseco dato dai suoi elementi costitutivi: « Nell'antica poesia italiana troviamo in qua e in là accenni musicali, ma la musicalità è espressa dal suono, dal ritmo del verso e non da divagazioni che si riferiscono direttamente alla musica »⁶¹².

Sempre nella stessa sezione « Ricordi e pensieri » del catalogo delle sue opere, si trovano alcune sue osservazioni risalenti al 1943 in cui riportava il suo acquisto di un volume delle *Satire* di Ariosto, che gli fecero ricordare una sua visita a Bologna nel 1904. Egli immaginò quindi di trovarsi all'Università proprio nell'aula dove Giosuè Carducci tenne l'ultima lezione sul sonetto di Petrarca *Tu che di ciel vestita*⁶¹³ e che gli fu fatale perché in quell'occasione venne colpito da paralisi. Egli vide quest'aula come il centro della cultura letteraria italiana di quegli anni⁶¹⁴. Ancora dimostrò di aver letto le *Memorie* di Casanova, ricordando il suo periodo da musicista. Ma vale la pena riportare anche il passo in cui dichiarò senza mezzi termini il suo amore per l'arte antica dicendo che quando arredò la propria casa lo fece pensando ad un arredamento antiquato, perché egli si sarebbe sentito perfettamente a suo agio all'interno della casa di Poliziano, di Mantegna o di Gesualdo da Venosa. Così riassunse il suo atteggiamento:

Mentre aspettavo il decoratore capace di costruirmi tutto ciò che mi è necessario quale complemento alla mia vita quotidiana, non potevo che rivolgermi al passato che per me rappresenta il presente e l'avvenire inquantochè segna il ritmo della nostra vita spirituale senza compromettere quello che fummo e quello che saremo⁶¹⁵.

Per quanto riguarda più specificamente il rapporto tra musica e parola o compositore e

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p.314.

⁶¹³ Per la verità si trattava della canzone *Vergine bella, che di sol vestita* che era postata a chiusura del *Canzoniere*.

⁶¹⁴ GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, cit., pp.288, 289.

⁶¹⁵ *Ivi*, pp.291, 292.

librettista, nell'articolo « Poesia e musica », uscito su « Scenario » nel 1935 egli cercò di darne una ricostruzione storica. Partì dai tempi dei greci nei quali riconobbe che la scarsità dei documenti in nostro possesso non consentiva una valutazione appropriata. Molti più elementi offriva invece il mondo del canto gregoriano, il cui repertorio per lui rivelava che la musica aveva una funzione esornativa, di completamento delle parole nelle quali era da ricercare la vera funzione drammatica di quanto si voleva comunicare. Dal punto di vista strettamente musicale però egli riteneva che quando fu abbandonato il canto monodico, vale a dire con l'avvento dell'armonia e del contrappunto si sviluppò maggiormente in musica il senso drammatico. Tuttavia egli riteneva che già prima delle produzioni della Camerata Bardi, quindi nel Cinquecento, si erano avute opere corali dal forte senso drammatico musicale, anche se non pensate inizialmente per la scena. Tra queste egli citava l'*Anfiparnasso* [sic] di Orazio Vecchi. Tuttavia per Malipiero fu solo Claudio Monteverdi che fece vedere cosa poteva fare la musica combinata con la parola. « Nell'*Orfeo* e nell'*Arianna* (1607 e 1608) egli aggiunge alla parola accenti musicali più che umani, realizzando il massimo che la musica vocale possa realizzare »⁶¹⁶.

L'operazione che Monteverdi aveva messo in pratica era stata quella di semplificare l'armonia che si era progressivamente ridotta a tre accordi fondamentali e l'apparato ritmico ottenuto attraverso un utilizzo notevole delle cadenze. Fu proprio questa operazione sulla riduzione dell'assetto armonico che secondo Malipiero aprì la via al virtuosismo dei cantanti. Inoltre nei suoi successori (tra questi egli citava Cavalli, Cesti e Luigi Rossi) il recitativo si staccò sempre più dalle arie che diventavano il momento più ricercato dal pubblico, mentre i libretti conservavano un'impostazione classica con soggetti mitologici o greco-romani.

La grande svolta avvenne con il XIX° secolo, epoca in cui il melodramma si liberò della musica del passato e i suoi autori iniziarono a prediligere il canto, anzi, diceva sempre Malipiero, il gusto del « cantare per cantare ». In questo modo i versi che venivano di volta in volta musicati passavano in secondo piano, perché si privilegiava la capacità di toccare il cuore degli ascoltatori attraverso melodie che mettersero in risalto le qualità del cantante solista:

Non importa se il musicista, pensando prima di tutto al cantante a cui affiderà la propria opera, inventerà melodie giuose su parole tristi e viceversa. Il cantante modulando la voce riuscirà a strappare le lagrime agli ascoltatori anche dalle melodie squisitamente gaie, come riuscirà, grazie alla sua duttilità canora, a tenerli di buon umore con arie giuose, musicalmente melanconiche⁶¹⁷.

La conclusione cui arrivò il compositore fu che la lotta tra i due elementi dell'opera, cioè la poesia e la musica non si sarebbe potuta concludere con il prevalere dell'una o dell'altra componente, tuttavia mentre le parole si potevano sottintendere, la musica certamente no perché era questo l'elemento che sosteneva tutto il dramma musicale.

⁶¹⁶ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Poesia e musica », in « Scenario », Milano, maggio - giugno 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

Pertanto pur nella ricerca di un equilibrio sostanziale egli indicava la necessità che la parte letteraria fosse sintetica, non prolissa e questa sarà la soluzione che egli cercherà verso il finire dei primi anni dieci del 1900 allorché diede vita a dei lavori che avevano ormai raggiunto una sostanziale maturità artistica. Dapprima l'esperimento fu estremo con la soppressione del testo e la creazione della pantomima, *Pantea*, poi con il recupero della parte letteraria e la reintroduzione dei cantanti, che però nell'opera successiva, le *Sette canzoni*, cantavano poesie che l'autore aveva scelto tra quelle appartenute ai primi secoli della letteratura italiana.

3.1.3. La ricerca del dramma passa anche per i testi: le *Sette canzoni* di Gianfrancesco Malipiero

Il fatto che alcuni compositori di inizio Novecento prendessero le distanze dal melodramma ottocentesco per attuare le loro proposte innovative non significa che essi fossero contrari al dramma in sé, anzi proprio l'esigenza di comporre delle opere caratterizzate da una forte drammaticità risultava fondamentale nelle loro intenzioni artistiche. Sotto questo aspetto si è visto quanto importante sia stato per Pizzetti mettere a punto una propria idea estetica del dramma e come egli abbia dedicato molti dei suoi lavori critici proprio a tale proposito. A sua volta per Malipiero risultò fondamentale realizzare un tipo di dramma del tutto soggettivo e lontano certamente da quello rappresentato nel teatro musicale del primo Novecento.

Riguardo tali questioni, molto interessanti risultano due articoli del 1919 scritti da Guido Gatti sulla « Rivista Musicale Italiana »⁶¹⁸ e dedicati proprio a Pizzetti e Malipiero. Nel secondo, vale a dire quello di Malipiero, il critico partiva dalla considerazione che tutti i musicisti, di tutti i tempi e luoghi, anche i più grandi compositori di sinfonie o di opere di musica pura, avevano comunque scritto musiche per il teatro. Restringendo l'analisi alla situazione italiana, egli riteneva che nei primi anni del Novecento i compositori della penisola fossero ancora fermi al tentativo di emulare i più grandi operisti di fine secolo scorso e che solo la *Fedra* di Pizzetti e le *Sette canzoni* di Malipiero rappresentassero la concreta volontà di invertire questa rotta e procedere a un rinnovamento dell'intero genere.

Lo stesso Gatti ci teneva a precisare che nel caso di Malipiero l'interesse per il teatro si era manifestato ben prima delle *Sette canzoni*, e non solo con *Pantea*, del 1919. Prima ancora, tra il 1907 e il 1909 Malipiero aveva composto *Elen e Fuldano* e nel 1911 *Canossa*, lavori basati su testi scritti da

⁶¹⁸ GUIDO GATTI, « Le liriche di Ildebrando Pizzetti », in Rivista Musicale Italiana, Volume XXVI, TORINO, BOCCA, 1919 pp. 192 – 206 e GUIDO GATTI, « Le espressioni drammatiche di Malipiero », in Rivista Musicale Italiana, Volume XXVI, Torino, Bocca, 1919 pp. 690 – 712.

Silvio Benco e destinati a essere ripudiati e quindi distrutti dallo stesso musicista⁶¹⁹. Allo stesso modo vanno anche citate le musiche che Malipiero scrisse per il *Sogno d'un tramonto d'autunno* di D'Annunzio, che rimasero invece per lungo tempo inedite ma per ragioni legate ai diritti d'autore⁶²⁰.

Relativamente ai primi due lavori, risulta significativa una lettera di Pizzetti a Malipiero del 1911 in cui parlando di *Elen e Fuldano* il compositore parmigiano scrisse:

Ho letto il libretto della tua opera e la musica del primo atto. Il soggetto è molto interessante, e trattato con più genialità avrebbe potuto dar vita a un dramma fortemente impressionante. Ma parmi che il Benco non sia stato sempre felice nello svolgimento drammatico, e troppe volte abbia sacrificato al preconetto della così detta teatralità e si sia lasciato trascinare dalla voglia di fare dei versi sonanti e preziosi senza necessità⁶²¹.

In un'altra lettera, questa volta inedita, di appena un mese più tardi, Pizzetti tornerà nella questione specificando meglio:

Credo, come già ti scrissi, che il libretto di *Elen e Fuldano* contenga scarsi elementi per impressionare profondamente gli spettatori, e poi credo che i drammi foschi e scuri (pensa anche al meraviglioso *Machbet* schakespeareano) non possono essere molto ben compresi dagli uomini della nostra terra e della nostra stirpe⁶²².

Per Pizzetti quindi c'era qualcosa che non andava nel "libretto", qualcosa che non convinceva dal punto di vista drammatico e anche Malipiero riconobbe dei difetti in questo senso. Lo confessò egli stesso alcuni anni più tardi, precisamente nel 1938, quindi in un momento in cui, completato il percorso di maturazione artistica, poteva volgersi indietro a contemplare con lucidità le sue scelte artistiche passate. In un suo articolo per « Il popolo - Gazzetta della sera », per spiegare in che modo si fosse progressivamente sviluppata in lui la passione di scrivere opere drammatiche, fece una cronistoria delle sue composizioni fino a quel momento. Parlando di *Elen e Fuldano* scrisse di esserne stato inizialmente attratto dal testo:

1907. Ho trovato il librettista ideale, cioè il libretto che mi permetterà di realizzare tutte le mie aspirazioni teatrali. Solo il titolo mi preoccupa: *Elen e Duncano*. Quel Duncano (tenore) può creare qualche malinteso per una pericolosa assonanza. Si può cambiare in *Elen e Fuldano*.

1910. Lo stesso poeta ha scritto per me un altro libretto che mi soddisfa pienamente: *Canossa*. Un atto. Suggestivo l'ambiente⁶²³.

Poche righe sotto, dopo aver ricordato l'insuccesso di *Canossa* alla prima rappresentazione, rivelò di aver maturato la decisione di cui si è detto, di ripudiare tutte e due quelle opere: « 1923.

⁶¹⁹ Così apprendiamo da GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, pp. 269, 270.

⁶²⁰ Si veda per l'intera vicenda ancora GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, pp. 189, 294 sgg.

⁶²¹ Lettera di Pizzetti a Malipiero del 18 aprile 1911, in *Ivi*, pp. 364, 365.

⁶²² Lettera da Pizzetti a Malipiero del 11 maggio 1911, da Firenze, via Spontini 71, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Carteggio con Pizzetti.

⁶²³ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Memorie utili: ovvero come nasce in un musicista il desiderio di scrivere per il teatro », in *Scenario*, 3, marzo 1938, pp. 107 - 110, in MARIA TERESA MURARO, (a cura di), *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 145 - 151:145. Lo stesso articolo uscirà in modo più sintetico con il titolo « Come nasce nei musicisti il desiderio di scrivere per il teatro », in « Il Popolo - Gazzetta della Sera », 17, 18 marzo 1938.

Ritrovo le due partiture (*Elen e Fuldano e Canossa*), e le condanno al rogo insieme a quelle di un balletto e di un'opera in un atto dei quali non voglio che si ricordi nemmeno il titolo»⁶²⁴.

Oltre al fiasco della prima egli non fornì delle spiegazioni relative al suo gesto distruttivo, a parte un accenno al fatto che inizialmente fu suggestionato da una qualche affinità di forma ed atmosfera con Maeterlink e di essersi poi reso conto che di quel teatro nei versi di Benco vi era ben poco.

Da ciò emerge quanto importante per Malipiero fosse il “libretto” o nel suo caso sarebbe meglio dire il testo da musicare, per consentirgli di dare vita a un'opera che rispondesse alle sue esigenze estetiche. Infatti nell'articolo apparso su « Scenario » appena citato, che costituisce una personale retrospettiva, egli confessò che dopo i risultati deludenti delle prime opere egli pur sentendosi ancora fortemente attratto dal melodramma, nutriva dei forti dubbi sulla parola. Per risolvere il problema egli concepì un'opera certamente tragica, *Pantea*, ma nella quale non ci fosse il testo da cantare. Il protagonista di questo lavoro, come ormai ribadito non fu il cantante, ma una ballerina.

1917. Dopo due anni di tregua, il melodramma riprende il sopravvento, ma voglio abolire il cantante, forse perché, dopo le precedenti esperienze, la parola mi fa paura. La trama di *Pantea* (ideata nel tormento della guerra) richiede soltanto una donna che sappia esprimere la sua tragedia danzando⁶²⁵.

In una lettera del 1918 spedita a Gatti Malipiero parlando proprio della genesi di *Pantea* scrisse:

Purtroppo mi sono convinto che *il cantante* sarà sempre l'ostacolo per il dramma musicale italiano tant'è vero che il lavoro che ho ora finito rappresenta il frutto di questo mio convincimento. Non so ancora il titolo, credo sarà circa così: « la soglia insuperabile. » Che ti pare?⁶²⁶.

In una successiva epistola sempre a Gatti dichiarò, se ce ne fosse stato bisogno, che quel dramma si sarebbe chiamato *Pantea*⁶²⁷.

Dopo questo esperimento estremo, nell'opera successiva, le *Sette canzoni*, egli reintrodusse il cantante. Quali erano stati i motivi che l'avevano indotto a ritornare sui suoi passi? In una lettera sempre a Gatti dell'agosto 1919 spiegò questa scelta con il fatto che per lui la voce rappresentava un elemento fondamentale del dramma: « Io ritengo forma d'arte superiore la danza, e le dedicherò in avvenire certe mie idee musicali, ma il fascino della *voce quale elemento drammatico* mi suggerì le “*Sette canzoni*” »⁶²⁸.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Memorie utili: ovvero come nasce in un musicista il desiderio di scrivere per il teatro », in *Scenario*, 3, marzo 1938, pp. 107 - 110, in MARIA TERESA MURARO, (a cura di), *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984, p. 146.

⁶²⁶ Lettera da Malipiero a Gatti del 8 aprile 1918, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 31.

⁶²⁷ Lettera da Malipiero a Gatti del 5 dicembre 1918, in *Ivi*, p.39.

⁶²⁸ Lettera da Malipiero a Gatti del 5 agosto 1919, in *Ivi*, p.47.

Il problema pertanto non stava nella voce in sé, anzi questa era parte costituente del dramma, ma sicuramente nel modo in cui di essa si era abusato nel melodramma ottocentesco. Insomma il cantante per Malipiero doveva rispettare un ruolo drammatico mentre era finito per svolgere una funzione squisitamente lirica con tutte le implicazioni sentimentali e passionali che ne avevano fatto un eroe per il pubblico soprattutto per la compagine piccolo borghese di esso. Così le *Sette canzoni* furono concepite in modo tale che il cantante non risultasse il protagonista né tanto meno l'eroe beniamino degli spettatori per le sue prodezze vocali. Non a caso le parti cantate di quest'opera sono in prevalenza affidate a voci baritonali e basse.

Sempre riguardo a tale aspetto risultano interessanti le dichiarazioni che Gatti fece in una sua prefazione ad un testo del 1920 in cui furono pubblicati i libretti di *Pantea*, *Sette canzoni*, *Le baruffe chiozzotte*, *Orfeo*⁶²⁹. Il critico scrisse che la battaglia di Malipiero fu rivolta contro un certo modo di cantare, quel modo tipico nel melodramma ottocentesco in cui il canto impediva lo sviluppo dell'azione drammatica per favorire invece il lirismo.

[...]; cantare vuol dire interrompere il dramma, deviarne lo sviluppo, introdurre qualcosa di eterogeneo e di estrinseco; in una parola distruggere la sua musicalità intima, di cui le parole sono già un'espressione considerevolmente efficace⁶³⁰.

Dell'idea di pubblicare i "libretti" delle sue prime opere Malipiero ne aveva parlato inizialmente in una sua lettera a Gatti del 17 novembre 1919 chiedendo appunto che il critico facesse una introduzione presentando le vicende delle opere messe in scena anche senza fare riferimento alle scelte musicali. Egli auspicava che dall'introduzione sarebbe risultata la sua concezione del dramma musicale.

Ritengo utile la pubblicazione dei libretti appunto perché questa può dare un'idea di ciò che io intendo per dramma musicale: sintesi scenica – spiegazione delle situazioni drammatiche attraverso ciò che si vede. Si canta quando il canto esiste nel soggetto⁶³¹.

Il dramma che egli intendeva costruire era molto condensato o secondo quanto diceva il suo autore, « sintetico ». All'interno di questo un ruolo fondamentale lo avrebbe dovuto rivestire la voce che Malipiero concepiva da un punto di vista esclusivamente drammatico, come detto. D'altra parte proprio il dramma costituiva il fine più importante della sua ricerca musicale, tanto è vero che le *Sette canzoni* furono presentate con il sottotitolo di *sette espressioni drammatiche*⁶³².

⁶²⁹ Di *Pantea* comprensibilmente si riportarono le didascalie di scena.

⁶³⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Teatro: Pantea, Sette canzoni, Le baruffe chiozzotte, Orfeo / G. Francesco Malipiero; con una prefazione di Guido M. Gatti*, Bologna, Zanichelli, 1920, p.9.

⁶³¹ Lettera da Malipiero a Gatti del 17 novembre 1919, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p.53.

⁶³² GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 190.

Per capire ancor più questo concetto, significativa risulta una lettera inedita che egli inviò ad Alfredo Casella il 15 gennaio 1929 in cui spiegò come la parte musicale dell'opera fosse stata congegnata in modo da fare tutt'uno con i drammi vissuti dai protagonisti di ognuna delle sette storie.

Parlando poi delle *Sette canzoni* ti dirò che dovrebbero sollevare le ire degli amanti del quieto vivere qualora io andassi strombazzando ai quattro venti la creazione di un nuovo stile, di una sola forma di melodramma. Io stesso non mi sono *mai* ripetuto. Sono nate in un momento molto triste della mia vita: *ho veduto* sette piccoli drammi anzitutto musicali. Difatti, ammettiamo che tu volessi (dico per dire, tutto è possibile) eseguire le *Sette canzoni* come sette piccole commedie, potresti eliminare la musica? No, in ogni scena ci vorrebbe la tua canzone, mentre, se tu volessi, domani potresti eseguire il *Tristano e Isotta* senza musica, salvo forse conservare il canto del marinaio nel I atto e la cornamusa del III, elementi questi decorativi, ma non indispensabili però. E' un po' sulla necessità musicale del *dramma per musica* ch'io forse seguito sempre lo stesso criterio artistico, non sullo spirito che anima le *Sette canzoni*⁶³³.

Malipiero seppe dunque impiegare egregiamente secondo i propri intendimenti la figura del cantante, ma proprio la pubblicazione dei libretti delle sue opere nel 1920, con la prefazione di Gatti, che abbiamo or ora citato, consente di fare chiarezza su un'altra grande battaglia che egli condusse a quel tempo e che si lega fortemente a quella appena illustrata: quella contro il "recitativo".

Pubblicare i libretti delle opere significava rendere noti ai futuri spettatori i fatti messi in scena, questo perché il compositore riteneva che il "recitativo" non contribuisse più di tanto alla comprensione dell'opera. In una lettera a Gatti del 28 dicembre 1941, Malipiero spiegò la sua avversione per il recitativo con il fatto che questa pratica, al contrario di quanto si proponeva, finiva poi per compromettere la drammaticità dell'opera stessa.

Purtroppo non si può intercalare la musica colla declamazione non cantata senza distruggere la linea del dramma musicale, perciò è preferibile il «parlato» con inflessioni di voce stabilite da «note» al recitare senza modulazioni che è recitazione vera e propria⁶³⁴.

Anche nell'articolo sopra considerato, apparso su « Scenario », vi è un passaggio molto esplicativo relativamente alla sua scelta: « [...] perché ostinarsi ad alternare le arie col recitativo? Le arie sono musica, il recitativo no. Sopprimiamolo ed eliminiamo la difficoltà di comprendere il soggetto, anche se non è complicato »⁶³⁵.

Come prova del fatto che il recitativo poco serviva a comprendere quanto veniva rappresentato nella scena, il compositore riportava la pratica ancora invalsa ai suoi tempi di leggere i libretti prima dell'opera. « E che le parole del recitativo non abbiano mai servito a far comprendere « il soggetto » lo dimostra la beotica abitudine di leggere il libretto prima o durante la rappresentazione »⁶³⁶.

⁶³³ Lettera da G.F. Malipiero ad A. Casella del 15 gennaio 1929, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 3637.

⁶³⁴ CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 376.

⁶³⁵ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Memorie utili: ovvero come nasce in un musicista il desiderio di scrivere per il teatro », in « Scenario », 3, marzo 1938, pp. 107 - 110, in MARIA TERESA MURARO, (a cura di), *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984, p. 146.

⁶³⁶ AA.VV., *Malipiero e le sue «Sette canzoni»*, Roma, Milano, Augustea, 1929, p. 25.

La soluzione ideale sarebbe consistita nel rappresentare storie il più possibile comprensibili e quindi sulla base di questa convinzione Malipiero maturò l'idea di pubblicare i libretti di *Pantea*, *Sette canzoni*, *Baruffe chiozzotte* e *Orfeo* chiedendo a Gatti di farne la prefazione:

Tuttavia come nel caso dell'abolizione del cantante, anche la scelta di non utilizzare il recitativo non fu duratura perché già nell'*Orfeide*, precisamente ne la *Morte delle maschere* e nell'*Ottava canzone*, il recitativo venne reintrodotta anche se con caratteristiche lontane rispetto a quelle che lo caratterizzavano nel melodramma ottocentesco:

Nelle *Sette canzoni* [...] il recitativo è bandito. Ma già nella *Morte delle maschere* e nell'*Ottava canzone* esso diventa inevitabile; però non si presenta sotto forma di didascalia cantata, bensì con una linea musicale nella quale la pronuncia delle parole si deve rispettare ad ogni modo ⁶³⁷.

Oltre a queste motivazioni addotte dal musicista ci permettiamo di aggiungere una di cui il compositore non parla esplicitamente, forse perché la riteneva scontata, vale a dire il fatto che il recitativo aveva l'effetto di creare il senso di attesa dell'"aria" cantata che restava allora come oggi il momento più importante dell'Opera ottocentesca.

Malipiero fu contento di come Gatti scrisse la prefazione e ritenne che grazie ad essa si fosse raggiunto il risultato di far conoscere i fatti di cui le sue opere si occupavano. « La prefazione va più che benissimo e l'ho subito spedita a Zanichelli. [...]. Non avrei la più piccola osservazione da farti »⁶³⁸.

Coloro che avessero letto questa pubblicazione, nel seguire l'opera non sarebbero stati distolti da altri elementi e avrebbe prestato la massima attenzione al dramma in corso. D'altra parte sarebbero stati comunque aiutati dalla semplificazione che restava l'obiettivo primario come ancora in una lettera a Gatti il compositore indicava:

Ritengo utile la pubblicazione dei libretti appunto perché questa può dare un'idea di ciò che io intendo per dramma musicale: sintesi scenica – spiegazione delle situazioni drammatiche attraverso ciò che si vede. Si canta quando il canto esiste nel soggetto⁶³⁹.

Semplificare significava per Malipiero creare una forma di rappresentazione artistica il più possibile libera da canoni e tematiche precostituite. A questo proposito vale la pena riprendere un articolo del 1913, già citato precedentemente e intitolato « Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi ». In questo il compositore aveva spiegato in modo chiaro le sue idee in proposito:

Nel « dramma musicale » la lotta fra musica e poesia per la conquista della supremazia dei suoni o della parola, persisterà a vantaggio dell'opera d'arte se non si vorrà ammettere un unico principio indiscutibile, che essendo cioè il « dramma musicale » la manifestazione artistica la *più* convenzionale, è quella che ha più bisogno di

⁶³⁷ GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 192.

⁶³⁸ Si veda la lettera da Malipiero a Gatti del 19 dicembre 1919, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p.57.

⁶³⁹ Lettera da Malipiero a Gatti del 17 novembre 1919, in *Ivi*, p.53.

*un'atmosfera idealizzata e di grande libertà da pregiudizi*⁶⁴⁰.

Egli per prima cosa rivendicava la piena libertà e spontaneità dell'azione drammatica, che invece era stata soffocata dal più grande di tutti i pregiudizi: la "teatralità", che subito dopo spiegava in cosa consisteva secondo lui:

« La teatralità », ecco il primo dei pregiudizi! Per *teatrale* s' intende ciò che inceppa lo svolgimento spontaneo dell'azione drammatica ed è questo un fenomeno stranissimo di due forze che non potendo sopprimersi a vicenda, *vengono a patti* e si aiutano per non soccombere⁶⁴¹.

Nello scritto egli sosteneva che il secolo passato aveva rappresentato l'epoca in cui i « pregiudizi » si erano consolidati maggiormente e quindi indicava una via possibile di rinnovamento nel rifarsi agli anni precedenti l'Ottocento fino ad arrivare alle origini musicali del melodramma italiano.

Le *Sette canzoni* rappresentarono il frutto di questi suoi proponimenti artistici e costituirono una novità assoluta nel panorama della musica canora di quel tempo soprattutto se consideriamo il ridimensionamento del ruolo del cantante cui va riferito l'abolizione del recitativo.

Tuttavia oltre al mito del *bel canto* un altro elemento che Malipiero intendeva attaccare era quello relativo alla scelta dei soggetti rappresentati in scena. Infatti egli riteneva che un altro pregiudizio del melodramma dei suoi tempi consistesse proprio in questo aspetto dell'opera.

Nello stesso articolo del giugno 1913 egli scriveva: « I pregiudizi nella scelta dei « soggetti » sono molto in relazione con la somma fra tutte le affezioni: *la teatralità* come del resto tutto il male si aggira intorno ad essa »⁶⁴².

Aggiungeva quindi che nei secoli precedenti l'Ottocento, venivano rappresentate vicende d'attualità anche se tratte dalla mitologia. Ecco così che per le *Sette canzoni* egli scelse di musicare delle vicende realmente accadute e i cui protagonisti non erano eroi o re e principi, ma persone tratte dalla normalissima quotidianità che non compivano certamente atti straordinari o sacrifici per gli ideali patriottici o magari in nome di sentimenti e passioni romantiche come l'amore.

Ritengo [...] che i personaggi delle *Sette canzoni* abbiano « a priori » la stessa importanza di tutti gli uomini illustri ridotti a personaggi melodrammatici e che la storia di un suonatore di chitarra possa interessare quanto e forse più di tutte le Semiramidi e gli Amleti, purché la musica la completi anziché sfruttarla materialmente per confezionare il solito libretto d'opera⁶⁴³.

Inoltre per mettere ancora più in evidenza il realismo dei personaggi messi in scena nelle *Sette canzoni* va riportata una considerazione dell'autore proprio sulla caratteristica di queste figure:

[...] sono personaggi *anonimi* ma non antimusicali e che nella musica possono trovare la loro sublimazione, mentre la sorte del personaggio storico o mitologico è inversa: la musica lo rimpicciolisce e spesso lo mette in

⁶⁴⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi », in « Musica - settimanale di cultura e di cronaca », 8 giugno 1913, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album. Non figura il numero di pagina.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ AA.VV., *Malipiero e le sue «Sette canzoni»*, Roma, Milano, Augustea, 1929, p. 24.

ridicolo⁶⁴⁴.

È pur vero che sotto questo aspetto però l'opera verista già si era espressa abbondantemente proponendo storie e personaggi tratti dalla realtà, tuttavia il realismo di Malipiero si differenziava da quello espresso dai veristi soprattutto nella realizzazione scenica di tale tipo di figure che nel suo caso tendevano ad assumere delle caratteristiche simboliche se non addirittura a rappresentare delle maschere vere e proprie. Oltretutto per fugare ogni dubbio fu lo stesso compositore a prendere le distanze dalla musica verista dell'epoca, come si legge nelle sue note scritte nel catalogo delle opere raccolto da Gino Scarpa. Qui definì i sette episodi delle *Sette canzoni* come « [...]sette drammi in cui della vita reale è stata colta la musicalità attraverso un processo diametralmente opposto a quello dell'opera verista »⁶⁴⁵.

A sua volta nella sua prefazione a un testo pubblicato nel 1929 sulle *Sette canzoni*, in cui erano stati raccolti alcuni interventi di personalità del mondo della musica concentrati a riflettere sulla clamorosa contestazione della prima rappresentazione dello stesso lavoro all' *Opéra* di Parigi nel 1920, il compositore aveva ribadito che la sua intenzione era stata quella di « tradurre musicalmente » degli episodi da lui visti o vissuti e che tale operazione non aveva nulla a che spartire con il verismo, che nella stessa sede definiva come una « [...] caricatura di cattivo gusto della vita »⁶⁴⁶.

Anche Henri Prunières cui fu dedicato il primo episodio dell'*Orfeide*, *La morte delle maschere* mise in evidenza la distanza tra le *Sette canzoni* e l'opera verista osservando come la musica in Malipiero non nascesse dal dramma, ma mantenesse la propria indipendenza anche nelle scene più drammatiche.

*Elle [la musica] ne participe au drame que par ricochet. C'est le drame que s'appuie sur elle et non elle sur le drame, en sorte qu'on ne peut imaginer musique moins «vériste» que cette partition illustrant jusqu'à des faits divers mis en tableaux vivants*⁶⁴⁷.

Quindi riprendendo l'articolo di Malipiero in « Scenario » cui si è fatto precedentemente abbondante riferimento, risulta alla luce di quanto espresso, molto significativa la frase con cui egli accompagnò la presentazione dell' *Orfeide* e in particolare delle *Sette canzoni*. « Credo che, anziché rendere inverosimile il vero, si possa nel vero trovare la fonte di molta musica vera »⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 23.

⁶⁴⁵ GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 192.

⁶⁴⁶ AA.VV., *Malipiero e le sue «Sette canzoni»*, Roma, Milano, Augustea, 1929, p. 17.

⁶⁴⁷ HENRI PRUNIÈRES, « G. Francesco Malipiero », in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, pp. 40 – 60: 54.

⁶⁴⁸ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Memorie utili: ovvero come nasce in un musicista il desiderio di scrivere per il teatro », in « Scenario », 3, marzo 1938, pp. 107 – 110, in MARIA TERESA MURARO, (a cura di), *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984 p. 146.

La musica delle *Sette canzoni* quindi nasce da avvenimenti realmente accaduti e non accomunati da una trama narrativa ma rappresentati liberamente, proprio come il compositore indicava rifacendosi all'esigenza della spontaneità.

Il primo episodio, *I vagabondi*, riguarda un violinista zoppo e un chitarrista cieco che si aggiravano per le calli di Venezia accompagnati da una donna che era la guida del secondo. Malipiero disse di essere stato colpito dalla loro esibizione, nonostante difettassero di scarsa musicalità, perché un bel giorno aveva intuito che qualcosa di tragico era successo tra loro, quando vide il cieco da solo intento a suonare la chitarra. Era chiaro che la donna lo aveva abbandonato andandosene con il violinista.

La seconda vicenda, *A Vespro* fu ispirata da una scena vista a Roma nella chiesa di Sant'Agostino al tramonto. Malipiero parla di un' « apparizione crepuscolare » con una donna che pregava davanti alla statua della Madonna e che un monaco invitò ad uscire dalla Chiesa stessa perché intendeva chiuderla data l'ora tarda.

Il terzo episodio, *Il Ritorno*, che rappresenta l'orrore della prima guerra da poco conclusa, nacque dal fatto che il compositore udiva spesso volte gemere e pregare una madre impazzita per il dolore di aver perso il figlio in guerra. Non a caso la donna abitava in una casa che si trovava alle pendici del Monte Grappa, località in cui vennero combattute parecchie battaglie cruente del primo conflitto mondiale. Non solo, i luoghi vicini a questo Monte furono abbastanza visitati dal compositore da quando si trasferì ad Asolo, cittadina che non distava molto da lì⁶⁴⁹.

La quarta parte, *L'ubriaco*, è ambientata a Venezia e se non fosse per la dichiarazione di Malpiero che gli avvenimenti narrati erano reali potremmo anche pensare alla commedia veneta rinascimentale dove tali scene erano ricorrenti. Si tratta infatti di un ubriaco che canta una canzone a una donna mentre questa si sta appartando dietro una finestra con un giovane. Terminato il canto, il giovane esce in gran fretta e con una spinta getta a terra l'ubriaco che a sua volta viene picchiato da un vecchio armato di bastone che esce dalla stessa porta da cui era uscito l'amante.

La quinta vicenda, *La serenata*, si svolge di notte in una stanza in cui in un letto giace un cadavere vegliato da una giovane inginocchiata che prega e piange. In una stanza vicina ci sono delle donne che recitano le preghiere per i morti, mentre dal di fuori si sente la voce di una serenata e poi arrivano attraverso la finestra dei fiori lanciati dal cantore innamorato. Quest'ultimo alla fine busserà alla porta e la fanciulla lo aprirà. Egli comprenderà la situazione inginocchiandosi a pregare pure lui mentre la fanciulla raccoglie i fiori.

La sesta scena *Il campanaro* nasce da una scena vista in una chiesa di Ferrara dove stava

⁶⁴⁹ Si veda ad esempio GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p.288.

infuriando un incendio e la folla in preda al terrore gridava. Vi è il campanaro intento a suonare le campane per dare l'allarme. L'uomo nel contempo intona una canzone decisamente in contrasto con quanto sta accadendo al di fuori. Al termine della canzone egli dopo aver osservato che l'incendio è stato domato si siede davanti il campanile accendendosi la pipa.

Per quanto riguarda l'ultima canzone, *L'alba delle ceneri*, Malipiero confessa di essere stato colpito da un'antica mascherata italiana, *La mascherata del carro della morte* appunto, che sovente si teneva l'ultima notte di carnevale e che contrariamente a quanto il titolo suggeriva non aveva nessun senso funebre, ma il cui scopo era semmai quello di esorcizzare la morte. Malipiero dice che la musica di quest'ultima canzone è solenne proprio per indicare un senso di liberazione che egli provava ogni volta alla fine del Carnevale, dal momento che la Quaresima veniva a « [...] liberare dall'invadente ambiguità carnacialesca »⁶⁵⁰.

La scena viene ambientata nella strada di una piccola città all'alba. Vi è un lampionaio che entra canticchiando e spegne alcuni fanali. Si sentono suonare le campane e si vedono le prime donne recarsi alla messa. Nello stesso tempo avanza la compagnia del "carro della morte" e poi un gruppo di pagliacci che ridendo danzano attorno al carro funebre bloccandogli il percorso. Dal carro funebre esce una figura orribile che raffigura la morte che fa scappare tutti i pagliacci. Uno di questi perde il cappello e torna indietro per raccoglierglielo da terra. Non appena si rialza, una maschera lo abbraccia ed entrambi si allontanano insieme.

Da queste poche righe riassuntive la prima cosa che colpisce è il fatto che ogni storia non è legata alle altre da una trama o da un filo logico, ma conserva una propria autonomia.

A questo proposito giustamente Gatti aveva definito l'opera in questo modo:

Le *sette canzoni* sono sette quadri di carattere tragico e comico alternatamente, impostati sopra una breve e sintetica vicenda drammatica, dove il dramma è ridotto al suo schema originario di contrasto: contrasto di ambiente, contrasto di caratteri e di passioni⁶⁵¹.

Allo stesso modo in tempi più recenti John Waterhouse era tornato a ribadire tale antinomia all'interno di ogni storia: « Ogni dramma [...] presenta un netto contrasto fra la 'luce' e l' 'oscurità', ridotto ai termini più essenziali »⁶⁵².

In effetti l'unico elemento che accomuna tutta l'opera va rintracciato nel ricorrere di temi musicali e interludi orchestrali che uniscono i sette piccoli drammi che si susseguono secondo uno schema fisso basato sul contrasto tra sentimenti e passioni inconciliabili o meglio tra modi diversi di concepire il sentimento. C'è infatti una netta contrapposizione ad esempio tra il modo di sentire la fede religiosa della protagonista della seconda canzone e la fede del frate condizionata dalla praticità.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 192.

⁶⁵¹ GUIDO GATTI, « Le espressioni drammatiche di Malipiero », in « Rivista Musicale Italiana », Volume XXVI, Torino, Bocca, 1919, p. 697.

⁶⁵² JOHN C.G. WATERHOUSE, *Malipiero*, Torino, Nuova Eri, 1990, p. 59.

Ugualmente l'amore dell'amante ne *La serenata* va a scontrarsi con quello dell'amata per il morto che lei sta vegliando, come nella quarta canzone la pura passione amorosa cozza con le necessità della vita. L'ultima canzone rappresenta poi una sorta di compendio di tutti questi contrasti unendo l'elemento tragico con quello ironico e buffonesco.

Un altro elemento di unificazione dell'intera opera è sicuramente rappresentato dalla parte letteraria e testuale che nell'economia complessiva ha una funzione altrettanto pari alla musica, come già rilevato da Piero Santi nel corso del suo intervento al congresso del 1972. Il critico parlando sul teatro di Malipiero rilevò che

[...]; il libretto di Malipiero attinge il suo fascino dal poetico rinvio alle fonti che la sua apparenza composita suggerisce. E si configura come una successione di culmini drammatici, perché di impulsi drammatici si alimenta, allo stesso modo che la musica, ma poi, egualmente, non li connette secondo un andamento narrativo continuo ed argomentato⁶⁵³.

Vi è pertanto un equilibrio tra la componente musicale e quella poetica che in gran parte deriva dal fatto che è lo stesso autore a decidere i testi da musicare. La cosa non è di poco conto dal momento che come abbiamo avuto modo di vedere, le opere drammatiche precedenti le *Sette canzoni*, il cui testo era stato scritto da Silvio Benco erano state ripudiate dal musicista. Adesso invece Malipiero era diventato librettista della sua musica allo stesso modo di quanto aveva fatto Pizzetti dopo l'esperienza dannunziana e per le *Sette canzoni* il compositore veneziano decise che i testi delle sue musiche derivassero dalle poesie appartenute alla letteratura italiana antica. Nel paragrafo precedente si è diffusamente parlato dell'attrazione per tutto il mondo antico da parte del compositore, tuttavia non ci sono dichiarazioni nei suoi scritti o nelle lettere consultate con i quali egli comunichi perché si rifaceva ai versi della poesia italiana dei primi secoli. Vi è un solo passo eloquente contenuto nel "Catalogo delle sue opere" in cui parlando delle *Sette canzoni* egli fa tale tipo di considerazione: « Il testo delle *Sette canzoni* è preso dall'antica poesia italiana, perché in essa si ritrova il ritmo della nostra musica, cioè quel ritmo veramente italiano che a poco a poco, durante tre secoli, è andato perdendosi nel melodramma »⁶⁵⁴.

Malipiero pone come ragione principale della sua scelta poetica il fatto ritmico, ma come osservato da Dalmonte che ha dedicato un ottimo lavoro alle fonti dei testi malipieriani, la sola ragione ritmica non basta a spiegare la sua operazione⁶⁵⁵. A tale proposito la studiosa non si accontenta nemmeno di quanto sostenuto da Luciano Alberti che giustificava questo ricorso alla poesia antica

⁶⁵³ PIERO SANTI, « La concezione teatrale », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 153 – 163: 157.

⁶⁵⁴ GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p.192.

⁶⁵⁵ ROSSANA DALMONTE, « Le fonti letterarie del teatro di Malipiero (l'"Orfeide") », in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 95 – 111:104.

come parte di un mito letterario per esprimere la volontà di una « purificazione letteraria » necessaria soprattutto dopo l'eccessivo dannunzianesimo⁶⁵⁶. Effettivamente Malipiero fu sempre molto legato al poeta tanto da musicare il *Sogno di un tramonto d'autunno* senza nemmeno chiederne il permesso al poeta, quindi non era necessario “purificarsi” da un dannunzianesimo che egli stesso apprezzava. Allo stesso modo Dalmonte non ritiene nemmeno soddisfacente la spiegazione di Folena che nello stesso convegno sosteneva che la ripresa dei versi dei primi poeti italiani faceva parte di un

[...] purismo veneto che dalle grazie settecentesche di Becelli e anche di Gasparo Gozzi, del Vannini e del Césari, sopravvive come nostalgia di una lingua immacolata, di un atticismo popolare che qui si identifica col mondo della musica rinascimentale, tra frottola e villotta, madrigale e mottetto⁶⁵⁷.

Per la studiosa sono tutte spiegazioni che tendono a riportare Malipiero nella sfera del neoclassicismo, mentre la sua musica denota una forte componente di originalità che lo pone al di là di questo movimento. Da parte sua Dalmonte ritiene che questo rifarsi alla poesia antica non sia dovuto né a una forma di nostalgico ripiegamento, né a una sorta di modello ideale cui rifarsi. Per la studiosa, Malipiero si rivolge alla poesia antica come a

[...] un serbatoio di forme da cui attingere quelle parole dotate di forza drammatica che servono al suo teatro, e le cerca non con la cautela del filologo né con il gusto del purista, bensì col piglio deciso del drammaturgo che, pensando al risultato globale del proprio pezzo, non esita a smembrare gli antichi testi, a modificarli e ad intercalarli l'uno con l'altro trattandoli come tutti gli altri elementi della sua drammaturgia e proprio in funzione di questa⁶⁵⁸.

Dalmonte quindi mette l'accento sul fatto che l'antico rappresentava anche dal punto di vista letterario un mondo da cui trarre il giusto sprone per completare al meglio la sua proposta teatrale.

Si tratta di una tesi convincente anche perché la frase di Malipiero da cui parte la sua analisi, vale a dire quella sopra riportata con cui egli spiegava che la poesia scelta gli consentiva di ritrovare il ritmo della musica ormai dimenticato a causa del melodramma ottocentesco, è abbastanza eloquente. Tuttavia può aiutare anche il fatto che questa frase viene ripresa da Malipiero un po' modificata nell'articolo di « Scenario » del 1938 cui siamo ricorsi più volte nelle righe precedenti. In questo scritto egli a proposito dei testi scelti per le *Sette canzoni* si espresse in tale modo: « Il testo delle canzoni è tratto dall'antica poesia italiana, che spesso ha conservato l'accento della nostra antica e perduta musica popolare »⁶⁵⁹.

Come appare chiaramente, si tratta di una frase simile a quella riportata nel catalogo delle sue

⁶⁵⁶ LUCIANO ALBERTI, « L'interpretazione registica e scenografica », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 55 – 77: 70.

⁶⁵⁷ GIANFRANCO FOLENA, « La voce e la scrittura di Malipiero », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 99 - 114: 109.

⁶⁵⁸ ROSSANA DALMONTE, « Le fonti letterarie del teatro di Malipiero (l'“Orfeide”) », in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Milano, Unicopli, 1984, pp.95 – 111:104.

⁶⁵⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Memorie utili: ovvero come nasce in un musicista il desiderio di scrivere per il teatro », in Scenario, 3, marzo 1938, pp. 107 - 110, in MARIA TERESA MURARO, (a cura di), *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984, p. 147.

opere, anche se vi è l'accento al carattere popolare della musica che egli più volte aveva raccomandato anche come fattore fondamentale nella formazione culturale del popolo e che era stato cancellato invece dal divismo dei cantanti nel melodramma ottocentesco. Al tempo stesso però va notato che nell'articolo di « Scenario » egli utilizza il termine « accento » come sinonimo di ritmo e questo chiarisce come il suo concetto si riferisca soprattutto ad un aspetto linguistico, nel senso che il suo criterio nella scelta dei versi tiene conto soprattutto delle cadenze, delle scansioni, insomma delle caratteristiche metriche dei versi antichi. Quest'ultimi allora si adattavano meglio per Malipiero ad esprimere le valenze ritmiche della musica popolare. Ciò significa che i libretti dell'Ottocento avevano interrotto la vera tradizione della musica italiana anche dal punto di vista linguistico ed ecco allora la necessità di ricorrere a quanto era stato scritto prima.

Ma vi è di più, infatti nel disporre i vari testi che compongono le *Sette canzoni* il compositore compì un'operazione davvero originale, scegliendo brani di poeti diversi molto spesso vissuti in epoche differenti. Il risultato fu una sorta di *collage* letterario che a sua volta si adattava alla mancanza di una trama complessiva. Anche per questa scelta originale non vi sono dichiarazioni dell'autore, tuttavia essa va sicuramente messa in correlazione con l'altrettanto nuova sua proposta musicale di abolire lo sviluppo tematico che era stato adottato da più di un secolo e che si era rivelato comodo per il compositore in quanto facilitava la scrittura musicale, ma che peccava di originalità. Infatti in un articolo del 1925, intitolato « Che direbbero i nostri Nonni? » egli rimarcò il fatto che era molto meglio avere cinque minuti di musica originale piuttosto che mezz'ora ottenuta con lo sviluppo tematico:

I profeti musicali sono troppo interessati per rinunciare alla loro proficua miopia, ma non è forse eccessivamente rischioso affermare che per completare l'evoluzione musicale e renderla più completa, sarà necessario rinunciare al molto pratico sviluppo tematico, lasciando che le idee musicali si susseguano e si trasformino liberamente come, per esempio, è sempre stato la caratteristica della musica italiana sino a tutto il XVII secolo⁶⁶⁰.

Se si voleva contribuire all'evoluzione della musica e renderla moderna, cioè non più scritta per soddisfare le aspettative dei nonni, (questa nell'articolo veniva indicata come la prova del nove della modernità), bisognava agire in questo modo e a questa impostazione egli adeguò pure la parte letteraria. Le *Sette canzoni* con le sette storie staccate una dall'altra rispondono a tale richiesta.

Della portata innovativa di ciò se ne accorse subito a quel tempo un critico molto vicino alle avanguardie di inizio Novecento, Giannotto Bastianelli che a proposito di quest'opera definì Malipiero un « poeta musicale » che aveva saputo creare una forma di teatro nuovo definito nell'articolo « teatro da camera », caratterizzato da drammi brevi il cui sfondo melodico consisteva in una « canzone » popolare⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Che direbbero i nostri Nonni? », in « La Follia », New York, 29 giugno 1925 [data desunta], in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, lettere da Casella a Malipiero.

⁶⁶¹ GIANNOTTO BASTIANELLI, « G. Francesco Malipiero », in « Solaria », Firenze, 1 febbraio 1927, in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti*,

L'operazione di proporre qualcosa di nuovo che andasse oltre le produzioni che si rifacevano agli stilemi ormai collaudati del melodramma ottocentesco deve essere ricercato anche e soprattutto nell'utilizzo di questa forma musicale che il compositore chiamò « canzone » e che già si configura nella denominazione come una contrapposizione all'«aria» dell'opera melodrammatica.

A questo punto è bene però cercare di analizzare più approfonditamente in che cosa consisteva per lui la « canzone ».

3.1.4. Il concetto di “canzone” in Gian Francesco Malipiero

Questa forma di componimento assume una precisa fisionomia all'interno dell'opera di Malipiero dal momento che varie sono le sue produzioni in cui ritroviamo anche nel titolo il riferimento alla “canzone”. Per Tilman Schlömp che ha dedicato uno studio su questo tema, la “canzone” si ritrova anche in opere che non ne fanno specifico accenno nel titolo⁶⁶² e viene a costituire una sorta di filo rosso di tutta la produzione del compositore. A questo proposito Malipiero ad esempio ricorse al termine canzone per accomunare nove suoi componimenti con cui aveva musicato *Tre poesie di Angelo Poliziano*, *Quattro sonetti del Burchiello* e *Due sonetti del Berni*. Si tratta di musiche composte tra il 1920 e il 1922 e pubblicate separatamente che rivestono una certa importanza anche perché il compositore ne sottolineò la loro derivazione dalle *Sette canzoni*. « Le tre poesie di Angelo Poliziano, i Quattro sonetti del Burchiello e i due sonetti del Berni, sono «nove canzoni» che discendono direttamente dalle Sette canzoni »⁶⁶³.

Va tenuto presente pertanto che egli apparentò sotto la denominazione “canzone” due opere, le *Sette* e le *Nove canzoni*, con un'ambientazione e una finalità differente l'una dall'altra: cioè un'opera teatrale con una ben precisa drammaticità la prima e una fatta di momenti indipendenti da una cornice comune la seconda. Tra l'altro lo stesso termine canzone ricorda Dante che nel *De Vulgari eloquentia* aveva definito questa forma metrica come la più elevata ed adatta allo stile tragico. Il legame con Dante può anche essere ricercato nella similitudine con cui l'amore viene presentato nelle sue varie sfaccettature nelle *Sette canzoni* e il canto quinto dell'*Inferno* in cui Dante lascia irrisolto il dubbio se

seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso, Treviso, Canova, 1952, pp.61 – 65.

⁶⁶² TILMAN SCHLÖMP, « La canzone d'opera e l'opera come canzone », in PAOLO CATTELAN (a cura di), *Malipiero - Maderna (1973-1993)*, Firenze, Olschki, 2000, pp 87 – 101:87.

⁶⁶³ GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 254.

l'amore sia una passione che porta al Paradiso o all'Inferno. Al di là di queste implicazioni letterarie, il ruolo fondamentale che l'elemento canzone rivestì nelle *Sette canzoni* fu evidenziato anche da Guido Gatti nella già citata prefazione alla pubblicazione dei libretti nel 1920.

Le canzoni che vengono cantate in ciascuna scena non hanno, si badi, un valore lirico per se stesse: non sono oasi liriche nello svolgimento del dramma. Ma un elemento drammatico di prima importanza; nascono dal dramma, hanno necessità drammatiche⁶⁶⁴.

Il critico pur ammettendo che questi momenti cantati si concedevano alla grazia e alla dolcezza e quindi avevano una certa liricità, ne sottolineò la priorità drammatica e la loro funzione volta a far comprendere quanto veniva rappresentato nella scena. D'altra parte non essendoci nell'opera il recitativo né altre forme didascaliche come i dialoghi, il canto rappresentava l'unico momento di comunicazione con il pubblico. Oltretutto alla comprensione delle vicende non aiutava molto nemmeno la scenografia, che Malipiero aveva predisposto fosse abbastanza semplice. Di quest'ultima il compositore aveva parlato in una lettera a Gatti del 5 agosto 1919. « La realizzazione scenica è semplice: pareti mobili di tinta neutra e un piccolo fondale con il particolare scenico (porta, finestra, base di campanile) necessario »⁶⁶⁵.

Nella stessa lettera aveva insistito sul carattere drammatico proprio delle canzoni:

[...] il cantante rimane attore perché la canzone è incidentale e l'azione *la esige*. Per questo ho creato alcuni quadri, che pur sembrando staccati sono legatissimi, perché, secondo me, chi li ha concepiti li ha visti sfilare uno accanto all'altro e la musica li ha legati formando un tutto omogeneo, omogeneo perché non erano staccate, ma continuate le sensazioni del musicista – Dunque niente mimica, niente cantanti, ma azione drammatica *intensificata* dalla musica⁶⁶⁶.

Se concepita in questo modo, la canzone acquisiva un ruolo fondamentale nell'opera nel senso che da essa scaturiva la tensione e la centralità dell'azione teatrale. In questo Malipiero aveva raggiunto l'obiettivo di superare l'esperienza del melodramma ottocentesco dove invece l'"aria" rappresentava una fase di rilassamento, di stasi e non aveva altri ruoli dal momento che la spiegazione di quanto avveniva era invece affidata al recitativo, ai duetti, ai dialoghi concertati.

Anche Francesco Balilla Pratella compositore e critico nato come Malipiero nel 1980 e come lui vicino alle nuove forme d'avanguardia musicale dell'epoca, pur con una forte impronta futurista, recensendo le *Sette canzoni* nel 1923, aveva ravvisato subito come la novità maggiore fosse da ricercare proprio nella canzone e come questa costituisse il momento più drammatico dell'opera.

Il punto di partenza drammatico musicale di ogni singola canzone del Malipiero è dato da una canzone, tolta dal nostro duecento poetico o su di lì, di carattere costantemente popolareggiante. Poesia e musica, affidate a un personaggio sulla scena, o al coro ed all'orchestra - la musica s'intona sempre al gusto arcaico e popolareggiante

⁶⁶⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Teatro: Pantea, Sette canzoni, Le baruffe chiozzotte, Orfeo / G. Francesco Malipiero; con una prefazione di Guido M. Gatti*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 18.

⁶⁶⁵ Lettera da Malipiero a Gatti del 5 agosto 1919, in CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 47.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

della poesia, ripetendo spesso melodie ed intonazioni proprie della liturgia gregoriana – costituiscono l'essenza stato d'anima poetico - musicale dell'espressione drammatica. Da esse fioriscono l'ambiente esteriore, i personaggi complementari ed i contrasti drammatici, tutti ad esse subordinati⁶⁶⁷.

Pratella indicava pure la derivazione popolare del momento cantato mettendolo in relazione con i versi scelti dal musicista che appartenevano alla produzione poetica dei primi secoli della letteratura italiana.

In tempi recenti Tilman Schlömp nel saggio citato oltre a far notare la presenza delle canzoni nella produzione di Malipiero ha aggiunto che il denominatore comune di esse deve essere ricercato nel loro testo tratto dalle poesie antiche italiane.

Il legame principale che tiene insieme la metamorfica idea malipieriana di Canzone sembra consistere nella scelta dei testi in quanto Malipiero [...] ha prediletto la messa in musica di numerose *canzoni a ballo* d'epoca rinascimentale, traendole dalla tradizione italo-francese che va dal Trecento al Cinquecento⁶⁶⁸.

Il critico sostiene comunque una serie di elementi negativi nella trasposizione musicale della canzone da parte di Malipiero, da rintracciare soprattutto nel mancato rispetto della struttura strofica della canzone letteraria. Secondo lui il musicista non terrebbe conto della suddivisione tra piedi e volte e della struttura metrica dei versi poetici. Schlömp nel suo saggio fa poi una distinzione tra le canzoni create da versi appartenenti ad autori diversi che costituiscono la parte centrale *dell'Orfeo*, vale a dire le *Sette canzoni* e invece quelle con testo unitario, che si trovano nella parte finale dell'*Orfeide*. Rivolge quindi la sua analisi a una di quest'ultime, precisamente la canzone di Nerone nella terza parte dell'*Orfeide* che oltretutto è una ballata e precisamente di Angelo Poliziano. Anche nelle già citate *Nove canzoni* il termine "canzone" si riferisce a componimenti poetici non necessariamente canzoni, ma molto spesso sonetti, ballate, rispetti, insomma differenti tipi di poesie. Quindi sulla base di queste considerazioni il termine canzone utilizzato da Malipiero perderebbe la sua connotazione prima di forma metrica che si rifà ad una struttura consolidata nella tradizione letteraria per ricevere quello di un componimento musicale che richiama un contenuto poetico classico. Oltretutto proprio Schlömp aggiunge che ogni canzone risulta formata da tre momenti che egli definisce "Esposizione", "Situazione" in cui vi è un crescendo di tensione e "Azione" dove si dissolverebbe la tensione⁶⁶⁹. A maggior ragione allora si spiega il ricorso al termine canzone da parte di Malipiero come una forma di struttura musicale che corrisponde a componimenti poetici dalla struttura differente.

Ecco quanto dice lo stesso Malipiero nella presentazione dei tre sonetti di Poliziano, nel catalogo delle opere cui già abbiamo fatto riferimento:

Le tre poesie di Angelo Poliziano, i Quattro sonetti del Burchiello e i due sonetti del Berni, sono «nove canzoni»

⁶⁶⁷ FRANCESCO BALILLA PRATELLA, « L'orfeide » di G. F. M., in « Il pensiero musicale – Rivista mensile di cultura popolare », anno III n° 2, febbraio 1923, p.28.

⁶⁶⁸ TILMAN SCHLÖMP, « La canzone d'opera e l'opera come canzone », in PAOLO CATTELAN (a cura di), *Malipiero - Maderna (1973-1993)*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 87- 101: 88.

⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 89.

che discendono direttamente dalle Sette canzoni. Musica e parola, armonia e ritmo, qui vanno insieme. Si manifesta una specie di processo chimico che appunto genera la canzone, la quale può assumere centomila aspetti: può diventare persino una sinfonia in molti tempi⁶⁷⁰.

Sotto questo punto di vista risulta più comprensibile la scelta peraltro molto originale di Malipiero nelle *Sette* canzoni, di creare delle canzoni mettendo assieme versi appartenuti ad autori differenti. A questo proposito Henri Prunières disse che Malipiero aveva una grande conoscenza letteraria e che inizialmente diede una veste musicale alle poesie di questi autori per impiegarle poi in un'opera dalla finalità teatrale:

*Connaissant à merveille les textes des siècles d'or de la poésie italienne, Malipiero commença à vêtir des sonnets, des chansons, des madrigaux, des ballades de Laurent le Magnifique, du Politien, de Hacomone da Todi, plus il imagine pour chaque texte poétique une brève action, en vue d'une réalisation théâtrale*⁶⁷¹.

Effettivamente Malipiero da grande appassionato di letteratura e di antichità poteva essere stato attratto nelle sue letture da qualche poesia che avrebbe conservato per trovare una melodia adatta, ma senza pensare di utilizzarla subito in un determinato progetto. Vi è un'ulteriore riflessione del compositore veneziano contenuta in una sua pubblicazione del 1966 dalla quale pur non facendo riferimento alle opere che stiamo trattando in questo lavoro, emerge comunque un suo pensiero relativo alle sue scelte letterarie:

[...] molti dubbi mi tormentano e primi fra tutti quelli sul mio teatro (perché non riesco a capire come mai, dopo aver respinto molte offerte di *libretti*, io sia caduto fra le braccia di Pirandello, Shakespeare, Euripide, Calderòn de la Barca) [...]⁶⁷².

⁶⁷⁰ GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 254.

⁶⁷¹ HENRI PRUNIÈRES, « G. Francesco Malipiero », in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, p. 49.

⁶⁷² GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Ti co mi e mi co ti – soliloqui di un veneziano*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966, p. 15.

Capitolo 2

3.2.1. Provenienza dei testi letterari delle *Sette canzoni*

In quest'opera l'autore creò sette mini drammi traendone i testi da antiche poesie della letteratura italiana. Capita a volte che i versi di una stessa poesia siano utilizzati per formare due differenti "canzoni" pur mantenendo una certa logicità nel rapporto tra la vicenda drammatica e il testo cantato. Si sono pertanto ricostruiti i testi di tutti i sette episodi cercando la loro provenienza nei libri antichi posseduti dal compositore che facevano parte della sua personale biblioteca, ora custodita assieme a tutti gli altri documenti nell'archivio della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Si sono quindi trascritti integralmente i testi di ogni episodio musicato così come riportati nei libri da cui sono stati tratti facendone poi un confronto con le parti musicali delle *Sette canzoni* contenute in questo testo originale custodito alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia:

Gian Francesco Malpiero, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918.

Prima canzone: I Vagabondi

Questo primo episodio è ambientato a Venezia e ha come protagonisti un violinista zoppo, un chitarrista cieco e la donna di quest'ultimo che era la sua accompagnatrice. Il dramma di questa prima "canzone" consiste nel fatto che la donna fuggirà con il violinista abbandonando il cieco.

Il testo dell'intera parte cantata fu tratto da Malpiero da una raccolta di poesie dei secoli XIII e XIV curata da Giosuè Carducci e pubblicata nel 1912 con il titolo *Cantilene e Ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, Madella, 1912. Nell'introduzione alla poesia Carducci scrive che il componimento che nella raccolta è segnato con il numero XLII, è una « canzone a ballo » tratta da quelle del 1533 e 1568 e aggiunge alcune note per la datazione desumendole dal testo:

Il cenno della partenza per Avignone mi fa credere che questa canzone appartenga al secolo XIV, quando la corte romana residente in quella città invitava gli italiani a concorrervi. Né osta che in fine si accenni a S. Maria del Fiore non anco nel sec. XIV compita; perché avevan fin d'allora cominciato a seppellirvi i cittadini e gli uomini illustri; p.es. L'Aguto, nel 1396⁶⁷³.

⁶⁷³ GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e Ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, Madella, 1912, p.72, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malpiero.

Ecco il testo dell'intera canzone riportata nella pubblicazione di Carducci:

O morte dispietata,
Tu m'hai fatto gran torto:
Tu m'hai tolto mia donna
Ch'era lo mio conforto
La notte con lo die
Fin all'alba del giorno.
Già mai non vidi donna
Di cotanto valore
Quanto era la Catrina
Che mi donò il suo amore.
La mi tenne la staffa,
Et io montai in arcione:
La mi porse la lancia
Et io imbracciai la targa:
La mi porse la spada,
La mi calzò la fronte,
La mi mise l'elmetto:
Io gli parlai d'amore.
Addio, la bella sora;
Ch'io me ne vo a Vignone
E da Vignone in Francia
Per acquistare onore.
S'io fo colpo di lancia,
Farò per vostro amore:
S'io moro alla battaglia,
Moro per vostr'onore.
Diran le maritate
- Morto è il nostro amadore - :
Diran le pulzelle
- Morto è per nostro amore - :
Diran le vedovelle
- Vuolegli fare onore.
Dove il sotterremo?
'N Santa Maria del fiore.
Di che lo coprirremo?
Di rose e di viole⁶⁷⁴.

Nella scelta musicale Malpiero scartò i primi 10 versi. Confrontando i testi messi in musica con quelli della poesia si notano le seguenti diversità:

Nel testo musicale non vi è la virgola alla fine del verso 11; ugualmente il compositore sopprime la virgola al verso 15; al verso 16 Malpiero cambiò il termine *la fronte* con *lo sprone*; alla fine del verso 17 troviamo una virgola e non due punti, mentre si ricorre ai due punti al posto del punto al verso seguente; il verso 19 *Addio, la bella sora* diventa nello spartito *a dio bella sora* con una virgola e non punto e virgola alla fine; in musica troviamo due punti alla fine del verso 20 e una *et* al posto di *e* al verso 21 in chiusura del quale il compositore aggiunse una virgola; *onore* del verso 22 diventa *honore* nello spartito; nella musica non compare la virgola alla fine del verso 23; ugualmente viene trascurata la virgola di fine verso 25 e ancora il termine *onore* del verso seguente viene trascritto

⁶⁷⁴ *Ivi*, pp.73,74.

honore. Non viene trascritto il punto alla fine di questo verso; viene inserita la virgola alla fine del verso 27 come alla fine del verso 29; ancora nella musica troviamo *honore* al verso 32 e alla fine di questo anche un punto e virgola; la domanda del verso 33 non ha nello spartito il punto interrogativo, ma due punti e il verso successivo riporta la *in* invece della contrazione; l'ultimo verso riporta *et* al posto di *e*.

Successivamente dopo una parte non cantata dedicata a degli arpeggi di chitarra, in cui si sviluppa il proposito della donna e del suo amante di fuggire, vengono fatti cantare al baritono i versi dal 19 al 22 apportando gli stessi cambiamenti di cui abbiamo fatto riferimento sopra.

La parte finale in cui il cieco realizza di essere stato abbandonato dalla compagna si apre con una doppia invocazione dello stesso all'amata Maria, secondo lo stile dello *Sprechgesang* seguita dall'orchestra che attraverso accordi discendenti cromaticamente esprime l'inquietudine e la disperazione del cieco.

Seconda canzone “A Vespro”

Questo secondo dramma è ambientato a Roma, nella chiesa di Sant'Agostino, dove il compositore assistette alla scena di una donna che pregava mentre un frate era intento a compiere le faccende per la chiusura della chiesa. A un certo punto il religioso costrinse la donna ad uscire. Per questo episodio la cui drammaticità è data dal contrasto tra la fede religiosa senza limiti e quella che si confronta con la praticità non vi sono parti cantate tratte da testi letterari, ma solo la declamazione delle litanie dei frati sulla base dell'esecuzione con variazioni del *Kirye* della messa gregoriana *Degli angeli* dal momento che si sentono giungere questi canti fatti dai frati dietro l'altare.

Terza canzone “Il ritorno”

Si tratta della storia di una donna che Malipiero vedeva spesso alle pendici del Monte Grappa piangere e disperarsi perché il figlio era morto in guerra. Cantava delle canzoni infantili o, presa intetramente dallo strazio, cullava una bambola. Malipiero aggiunge a questo dramma il ritorno del figlio che si avvicina alla donna che però non lo riconosce e anzi lo respinge.

I versi di questa terza canzone hanno fonti differenti. I primi otto corrispondono ai primi dieci della canzone precedente presa dal testo di Carducci, tranne i versi 5 e 6 che Malipiero decise di tralasciare. Li riportiamo di seguito:

O morte dispietata,
Tu m'hai fatto gran torto:
Tu m'hai tolto mia donna
Ch'era lo mio conforto
[...]
Già mai non vidi donna

Di cotanto valore
Quanto era la Catrina
Che mi donò il suo amore.

In questo testo il compositore opera degli opportuni adattamenti dal momento che a cantare è una madre. Al v. 3 il termine *mia donna* viene sostituito con *mio figlio*; in chiusura del verso 4 Malipiero inserisce un punto; al verso 5 *donna* viene sostituito con *giovane*; il verso 7 diventa *quanto era lo mio figlio* tralasciando la *Catrina*, (crasi per *Catherina*, che Carducci avverte era presente in un altro codice); per finire *il suo amore* del v. 8 diventa *il Signore*.

È la prima fase dell'esternazione della donna che ancora lucida inveisce contro la morte per la perdita del figlio. Presa quindi dal ricordo di quest'ultimo attenua il suo dolore col canto di una dolce ninna nanna. I versi di questo canto sono presi da questo testo: Giovanni Giannini (a cura di), *Canti popolari toscani*, Firenze, G. Barbera, 1902, nella cui prima pagina, subito dopo la copertina Malipiero riportò a penna questa annotazione: « Quasi tutti i miei canti popolari vengono di qui. G. Francesco Malipiero – Roma 1918 – Asolo 1962 ». Ecco i versi del testo di Giannini:

Dolce sonno, dal cielo scendi e vieni
Vieni a cavallo, e non venire a piedi:
Vieni a cavallo in una cavallo bianco,
Dove cavalca lo Spirito Santo:
Vieni a cavallo in un bel cavallino,
Dove cavalca anche Gesù Bambino.
Falla, la nanna, ne li dolci sonni!
Mamma ti canta, e tu, piccino, dormi!⁶⁷⁵

Si tratta di un canto popolare proveniente dalla Maremma pisana come si ricava da quanto riportato dall'annotazione alla fine: “*Castagneto* (Maremma Pisana)

In questo caso le differenze tra il testo letterario e quello per la musica riguardano solo la punteggiatura. Al verso 1 non compare nello spartito la virgola dopo *sonno*, mentre c'è alla fine dopo *viene*; alla fine del verso 2 ci sono i due punti e non la virgola; alla fine del verso 4 c'è il punto e non i due punti; nello spartito l'ultimo verso non ha virgole.

Successivamente la madre, di nuovo in preda al dolore per la perdita del figlio canta quattro versi tratti dal *Canto della Madonna* di Jacopone da Todi che Malipiero trae da questo testo in suo possesso:

Giovanni Ferri (a cura di), *Jacopone da Todi Le laude - secondo la stampa fiorentina del 1490*, Bari, Gius. Laterza & figli tipografi-editori-librai, 1915.

O figlio, figlio, figlio! - figlio, amoroso giglio,
figlio, chi dà consiglio, - al cor mio angustiato?
Figlio, occhi giocondi, figlio, co non rispondi?
figlio, perché t'ascondi dal petto ove se' lattato?⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ GIOVANNI GIANNINI, *Canti popolari toscani*, Firenze, G. Barbera, 1902, p. 3, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁷⁶ GIOVANNI FERRI (a cura di), *Jacopone da Todi Le laude - secondo la stampa fiorentina del 1490*, Bari, Gius. Laterza &

Anche in questo caso il testo musicale non differisce da quello letterario se non per la punteggiatura. Nello spartito non c'è il punto esclamativo dopo il terzo *figlio* del verso 1, ma solo una virgola, così come non c'è la virgola dopo il termine *figlio* di inizio verso 2. Al verso 3, nello spartito troviamo l'apostrofo dopo *co* e *rispondi* al posto di *rispondi*; sempre nella parte musicale non risulta nemmeno la virgola dopo *figlio* dell'ultimo verso che a sua volta si chiude con un punto esclamativo non con un punto interrogativo.

Un'altra visione prende la madre disperata, che canta questa filastrocca popolare presa ancora dal testo di Giannini:

Fila, fila lunga!
La mamma si raggiunga:
Si raggiunga la badessa.
Si canterà la messa;
La messa e il mattutino.
Si farà un bello inchino.
L'inchino è bello e fatto:
Si farà la pappa al gatto.
Il gatto non la vòle:
Si darà alle gattaiole.
Le gattaiole son sotto il letto:
Ci daranno un bel confetto⁶⁷⁷.

In questo caso la coincidenza tra i due testi, quello poetico e quello trasposto in musica è perfetta se si esclude solamente i due punti del penultimo verso che nel testo musicato non compaiono.

Ripresa ancora dallo sconforto la madre canta la stessa sequenza di prima tratta da Jacopone:

O figlio, figlio, figlio! - figlio, amoroso giglio,
figlio, chi dà consiglio, - al cor mio angustiato?
Figlio, occhi giocondi, figlio, co non rispondi?
figlio, perché t'ascondi dal petto ove se' lattato?⁶⁷⁸

Questa volta nel testo musicato viene rispettato il punto esclamativo dopo il terzo *figlio* del verso 1, ma non la virgola dopo il quarto *figlio* sempre nello stesso verso 1; al verso 2 non c'è la virgola dopo il primo termine *figlio*; al verso 3 nella parte musicata troviamo l'apostrofo dopo *co* e *rispondi* al posto di *rispondi* e sempre come prima non risulta la virgola dopo *figlio* dell'ultimo verso che a differenza di prima si chiude questa volta rispettando il punto di domanda.

Anche se minime quindi ci sono pure delle diversità nella messa in musica dello stesso testo in due parti differenti della canzone.

Alla fine dell'episodio, quasi per contrasto tra la realtà e la sfera del ricordo della madre

figli tipografi-editori-librai, 1915, p. 230, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁷⁷ GIOVANNI GIANNINI, *Canti popolari toscani*, Firenze, G. Barbera, 1902 p. 77, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁷⁸ GIOVANNI FERRI (a cura di), *Jacopone da Todi Le laude - secondo la stampa fiorentina del 1490*, Bari, Gius. Laterza & figli tipografi-editori-librai, 1915, p. 230, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

passano alcuni giovani che cantano questi versi tratti da una poesia popolare intitolata *La guerra*, che ricorda le incursioni dei Turchi nel sanese e che deriva da un altro testo, del Tommaseo, presente nella biblioteca del compositore:

All'erta all'erta che, il tamburo suona:
I Turchi sono armati alla marina,
La povera Rosina è prigioniera⁶⁷⁹.

Pressoché identico il testo musicato tranne che una sola nota di punteggiatura al verso 1 dove dopo il primo *erta* lo spartito riporta una virgola e sempre nello stesso verso nella parte musicale la virgola non viene posta dopo *che*, ma dopo il secondo *erta*. Malipiero ripete in conclusione il primo verso.

Quarta canzone “L’ubriaco”

L’ambientazione di questo dramma è ancora Venezia. Vi è una donna che si apparta dentro casa con un giovane. Mentre i due chiudono la porta sopraggiunge un ubriaco che canta barcollando. Il giovane a un certo punto esce di casa e con una spinta getta a terra l’ubriaco che a sua volta verrà picchiato da un vecchio armato di bastone.

Il testo di questa canzone che è una ballata di Poliziano fu tratto da Malipiero dal seguente libro antico: *Rime di M. Angelo Poliziano con illustrazioni dell’abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini*, Tomo II, Firenze presso Niccolò Carli, M.DCC.XIV. Dopo la copertina di tale testo, nella prima pagina vi è la seguente un’annotazione in penna del compositore: « Tutte le poesie di Angelo Poliziano che musicai provengono da qui. G. Francesco Malipiero Roma 1918 – Asolo 1962 ».

Ecco il testo come riportato nel volume da cui fu tratto:

Canti ognun ch’io canterò
Dondolo, dondolo, dondolò:
Di promesse io sono già stucco,
Fa’ ch’omai la botte spilli;
Tu mi tieni a badalucco
Con le mane pien’ di grilli;
Dopo tanti billi, billi
Quest’anguilla pur poi sdrucchiola
Per dir pur lucciola, lucciola
Vieni a me, a me che pro?
Pur sollecito, pur buchero
Per aver del vino un saggio,
Quando tutto mi solluchero,
Egli è Santo Anton di Maggio;
Tu mi meni pel villaggio
Per il naso come il buffolo,

⁶⁷⁹ NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti popolari toscani corsi illirici, greci raccolti e illustrati da N. Tommaseo*, Venezia, dallo stabilimento tipografico enciclopedico di Girolamo Tasso, 1841. Vol. 1 pag. 184, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Tu mi meni pure a zuffolo:
E tamburo or non più nò.
Tanto abbiamo fatto cu, cu
Che qualcun già ci dilleggia,
E se il gioco dura più
Vedrai bella cuccureggia:
Tu sai pur che non campeggia,
La viltà ben con l'amore:
Che le dentro, e che le fuore
Fa' da te ch'io non ci fò⁶⁸⁰.

Malipiero per rendere più realistico l'arrivo dell'ubriaco gli fa cantare i primi due versi e poi dopo un'interruzione musicale durante la quale il giovane chiude la porta ed entra con l'amata, il canto dell'uomo riprende ripetendo gli stessi due versi. Vi sono delle diversità tra il testo letterario e quello musicato: la prima volta che vengono cantati i due versi, nello spartito c'è la sola differenza di un punto alla fine del verso 2 e del fatto che l'ultimo *dondolò* non riporta l'accento. Invece la seconda volta che viene cantato, il termine riporta l'accento ma non i due punti, solamente uno.

Al verso 4 nello spartito l'imperativo *fa* non riporta l'apostrofo e alla chiusura del verso vi è una virgola al posto dei due punti. Al verso 7 nel testo musicato non c'è la virgola dopo il primo *billi*. Nel testo musicato manca la virgola dopo *lucciola* del verso 9 e sempre nella parte musicale alla chiusura del verso 14 c'è una virgola al posto del punto e virgola. Alla fine del verso 17 c'è il punto e virgola al posto dei due punti; alla fine del verso 22 troviamo nello spartito una virgola al posto del punto e virgola.

Alla fine Malipiero ripete ancora i primi due versi uguali al testo letterario a parte l'ultimo *dondolo* che non riporta l'ultima sillaba "lo" accordandosi quasi con la caduta dell'uomo.

Quinta canzone: "La serenata".

Ritorna ancora l'ambientazione a Venezia dove di notte vi è una fanciulla che assieme ad altre donne sta vegliando il cadavere di un uomo. Dalla finestra giunge il canto del suo innamorato che contrasta con le preghiere delle donne nella stanza. A un certo punto egli bussa alla porta e viene fatto entrare. Una volta nella stanza capisce la situazione e si inginocchia rispettando l'uomo morto.

Il canto dell'innamorato che giunge all'amata è preso da una canzone dialogata di Mazzeo di Ricco da Messina, poeta della scuola siciliana. Dalmonte ritiene derivi dal *Ritrovamento d'amore* e avvalora la sua ipotesi riferendosi al testo di Giosuè Carducci *Antica lirica italiana*, Sansoni, Firenze

⁶⁸⁰ *Rime di M. Angelo Poliziano con illustrazioni dell'abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini*, Tomo II, Firenze presso Niccolò Carli, M.DCC.XIV, pp.27,28, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

1907, p. 7⁶⁸¹. Dalla ricerca compiuta nella biblioteca personale di Malipiero la poesia si rinviene nel volume *Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti*, Vol. 1, Firenze 1816 e di questa canzone dialogata Malipiero tralascia la prima strofa che è recitata dalla Madonna e prende invece la risposta del Messere.

Donna, se mi mandate
Lo vostro dolce core
Innamorato sì come lo meo,
Sacciate in veritate
Ca per verace amore
Immantenente a voi mando lo meo.
Perché vi deggia dire
Com'eo languisco. e sento
Gran pene per voi, rosa colorita,
E non aggio altra vita,
Se non solo un talento,
Com'io potesse a voi, bella, venire⁶⁸².

Non ci sono grosse variazioni rispetto alla versione messa in musica. Alla fine del verso 6 nello spartito troviamo una virgola e non un punto. Al verso 7 non vi è *deggia* ma *deggio*. In chiusura del verso 9 nello spartito troviamo un punto e virgola al posto della virgola e nel verso 12 *potessi* al posto di *potesse*.

Per quanto riguarda la seconda parte del canto dell'innamorato, ancora Dalmonte spiega che deriva da un altro poeta sempre della scuola siciliana, Ranieri da Palermo e in nota precisa che la scoperta della fonte letteraria fu fatta dalla dott.ssa Rosy Candiani⁶⁸³.

Nella biblioteca del compositore i versi sono contenuti nello stesso volume di prima.

D'un amoroso foco
Lo meo core è sì preso,
Che m'ave tanto acceso.
Languisco innamorando,
Ond'eo non trovo loco;
Chè Amore m'ha conquiso.
[...]
Pietanza a voi chiero,
E domando mercede;
Cà lo meo core crede
Morire in desianza⁶⁸⁴.

Vi è una perfetta coincidenza tra il testo letterario e quello trasposto musicalmente, a parte la

⁶⁸¹ ROSSANA DALMONTE, « Le fonti letterarie del teatro di Malipiero (l'Orfeide) », in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Milano, Unicopli, 1984, p.108.

⁶⁸² *Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti*, Vol. 1, Firenze 1816, pp. 323-324, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁸³ ROSSANA DALMONTE, « Le fonti letterarie del teatro di Malipiero (l'Orfeide) », in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Milano, Unicopli, 1984, p.111.

⁶⁸⁴ *Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti*, Vol. 1, Firenze 1816, p.117, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

virgola del verso 4 che non compare nello spartito, il *Chè* del verso 6 che nello spartito è senza accento. Malipiero tralascia a metà del canto, otto versi della poesia. Alla ripresa il verso 8 nello spartito riporta il termine *Pietanze*, che nello spartito diventa *Pietanza*. Sempre nella parte musicale alla fine del verso 9 non c'è punto e virgola ma virgola e nell'ultimoverso il termine *desianza* diventa *disianza*.

L'ultima parte del canto dell'innamorato è presa invece da Poliziano e quindi presente ancora nel testo della biblioteca di Malipiero da cui aveva dichiarato derivavano tutti i versi di questo poeta musicati da lui. La rima in questione è la numero XVI, trasportata senza modifiche nella parte musicale:

Acqua, vicini, che nel mio core ardo,
Venite, soccorretelo per Dio!
Che c'è venuto Amor col suo stendardo,
Che ha messo a fuoco, e fiamma lo cor mio.
Dubito che l'ajuto non fia tardo,
Sentomi consumare, ohimé, oh Dio!
Acqua, vicini, e più non indugiate,
Che il mio cor brucia, se non l'ajutate⁶⁸⁵.

Nello spartito non c'è la virgola alla chiusura del verso 1 e la stessa virgola non compare nemmeno dopo *fuoco* del verso 4. Alla fine di questo verso nella parte musicale non c'è punto ma virgola. Al verso 5 il verbo *fia* diventa *sia*.

Sesta canzone: "Il campanaro"

La scena fu vista dal compositore in una chiesa di Ferrara dove mentre si stava svolgendo un funerale, il campanaro canticchiava tra sé, con assoluta indifferenza rispetto al momento tragico, *la donna è mobile*. Nella trasposizione teatrale Malipiero ambienta la scena durante l'incendio di una città con il campanaro che con grande calma mentre suona le campane per avvisare del pericolo canta una canzone oscena scritta da Poliziano. Si tratta di una ballata presa dal solito libro che conteneva anche le altre poesie di Poliziano:

Una vecchia mi vagheggia
Vizza, e secca infino all'osso;
Non ha tanta carne addosso
Che sfamasse una marmeggia.
Ella ha logra la gingiva,
Tanto biascia fichi secchi,
Perchè fan della sciliva,

⁶⁸⁵ ANGELO POLIZIANO, *Rime con illustrazioni dell'Abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini*, Tomo II, Firenze, Niccodò Carli, M.DCC.XIV, p. 73, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Da immollar bene i pennecci:
 Sempre in bocca vi ha parecchi
 Che 'l palato se gli invisca;
 Sempre al labbro ha qualche lisca
 Del filar, che la morseggia.
 Ella sà proprio di cuojo,
 Quand'è in concia, o di can morto;
 O di nido d'avvoltojo;
 Sol col puzzo ingrassa l'orto;
 Or pensate che conforto,
 E fuggita è dalla fossa:
 Sempre ha l'asima, e la tossa,
 E con essa mi vezzeggia.
 Tuttavia il naso gli gocciola
 Sà di bozzima, e di sugna,
 Più scignuta è d'una chiocciola,
 Poi s'un tratto il fiasco impugna,
 Tutto il succia come spugna,
 E vuole anco ch'io la baci:
 Io la grido, oltre va' a giaci,
 Ella intorno pur m'atteggia.
 Non tien l'anima co' denti,
 Ch'un non ha per medicina:
 I luccianti ha quasi spenti
 Tutti orlati di tonnina:
 Sempre la virtù divina
 Fin nel petto giù gli cola;
 Vizza e secca è la sua gola,
 Tal che un becco par d'acceggia.
 Tante grinze ha nelle gote,
 Quante stelle sono in cielo:
 Le sue poppe vizzate, e vuote
 Pajon proprio un ragnatelo:
 Nelle brache non ha pelo,
 Della peccia fa grembiule,
 E più biascia che le mule,
 Quando intorno mi volteggia⁶⁸⁶.

Vi è una coincidenza tra testo letterario e testo messo in musica a parte il fatto che Malipiero alla fine del verso 2 nello spartito mette la virgola al posto dei due punti e tralascia la virgola alla fine del verso 5, così come sostituisce il punto e virgola di fine verso 10 con una virgola. Alla fine del verso successivo, 11, Malipiero nello spartito aggiunge una virgola. Il compositore non riporta i segni della vocale semiconsonantica *i* ai versi 13, 15 e 40. Il verso 13 non riporta la virgola alla conclusione e il punto e virgola in conclusione ai versi 14 e 15 è sostituito dalla virgola nello spartito. Il verso 16 del testo cantato non ha segni di interpunzione così come il verso 18. Dopo l' *asima* del verso 19 nello spartito non c'è virgola.

Sempre nello spartito al verso 24 la lettera *s* di *s'un tratto* diventa *d*. Il finale del verso 28 nella parete musicale viene cambiato in questo modo *ella intorno mi volteggia*, ma Malipiero accortosi della

⁶⁸⁶ *Rime di Angelo Poliziano con illustrazioni dell'arte Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini*, Firenze presso Niccolò Carli, M.DCC.XIV Tomo II, pagg. 30, 31, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

svista, a matita cancellò le sue sillabe *mi vol* scrivendoci sopra *pur m'at* e quindi concordando perfettamente con il testo poetico. Al verso 34 nello spartito c'è una virgola al posto del punto e virgola e al verso 39 dopo *vizze* non c'è la virgola. Al verso 40 il termine *pajon* non riporta il segno della *i* semiconsonantica.

Settima canzone: L'alba delle ceneri⁶⁸⁷

Per quest'ultima scena l'autore si rifà a una vecchia mascherata italiana risalente al Cinquecento. Viene ambientata in una piccola città ed è introdotta da un lampionaio che canticchiando spegne i fanali della notte. Arriva quindi il carro della morte con dei pagliacci che gli girano intorno cantando. Essi fuggono atterriti dalla figura della morte che sta nel carro e uno perde il cappello. Gli uomini del carro della morte a loro volta cantano una canzone e se ne vanno.

Torna in scena il pagliaccio che vuole recuperare il cappello e si imbatte in una maschera che sta rincasando. I due si abbracciano.

Per quanto riguarda la canzone del lampionaio i versi sono tratti dallo stesso componimento musicato nella prima canzone e preso dal testo di Carducci *Cantilene e Ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, Madella, 1912. Malpiero prende i versi dall' 11 al 14, salta i versi dal 15 al 18, quindi prende i versi da 19 a 22. Ecco il testo:

La mi tenne la staffa,
et io montai in arcione:
la mi porse la lancia
et io imbracciai la targa:
[...]
Addio, la bella sora;
ch'io me ne vo a Vignone
e da Vignone in Francia
per acquistare onore⁶⁸⁷.

Per quanto riguarda il confronto tra questo testo poetico e quello nella partitura, si registrano le seguenti diversità: Malpiero nel testo musicato non mette la virgola in chiusura del verso 1; inserisce una virgola e non i due punti dopo "arcione"; mette punto dopo "targa"; scrive "A dio" per "addio" nel verso 5 che si chiude senza segni di interpunzione. Il testo musicato presenta invece due punti dopo "Vignone". Al verso seguente Malpiero scrive "et" al posto di "e" e in conclusione inserisce una virgola che nella poesia non c'è. L'ultimo termine "honore" è trascritto con "onore" nello spartito.

La scena finale dell'episodio è un rifacimento di quanto accadeva nella Firenze cinquecentesca durante il Carnevale qualora per le strade della città veniva fatto girare un carro, detto "della Morte",

⁶⁸⁷ GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e Ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, Madella, 1912, p.73, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malpiero.

sopra del quale vi era raffigurata una grandissima immagine della Morte con la falce in mano. Attorno a questo carro si svolgevano delle danze e dei canti.

Di questa mascherata ne parlò Giorgio Vasari nel settimo volume della sua opera *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*. Tale testo è presente nella biblioteca di Malipiero e il passo in questione molto probabilmente colpì il compositore. Vasari ne parla mentre espone la vita di Piero di Cosimo, pittore fiorentino vissuto tra la seconda metà del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento.

A pagina 190 Vasari riferisce:

Piero nella sua gioventù, per essere capriccioso e di stravagante invenzione, fu molto adoperato nelle mascherate che si fanno per carnevale, e fu a quei nobili giovani Fiorentini molto grato, avendogli molto migliorato e d'invenzione e d'ornamento e di grandezza e pompa quella sorta di passatempi⁶⁸⁸.

Una di queste trovate carnavalesche la cui invenzione Vasari attribuì a Piero fu appunto il “carro della Morte” di cui Vasari dice che si trattava di un « carro grandissimo tirato da bufoli tutto nero e dipinto d'ossa di morti e di croci bianche, e sopra il carro una Morte grandissima in cima con la falce in mano, ed aveva in giro al carro molti sepolcri col coperchio »⁶⁸⁹.

Ogni volta che questo carro si fermava in qualche contrada, ne uscivano dei personaggi che indossavano dei vestiti raffiguranti le ossature dei cadaveri e questi cantavano la canzone di cui Vasari riporta l'incipit: *Dolor, pianto, e penitenza*. Poco dopo Vasari trascrive anche quest'altra parte della medesima canzone: « Morti siam, come vedete, / Così morti vedrem voi: / Fummo già come voi sete, / Voi sarete come noi » spiegando che tale passo si riferiva al ritorno dei Medici a Firenze, dal momento che quando venne creato quel trionfo essi erano esuli e quindi “morti”, ma pronti a “resuscitare” per riprendersi il potere⁶⁹⁰.

L'autore della poesia è Pietro Alamanni ed essa si trova in un testo della biblioteca di Malipiero pubblicato a Firenze nel 1559 e intitolato *Tutti i trionfi, carri, mascheaate [sic] ò canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tēpo [sic] del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici; quādo egli hebbero prima cominciamēto, per infino à questo anno presente 1559. Con due tauole, vna dinanzi, e vna dietro, da trouare agievolmente, e tolto ogni Canto, ò Mascherata*.

Che la poesia sia stata scritta da Pietro Alamanni è certo, ma è altresì curioso notare come in una lettera di Malipiero a Gatti del 5 agosto 1919, nella quale il compositore accennava alla fonte dei testi musicati nelle *Sette canzoni*, egli attribuì questo passaggio non ad Antonio, ma a Luigi Alamanni. Quest'ultimo poeta era a sua volta presente nella stessa collezione di testi di Malipiero con un suo volume di argomento didascalico⁶⁹¹ e una pubblicazione della collana “Parnaso italiano”⁶⁹².

⁶⁸⁸ GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Vol. 7, 1809, p. 190, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁸⁹ *Ivi*, p. 191.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 194.

⁶⁹¹ Si tratta del seguente volume: Luigi Alamanni, *Coltivazione*, Milano, società Tipografica de 'Classici Italiani, 1804, in

Ecco dunque il brano poetico musicato da Malipiero, come appare nel testo antico presente nella biblioteca del maestro:

Dolor pianto, e penitenza,
Ci tormenta tutta via;
Questa morta compagnia
Và gridando Penitenza.
Fummo già come voi sete,
Voi sarete come noi;
Morti siam come vedete,
Così morti vedrem Voi:
E di là non gioua poi
Dopo il mal, far Penitenza.
Ancor noi, per Carnovale,
Nostri amor gimmo cantando;
E così di male, in male,
Venauam moltiplicando:
Hor pel mondo andiam gridando
Penitenza, Penitenza⁶⁹³.

Ed ecco lo stesso testo come compare nello spartito delle *Sette Canzoni*:

Dolor, pianto e penitenza
ci tormentan tuttavia.
Questa morta compagnia
va gridando penitenza.
Fummo già come voi sete,
voi sarete come noi.
Morti siam, come vedete,
così morti vedrem voi,
e di là non giova poi,
dopo il mal far penitenza.
Ancor noi per Carnovale
i nostri amor' gimmo cantando;
e così di male in male
venivam moltiplicando.
Or pel mondo andiam gridando
penitenza, penitenza!⁶⁹⁴

Le diversità tra i due brani sono minime e riguardano principalmente il fatto che nel testo letterario le parole che iniziano i versi hanno sempre la maiuscola, mentre in quello musicato non sempre ciò viene rispettato. Nella parte musicale perdono la maiuscola anche le parole “penitenza del verso 4; e del verso 16; *voi* dei versi 5,6 e 8; *noi* del verso 6. Poi vi è la punteggiatura: nel verso 1 Malipiero inserisce la virgola dopo il termine *dolor* e non la mette alla fine del verso; chiude il verso 2

Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁹² Precisamente il volume ritrovato nella biblioteca di Malipiero è il seguente: *Parnaso Italiano, ovvero Raccolta de' Poeti Classici Italiani, tomo XXIII*, Alamanni, Rucellai, Tansillo, Baldi, didascalici del secolo XVI, Venezia, Antonio Zatta e figli, MDCCLXXXVI, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁹³ *Tutti i trionfi, carri, mascheate [sic] ò canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tēpo [sic] del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici; quādo egli hebbero prima cominciamēto, per infino à questo anno presente 1559. Con due tauole, vna dinanzi, e vna dietro, da trouare agievolmente, e tolto ogni Canto, ò Mascherata*, Firenze, MDLVIII, pp.131,132, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁶⁹⁴ GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918, pp. 125 -128, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

con un punto anziché una virgola; ugualmente il verso 6 si chiude con un punto; aggiunge una virgola dopo *siam* del verso 7; i due punti finale del verso 8 diventano una virgola; il verso 9 si chiude con l'aggiunta di una virgola; il verso 11 invece non riporta in conclusione la virgola; il verso 13 a sua volta non riporta virgole; il verso 14 ha un punto e non due punti; il verso 16 si chiude con un punto esclamativo anziché un punto.

Per quanto riguarda il lessico va notato che il verbo *tormenta* del verso 2 in Malipiero segue l'accordo grammaticale e assume quindi la forma plurale; *tuttavia* del verso 2 nel testo letterario si componeva di due parole; Il verso 12 nella parte musicale diventa un novenario grazie all'aggiunta della vocale *i*. Il *venivam* del verso 14 è un adattamento del cinquecentesco *venauam*, come la sillaba iniziale *or* del verso 16 è un adattamento del termine antico *hor*.

Si tratta di variazioni che come le altre rilevate sino ad ora non hanno un effetto determinante nella trasposizione musicale. Malipiero rispetta sempre l'integrità del testo poetico, soprattutto nel mettere in evidenza l'accento principale dell'ottonario della settima sillaba ricorrendo al cambiamento del ritmo o all'utilizzo di gruppi irregolari. Anche la variazione che trasforma il verso 12 in un novenario viene risolta dal compositore unendo la vocale "i" alla sillaba finale del termine precedente *Carnovale*. (Es.1). Lo stesso esempio mostra come il musicista tenga in considerazione la divisione metrica del verso. Egli infatti pur iniziando in levare il verso 11 fa concludere sul tempo forte della battuta seguente la settima sillaba dello stesso. Così accade pure per il termine *cantando* del verso 12 e per i finali dei versi 13 e 14. Un interessante cambiamento si verifica invece con il verso 15 che vede il finale cadere nel secondo tempo della battuta, ma sempre riportando la settima sillaba *dan* in battere. (Es. 1). Invece più interessante la variazione proposta da Malipiero per il verso 16 composto dalle due parole *penitenza, penitenza*. Entrambe le parole iniziano nel quarto tempo della battuta, quindi con gli accenti delle sillabe dispari (*ten*) tipici dell'ottonario in battere, ma anziché trovarci la conclusione delle stesse (*za*) come ci aspetteremo nel primo tempo della battuta successiva, Malipiero fa una sorta di ritardo iniziando la battuta con un breve melisma e ponendo la sillaba pari (*za*) nel secondo tempo, comunque sempre in battere. Pur evitando quindi il primo tempo forte della battuta riesce a creare una sorta di "contrattempo" vocale che fa richiamare ancor più l'attenzione dell'ascoltatore sul termine *penitenza*, aggiungendovi inoltre il punto esclamativo che nel testo non c'era. Es.1 cifra 40 da b. 9 a b. 16, pp.127, 128⁶⁹⁵:

⁶⁹⁵ Il testo da cui sono tratti gli esempi è: GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche*, (1918), *adaptation française par Henry Prunières*; riduzione per canto e pianoforte London, J & W Chester, 1919.

An-cor noi per Car-no - va - lei no - stria mor' gim-mo can - tan-do; e co-sì di ma-lein

le ve-ni-vam mol-ti - pli - can-do. Or pel mon-doan - diam gri-dan-do pe-ni ten

za, pe - ni - ten za!

3.2.2. Analisi testuale e musicale della terza canzone: “Il ritorno”

La novità delle *Sette canzoni* oltre che nel lato più specificamente teatrale va ricercata nel rapporto testo musica, anche per verificare attraverso l’analisi dettagliata quanto già anticipato relativamente a cosa Malipiero intendesse quando utilizzava il termine “canzone”. Si è voluto prendere in esame il terzo episodio, “Il ritorno”, anche perché tra tutti è quello con il testo maggiormente composto di parti di poesie di differenti autori. A questo proposito un primo elemento di esegesi ce lo fornisce il compositore stesso in una lettera a Guido Gatti del 5 agosto 1919 in cui parlava dell’origine dei testi letterari. Egli precisò che il fatto di avere utilizzato in questo episodio tre componimenti poetici significava che questi accompagnati dalla musica costituivano non una, ma tre “canzoni” differenti:

La 1° canzone è di un ignoto del XV° secolo. Le 3 canzoni per « *il ritorno* » sono canzoni popolari toscane meno il lamento: figlio, figlio, figlio amoroso giglio, che è preso da Jacopone da Todi (la Passione di Cristo). - La canzone dell’ubriaco è di Poliziano. Nella serenata la 1ª e la seconda sono di trecentisti siciliani e la IIIª («acqua vicini») è del Poliziano. La canzone del campanaro è pure del Poliziano e l’ultima, quella del carro della morte è un canto carnacialesco di Luigi Alamanni. Ecco tutto⁶⁹⁶.

A questo punto risulta ormai ben consolidato il fatto che Malipiero definiva “canzone” la trasposizione musicale di componimenti poetici di struttura varia, dal momento che a volte musicava una ballata, altre volte una canzonetta o una filastrocca popolare e così via. Quindi non ha molto senso ricercare nella “canzone” malipieriana una struttura costante né tanto meno una particolare forma che

⁶⁹⁶ CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp.47,48.

riproducesse gli elementi di cui la canzone letteraria era costituita. Oltretutto proprio in questa lettera a Gatti, Malipiero aveva spiegato che le canzoni di questo terzo episodio delle *Sette canzoni* erano tre non includendo tra queste i versi di Jacopone, quindi anche da queste osservazioni si comprende maggiormente che con il termine “canzone” egli intendeva riferirsi a una forma musicale abbastanza libera che disponeva anche in ragione del testo poetico scelto, come apparirà chiaramente dall’analisi.

Seguendo l’indicazione di Waterhouse secondo cui la drammaticità dell’opera nasce dal contrasto tra sentimenti diversi, in questa canzone “Il ritorno” l’elemento drammatico è dato dal conflitto tra l’amore della madre per il figlio e il fatto che quando se lo trova di fronte, perché tornato dalla guerra, non lo riconosce più e lo respinge. Un amore fatto di attrazione e rifiuto al tempo stesso che sconfinava nella pazzia della donna che in alcuni sprazzi di lucidità si ricorda dell’infanzia del figlioletto e di quando gli cantava le filastrocche per farlo addormentare.

Il primo testo cantato dalla donna è l’inizio della poesia che Malipiero aveva già utilizzato nel primo episodio delle *Sette canzoni*. Si tratta come già detto di una “canzone a ballo” che Carducci, curatore del testo da cui Malipiero la trasse, datò tra il 1533 e 1568. Carducci disse anche che la poesia si componeva di due frammenti e che aveva un carattere popolare determinato dalla parte finale a forma di dialogo tra due amanti. Carducci riferì pure che tali dialoghi erano presenti in varie lingue e riportò un esempio di canzone veneta, che forse attrasse l’attenzione del compositore veneziano⁶⁹⁷.

Malipiero prese i primi quattro versi, saltò i versi 5 e 6 e quindi riportò i versi dal 7 al 10.

O morte dispietata,
tu m’hai fatto gran torto:
tu m’hai tolto mio figlio
ch’era lo mio conforto.
[...]
Già mai non vidi giovane
di cotanto valore
quanto era lo mio figlio
che mi donò il Signore⁶⁹⁸.

Nella trasposizione musicale le due quartine vengono a costituire due momenti musicali differenti come stanno a significare le indicazioni agogiche “Molto ritenuto” la prima e “Un poco meno ritenuto” la seconda.

Tutti i versi sono settenari e di questi l’autore mette in risalto l’accento fisso sulla sesta sillaba attraverso delle note di valore maggiore rispetto a quelle utilizzate nelle sillabe precedenti (semiminime contro crome o biscrome), nelle quali molto spesso troviamo anche gruppi irregolari.

Es. 2 da cifra 10 bb. 22, 23, p. 33:

⁶⁹⁷ GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e Ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, Madella, 1912, p.72,73, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero..

⁶⁹⁸ GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918, pp.33 – 34.

La Madre

Canto

p O mor-te di-spie-ta - ta, tu m'hai fat - to gran tor - to:

Piano

Molto ritenuto

p

Interessante notare come sia rispettato l'enjambement tra i versi 5 e 6 attraverso una scrittura musicale che consente sempre di mettere in rilievo il finale di termini significativi come *figlio* e *Signore*. Es. 3 da cifra 10, bb. da 26 a 29, p.34:

Voce

Un poco meno ritenuto

Già mai non vi - di gio - va - ne di co -

Piano

2

Vo.

tan - to va - lo - re quan - toe - ra lo mio fi - glio che mi do - nò il Si -

Pno.

4

Vo.

gno - - re.

Pno.

Nei due esempi appena riportati appare come le due parti musicali si differenzino anche per il diverso accompagnamento: più lineare quello della prima e basato su un ostinato il secondo che arreca una maggiore dinamicità al testo.

Dopo questo canto, un “rallentando” che porta a un repentino passaggio in “pp” con ampi accordi diatonici discendenti, uno per quarto, anticipano la poesia seguente che è una filastrocca che la madre ricorda di aver cantato per addormentare il figlio. Si tratta di una ninna-nanna della Maremma pisana, precisamente del paese di *Castagneto* come si legge nel testo da cui Malipiero la trasse:

Dolce sonno, dal cielo scendi e vieni,
vieni a cavallo e non venire a piedi:
vieni a cavallo in un cavallo bianco,
dove cavalca lo Spirito Santo.
Vieni a cavallo in un bel cavallino,
dove cavalca anche Gesù Bambino.
Falla, la nanna, ne li dolci sonni!
Mamma ti canta e tu piccino, dormi.⁶⁹⁹

Il canto ha un andamento terzinato, in linea con la tipologia della ninna – nanna, diatonico e con una melodia che si muove per lo più per gradi congiunti. I versi sono endecasillabi in rima baciata e vengono riprodotti musicalmente a due a due, nel senso che il primo dei due normalmente non termina nella battuta, ma nel primo quarto della battuta successiva.

Nel secondo quarto della stessa battuta comincia il verso successivo che termina nella battuta seguente, dove viene messo in evidenza l’accento caratteristico dell’endecasillabo tra la decima e l’undicesima sillaba attraverso delle note di valore doppio rispetto a prima. Es. 4 da cifra 10, da b. 33 a 36, p. 35:

⁶⁹⁹ GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918, pp. 35 - 37.

Canto

Piano

Pno.

Pf.

11

Dol - ce son-no dal cie - lo scen - die vie - ni, vie - ni ca-val - loe non ve
ni - rea pie - di vie - ni ca - val - lo in un ca - val - lo

Una sola battuta di stacco che si accorda con l'indicazione del compositore sopra il rigo: "Bruscamente il dolore la riafferra" e la donna riprende il suo stato doloroso e angoscioso cantando i versi della laude *Pianto de la Madonna* di Jacopone da Todi:

O figlio, figlio, figlio, - figlio, amoroso giglio,
figlio, chi dà consiglio, - al cor mio angustiato?
figlio, occhi giocondi, figlio, co' non rispondi?
Figlio perché t'ascondi dal petto ove se' lattato!⁷⁰⁰

I quattro versi vengono divisi in due parti come indicato dalle indicazioni dell'autore: "Un poco più mosso" per i primi due e "Ancora un poco più mosso" per il verso 3 e 4. La diversità tra i due brevi episodi musicali viene data dall'accompagnamento che nella prima parte è ottenuto con accordi discendenti cromaticamente (Es. 5), mentre nella seconda diventa più mosso seguendo un disegno ostinato e sempre all'insegna del cromatismo. (Es.6) Malipiero mette bene in evidenza l'anafora iniziale del primo verso facendo cantare la prima sillaba *fi* di *figlio* sempre con un *fa* di valore maggiore e poi con intervallo di quarta, terza e seconda. Da notare anche che il primo verso viene proposto in due misure dal diverso metro: 3/4 e 2/4, quasi il compositore intendesse indicare con

⁷⁰⁰ GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918, pp.37,38.

questo la perdita dell'equilibrio della madre. Il metro ridiventa un 4/4 dal secondo verso in poi con quasi perfetta coincidenza dei versi settenari e la durata della battuta. Es. 5 da cifra 11, da b. 14 a 19, p. 37:

Bruscamente il dolore la riafferra:

Canto

mi. O fi - glio, fi - glio, fi - glio,
Un poco più mosso

Piano

5

Pno.

fi - glio amo - ro - so gi - glio, fi - glio, chi dà con - si - glio, al

Pf.

Es. 6 cifra 11, da b. 20 a 23, p. 38:

Voce

cor mio an - gu - stia - to? fi - glio, oc - chi gio - con - di,
Ancora un poco più mosso

Piano

3

Vo.

fi - glio, co' non re - spon - di? gi - glio per - chè t'a scon - di dal pet - to

Pno.

Ancora un trapasso rapido affidato a due sole battute strumentali e la donna ha una nuova visione un po' più serena come dice pure l'indicazione dell'autore "Gaio, giocoso" che si adatta alla dinamica "piano" dopo che la precedente disperazione era stata espressa con il "mezzo forte".

La donna canta I versi che costituiscono la filastrocca toscana che Malipiero prese dal volume di canti popolari toscani di Giovanni Giannini e che il curatore dice di essere originaria di Pratovecchio nel Casentino. Interessante anche riportare l'annotazione sempre di Giannini riguardo la poesia che egli definisce "canzonetta" e cui attribuisce una forte dinamicità: « Tutti si pigliano per la mano; fanno l'inchino, quando dicono questa canzonetta, e poi cascano tutti a sedere »⁷⁰¹.

Fila, fila lunga!
 La mamma si raggiunga:
 si raggiunga la badessa.
 Si canterà la messa;
 la messa e il mattutino.
 Si farà un bello inchino.
 L'inchino è bello e fatto:
 Si farà la pappa al gatto.
 Il gatto non la vòle:
 Si darà alle gattaiole.
 Le gattaiole son sotto il letto
 ci daranno un bel confetto⁷⁰².

Si tratta di un momento di recuperata serenità, simile a quello della precedente filastrocca *Dolce sonno*, nella dinamica del "piano" e una scrittura sempre diatonica, che contrasta invece con il cromatismo della parte precedente. Anche la melodia del canto si differenzia da quella dei versi di Jacopone per un procedere per gradi congiunti e intervalli più regolari. Si notano tuttavia parecchie note tra il basso e la parte alta dell'accompagnamento, per moto parallelo, che nella mancata risoluzione esprimono un senso di incertezza. Es. 7 cifra 12 b. precedente e 1,2, p.39:

giocare col suo bambino:

Voce

Piano

Fi - la, fi - la lun - ga! La mam ma si rag - giun - ga:

⁷⁰¹ GIOVANNI GIANNINI, *Canti popolari toscani*, Firenze, G. Barbera, 1902 p. 77, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

⁷⁰² GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918, pp.39 -41.

I versi sono di varia lunghezza anche se c'è la prevalenza dei settenari e ottonari e comunque per ognuno di essi è sempre evidenziato l'accento della penultima sillaba che come già visto viene espresso attraverso un valore doppio rispetto alle note precedenti e all'ultima. A volte capita che la penultima sillaba cada nel battere della misura successiva a quella in cui è contenuto il verso.

Riportiamo a titolo di esempio i versi 8 e 9. In quest'ultimo troviamo che l'accento del verbo *vole* viene evidenziato dal compositore che lo esprime musicalmente dedicandogli un'intera battuta da tre quarti con l'ultimo in pausa. La varietà ritmica utilizzata indica lo sforzo di adattarsi al testo.

Es. 8 cifra 12 da b.10 a 12, p. 40:

Si fa-rà la pap-paal gat - to. Il gat - to non la vò - le:

Ritorna quindi la disperazione della donna che ricanta gli stessi versi di Jacopone eseguiti precedentemente in modo musicalmente identico.

Al termine di questo canto vi è un brusco richiamo alla realtà con l'entrata in scena di otto tenori che cantano i versi tratti da una canto popolare toscano intitolato *La guerra*.

All'erta all'erta, che il tamburo suona:
 i turchi sono armati alla marina,
 la povera Rosina è prigioniera.
 All'erta all'erta, che il tamburo suona⁷⁰³.

I versi sono cantati in terza con andamento diatonico e per gradi per lo più congiunti. Il carattere è di marcia militare, dato anche dall'indicazione del 2/4. L'accompagnamento è frenetico con il tamburo che riproduce l'ambientazione guerresca e militare attraverso un tremolo che alterna una quinta con una nona. Es. 9 cifra 13 da b. precedente e da 1 a 3, p. 42:

⁷⁰³ GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918, pp. 42,43.

Passano cantando, alcuni giovani. Ella ascolta.
(8 Tenori)

(VOCI LONTANE)

Voce *f* Al - l'er - ta, al - l'er - ta, cheil tam bu - ro

Piano *f* Un poco più rit. *pp*

13

Dopo questo intermezzo si apre il finale che è affidato all'orchestra e alla mimica teatrale degli attori. Vi è l'ingresso del figlio che va incontro alla madre che invece indietreggia e lo respinge. La convulsione della scena è ottenuta con un crescendo orchestrale fatto di accordi complessi dapprima eseguiti rapidamente e poi che accompagnano discendendo cromaticamente il tonfo della donna che si siede pesantemente su un seggiolone per rimanere immobile a fissare il figlio. Quest'ultimo momento, più statico è espresso con il ritorno del tema della prima ninna - nanna, eseguito all'ottava bassa e in un modo minore rispetto a prima. L'indicazione è "Largo, Maestoso".

Es. 10. 3 bb. prima cifra 14, p. 44:

Poi si irrigidisce e fisso lo sguardo nel vuoto cade pesantemente a sedere sul suo seggiolone. Il figlio la guarda immobile.

7 *movendo.....*

9 *f* *Largo, Maestoso*

14

3.2.3. Analisi testuale e musicale della sesta canzone: “Il campanaro”

Si è volutamente accentrata l’analisi sulla terza “canzone” perché dal punto di vista del testo letterario risulta la più composita e varia. Proprio per questo motivo utile si rivela un confronto con una canzone che invece trae il testo da un’unica fonte. Per questo si è presa in esame la sesta canzone “Il campanaro” che deriva da una ballata di Poliziano.

Una vecchia mi vagheggia
vizza, secca infino all’osso,
non ha tanta carne addosso
che sfamasse una marmeggia.
Ella ha logra la gingiva
tanto biascia fichi secchi,
perchè fan della sciliva,
da immollar bene i pennecci:
sempre in bocca vi ha parecchi;
che’ palato se gli invisca;
sempre al labbro ha qualche lisca,
del filar, che la morseggia.

Ella sà proprio di cuojo,
quand’è in concia, o di can morto,
o di nido d’avvoltoio,
sol col puzzo ingrassa l’orto.
Or pensate che conforto,
e fuggita è dalla fossa
sempre ha l’asima, e la tossa,
e con essa mi vezzeggia.

Tuttavia il naso gli gocciola
sa di bozzima, e di sugna,
più scignuta è d’una chiocciola,
poi d’un tratto il fiasco impugna,
tutto il succia come spugna,
e vuole anco ch’io la baci:
io la grido, oltre va’ a giaci,
ella intorno mi volteggia.
Non tien l’anima co’ denti,
ch’un non ha per medicina:
i luccianti ha quasi spenti
tutti orlati di tonnina:
sempre la virtù divina
fin nel petto giù gli cola;
vizza e secca è la sua gola,
tal che un becco par d’accegga.

Tante grinze ha nelle gote,
quante stelle sono in cielo:
le sue poppe vizzate e vuote
pajon proprio un ragnatelo:
nelle brache non ha pelo,

della peccia fa grembiule,
e più biascia che le mule,
quando intorno mi volteggia⁷⁰⁴.

Il compositore dispone i versi in musica dividendoli in quattro parti: la prima corrisponde ai primi 12 versi e riporta l'indicazione "Molto più ritenuto"; la seconda "Un poco meno ritenuto" dal verso 13 al 20; la terza "Più ritenuto, come prima" che si distende dal verso 21 al 36; la quarta "Più ritenuto" dal verso 37 al verso 44.

Dopo una lunga introduzione orchestrale che dà un senso di crescendo e che un po' alla volta fa salire la tensione, troviamo una sfilata di quinte parallele cromatiche che ricordano gli organa e la polifonia antica e che precedono il canto del campanaro. In quest'ultimo non c'è un ricerca melodica particolare, nel senso che il procedere di questa è volutamente piatto, per gradi congiunti quasi declamato. Rari anche i momenti in cui il compositore rispetta l'accento della sillaba finale, ben messo in evidenza come sempre. Sembra che Malipiero voglia trovare una sorta di analogia tra il suono delle campane che rientra in poche note e il canto del campanaro, quasi assuefatto ormai a quel tipo di sonorità. La presenza di terze discendenti nella melodia cantata potrebbe essere intesa in questo senso.

Es. 11 da cifra 32, da b. 1 a 4, pp.97,98:

U - na vec - chia mi va - gheg-gia

3

viz-zae sec-cain-fi-noal-l'os-so, non ha tan-ta car nead dos-so che sfa masseu-na mar meg - gia.

Al termine della prima parte vi è l'ingresso del coro al completo le cui voci cantano il grido di disperazione *Ah* che si sussegue per imitazione. Il crescendo della tensione non tocca minimamente l'uomo che continua a cantare nello stesso modo. La linearità del canto contrasta invece con l'accompagnamento orchestrale che si avvale di triadi dagli intervalli di quarta e quinta in battere e accordi, sempre in quarta e quinta, discendenti cromaticamente in levare. Es.12 cinque bb. prima cifra 34, p. 102:

⁷⁰⁴ GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, riduzione per pianoforte e canto*, London, J & W Chester, 1918, pp. 97 – 111.

Voce

concia, odi can mor-to, o di ni-do d'av vol-to - io, col puz zo, ingras-sa l'or-to

Piano

L'accompagnamento diventa più lineare nella terza parte nel senso che le stesse triadi scandiscono il tempo in ottavi e assumono una forma più diatonica. Anche qui la linea melodica del canto non si discosta dall'andamento lineare e cantilenante di sempre.

Es.13 da cifra 34, da b. 5 a 7, p. 104:

Voce

Più ritenuto, come prima

Tutta

Piano

4

Vo.

vi - ail na - so gli goc-cio - la sa di boz - zi - mae di spu - gna, più scri

Pno.

Si era detto che il senso del dramma in tutta l'opera viene ottenuto dal contrasto tra due

sentimenti. Nel caso di questo episodio si tratta del senso di paura provato dai cittadini di fronte all'incendio e la completa indifferenza del campanaro. Nell'esempio appena riportato è maggiormente visibile come il conflitto sia accentuato anche dal canto del solista in biscome con qualche terzina e dall'assoluta regolarità dell'accompagnamento in crome.

Alla fine della terza parte troviamo una maggiore dinamicità ritmica nell'accompagnamento in cui viene riproposto un ostinato in semicrome con il canto che all'inizio segue il solito andamento diatonico per gradi congiunti (Es.14), mentre nel finale si presenta con uno spiccato cromatismo accentuato pure da parte dell'accompagnamento (Es.15).

Es. 14 cifra 34, bb. 12, 13, p. 106:

Voce

Non tien l'a - ni-ma co' den - ti, ch'un non ha per me - di -

Piano

mf *mp*

2

Vo.

ci - na: i luc - cian - tiha qua - si spen - ti tut - tior - la - ti di ton

Pno.

mf *mp*

Es.15 cifra 34, b.16, p. 107:

Voce

viz - zae sec - caè la sua go - la, tal cheun bec - co par d'ac - ceg - gia

Piano

Si è rimarcato come entrambe le canzoni analizzate siano divise in varie parti e questa suddivisione corrisponda al susseguirsi di blocchi in cui viene proposto per parecchie battute un tipo di linguaggio musicale simile soprattutto nella parte dell'accompagnamento molto spesso formato da medesimi accordi, pedali e ostinati. Si tratta della ricerca di quel teatro a "pannelli" che costituì la novità predominante dell'opera e che fu subito avvertita dalla critica più attenta. Uno per tutti Laloy che all'indomani della prima rappresentazione delle *Sette canzoni* si compiacque del fatto che finalmente si era superata l'unità di azione nel teatro:

*Je saurais à l'avenir que l'unibité d'action n'est pas plus indispensable (quoi qu'en dise Aristotele et sa docte cabable) que celle du temps ou du lieu et que les présentations, si utiles dans la vie mondaine à qui vent éviter la gaffe desont au théâtre une formalité superflue*⁷⁰⁵.

Malipiero era riuscito a creare un'opera teatrale formata da episodi indipendenti, compiuti in sé stessi che si susseguivano senza necessariamente avere una trama narrativa comune seguendo il principio programmatico di non tenere conto dello sviluppo tematico. Tra l'altro lo spezzettamento o i pannelli indicano un chiaro recupero antico se pensiamo che la struttura del mottetto cinque seicentesco è di un testo unico ma diviso in tante sezioni.

La fedeltà all'idea di non servirsi dello sviluppo tematico viene dimostrata dall'autore anche con il fatto che non si trovano grosse variazioni di cellule melodiche, come visto soprattutto nella canzone analizzata del campanaro.

Se si vuole trovare a tutti costi un elemento unificatore dei vari episodi, questo va ricercato nel testo letterario e nella scelta di rifarsi alla poesia antica, scelta che al tempo stesso mostrava la distanza tra questo teatro di Malipiero e quello precedente. Si pensi alla novità di un testo come quello del Poliziano abbastanza esplicito nella proposta erotica e molto distante da quello dei "libretti"

⁷⁰⁵ LOUIS LALOY, « Les "Sept chansons" », in « Comoedia di Parigi », 12 luglio 1920, in GINO SCARPA (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952 pp.3-6: 4.

ottocenteschi.

Inoltre il testo va di pari passo con la “canzone” musicale nel tentativo di creare una situazione drammatica complessa. A questo proposito abbiamo già ricordato come Piero Santi avesse indicato che la musica e la parte letteraria andavano considerate unitariamente nel tentativo riuscito di fornire spunti drammatici⁷⁰⁶.

Musica e testo sono quindi in simbiosi e si raccolgono in questa nuova struttura musicale che il compositore contrappone all’ormai stereotipata “aria” melodrammatica che ubbidiva invece a una maggiore valenza lirica. Gatti, come già avuto modo di accennare non perse occasione fin da subito di affermare questo aspetto drammatico: « Esse [le canzoni] sono un elemento drammatico – e di prima importanza - nel dramma: nascono dal dramma, hanno necessità drammatiche »⁷⁰⁷.

Tra l’altro va notato che molto spesso i versi scelti da Malipiero erano degli ottonari come nel sesto episodio appena analizzato, cioè gli stessi che venivano prediletti nel melodramma ottocentesco. Sembra quasi che il compositore abbia volutamente cercato un terreno di sfida che peraltro vinse dal suo punto di vista non cedendo mai all’utilizzo degli ingredienti tipici di quelle “arie”. Uno di questi fu rivelato da Alfredo Casella che parlando del linguaggio malipieriano⁷⁰⁸ notò come nelle composizioni delle *Sette canzoni* non si trovasse alcun accenno alla cadenza. Pertanto le settime e le none di dominante non erano assolutamente in funzione di questa ma restavano irrisolte creando un senso di incertezza o di perdita di coscienza della situazione reale in cui i protagonisti si trovavano. Sempre sotto questo aspetto non va trascurato il fatto, peraltro già osservato che nelle parti cantate di quest’opera si nota la ricerca di una linea melodica che non si compiace mai delle arditezze vocali in uso nel melodramma ottocentesco. Non a caso è stato già ricordato che Malipiero preferì avvalersi di baritoni più che dei tenori, ormai consolidati beniamini del pubblico.

Vi è poi un ricorso al modalismo che alle volte mette in discussione la logica tonale, come d’altra parte l’utilizzo del cromatismo che tuttavia quando compare non è mai portato agli eccessi come accadeva nella musica romantica. Di questo uso del cromatismo ne parlò pure Guido Gatti nel 1923, quindi negli anni immediatamente seguenti l’uscita delle *Sette Canzoni* mettendolo in relazione con il fatto che il linguaggio musicale di Malipiero nelle opere fino ad allora prodotte e quindi anche in queste *Sette Canzoni* era sempre stato caratterizzato dalla chiarezza e dalla moderazione.

Sobrietà e semplicità di mezzi, chiarezza e trasparenza dei colori, misura e leggerezza della elaborazione lineare,

⁷⁰⁶ Si veda PIERO SANTI, « La concezione teatrale », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, p. 157.

⁷⁰⁷ GUIDO GATTI, « Le espressioni drammatiche di Malipiero », in « Rivista Musicale Italiana », Volume XXVI, Torino, Bocca, 1919, p. 708.

⁷⁰⁸ ALFREDO CASELLA, « Il linguaggio di G. F. Malipiero », in « La rassegna musicale », febbraio-marzo 1942, ora in GINO SCARPA (a cura di), *L’opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell’autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, pp. 127- 132: 130.

caratterizzano l'opera della sua maturità. La frase non tende ad ampliarsi, ad esagerare la sua capacità emotiva, ma invece a contenersi, a sostanzarsi nei suoi atteggiamenti essenziali, a approfondirsi anzi che ad espandersi: la sua linea è sempre netta, imperiosa, a volte brutale: non si adagia in curve ma procede decisa: se è patetica non si abbandona al sentimento perché non degeneri in sentimentalismo e in languore, se maschia ed eroica non soffia negli oricalchi per non divenire ampollosa e retorica, di contenutezza e non aveva mai presentato degli eccessi⁷⁰⁹.

Interessante notare che Gatti metteva in relazione queste caratteristiche che erano in linea con dei criteri "classicisti" con il fatto che la figura di Malipiero tradiva invece un chiaro temperamento romantico. Il critico portava a suffragio di questo aspetto la provenienza veneziana del compositore, la sua formazione in paesi di lingua germanica, ma anche alcune sue prime opere che nei titoli facevano riferimento al mondo della Morte o degli Eroi come la *Sinfonia degli Eroi, del Mare*, o quella *del Silenzio e della Morte*. Anche lo stesso temperamento inquieto, aggiungiamo noi, sempre alla ricerca di un punto fermo che forse trovò nella pace della casa di Asolo, il suo esoterismo e il fascino per l'aldilà, la sua passionalità estrema, furono elementi tipici di una tempra romantica. Eppure nella resa musicale egli seppe moderare tutti i suoi eccessi sentimentali dando delle prove piuttosto compassate e lontane da impeti romantici. Merita ancora riportare quella definizione, ancora di Gatti, che sintetizzava in questo modo questa apparente contraddittorietà del compositore: « Ideale classico di un irrequieto spirito romantico »⁷¹⁰.

Al di là delle definizioni e classificazioni che aiutano fino a un certo punto, resta il fatto che tutti gli elementi emersi dall'analisi e dalle motivazioni culturali dimostrano che in quest'opera la distanza raggiunta dal compositore rispetto al modello tardo romantico che trovava espressione nel tardo melodramma ottocentesco era notevole.

Anche da un punto di vista della struttura Malipiero rifiutò di creare un dramma complesso la cui trama riempiva tutta la durata dell'opera, come nel melodramma, preferendo dare vita a dei piccoli episodi tragici e fortemente autobiografici, osservati se non vissuti in prima persona. Da questo punto di vista utilizzare dei testi già pronti agevolava non poco la riuscita piuttosto che avere un librettista che si poneva lo scopo di trovare il giusto termine, che si adattasse a quanto il compositore veniva ad esprimere di volta in volta. Tra l'altro gli aggiustamenti fatti dal musicista, come visto non andavano molto al di là della punteggiatura, a parte la prima delle canzoni di questo terzo episodio dove furono cambiati i termini in funzione della madre protagonista.

Sotto tale aspetto testuale va rilevato che non ci sono elementi da cui emerge una sorta di impegno filologico da parte del compositore come invece accadrà con Dallapiccola come avremo modo di verificare nel successivo capitolo, tuttavia la cospicua collezione di testi di letteratura

⁷⁰⁹ GUIDO GATTI, « Aspetti dell'arte di Malipiero », in « L'Esame- Rivista mensile di cultura e d'arte », Anno II Fascicolo X, Milano, Bottega di poesia, 31 ottobre 1923, pp. 823 -831: 826.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 823.

dimostra la dedizione di Malipiero a questo mondo. Quei poeti antichi costituivano una parte fondamentale del suo interesse culturale e attraverso essi egli scoprì delle nuove possibilità di dare espressione alle sue esigenze musicali che non si accontentavano più di un semplice libretto scritto a bella posta.

Capitolo 3

3.3.1. Malipiero e Dallapiccola: un rapporto artistico, professionale e di amicizia alla luce di alcune lettere inedite

Se vogliamo scorgere una linea di continuità tra gli esponenti della generazione dell'Ottanta che ebbero il merito di iniziare il rinnovamento del panorama musicale del primo Novecento italiano e i compositori che vennero successivamente, dobbiamo concentrarsi sulla figura di Luigi Dallapiccola. Nato nel 1904, una quindicina d'anni dopo i principali protagonisti della generazione dell'Ottanta, egli si considerò molto vicino artisticamente alle loro idee innovative e fu sempre attirato dalla figura più controversa e senza dubbio rivoluzionaria, musicalmente, di quella compagine: Gian Francesco Malipiero, tanto da considerarlo una sorta di maestro non solo suo, ma di tutti i giovani compositori di quel tempo. Di ciò ne era fermamente convinto a tal punto che lo scrisse nel saggio *Prime composizioni corali (1961)*⁷¹¹, in cui presentava due importanti opere del suo periodo giovanile: *Estate (1932)* e i *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane (1933-36)*.

Dopo aver riferito che in quest'ultimo lavoro l'ascoltatore poteva ritrovare dei motivi musicali caratteristici del Seicento italiano, precisava che in questo modo egli non aveva voluto compiere una "ripresa" in senso neoclassico come accadeva in altre opere di quel periodo. Spiegava infatti di aver fatto una citazione di alcuni elementi caratteristici della musica antica italiana, e di averli poi riconsiderati alla luce di recenti esperienze da parte di altri compositori moderni, tra i quali indicava in primo luogo Gian Francesco Malipiero:

[...] chi voglia guardare un po' al di là della superficie, si accorgerà che gli echi « arcaici » non sono nient'affatto ripresi (come usava in quegli anni in cui tutto sembrava girare attorno all'illusione del *neo-classicismo*; illusione sgonfiatasi dopo la seconda guerra mondiale e ora, e per fortuna da tempo, piombata nel dimenticatoio), ma filtrati attraverso altre e più recenti esperienze. Voglio dire con ciò che non nomi dei Maestri del Seicento potrebbero venir citati, bensì il nome di G. Francesco Malipiero, del Maestro cioè che insegnò alla mia generazione che cosa fosse *lo spirito della musica italiana*⁷¹².

Va precisato che anche per l'altro grande innovatore, Alfredo Casella, Dallapiccola nutrì una notevole stima e seppe cogliere sempre l'acutezza che ebbe nel promuovere opere che uscivano dai canoni tradizionali, ma il rapporto tra i due non fu così profondo come con Malipiero, soprattutto,

⁷¹¹ Si tratta della Prima parte del saggio *My choral Music* (trad. dall'originale it. di MM. Smith), in *The Composer's Point of View*, a cura di R.S. Hines, Norman, University of Oklahoma Press 1963, raccolto nella pubblicazione LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 372 — 384 in cui è stato consultato e che da ora in avanti citeremo come PM.

⁷¹² LUIGI DALLAPICCOLA, PM, p. 376.

come dimostreremo più avanti, per alcune scelte ideologiche⁷¹³. Nel caso di Malipiero però la considerazione artistica che Dallapiccola per lui nutrì si trasformò ben presto in una relazione di sincera amicizia, come sta a testimoniare l'ampio carteggio che intercorse tra i due e che consta nel complesso di circa trecento lettere, con netta prevalenza di quelle spedite da Dallapiccola che sono circa duecento⁷¹⁴.

La prima lettera che possediamo è quella inviata da Dallapiccola a Malipiero il 16 agosto 1932 da La Mendola, una località di villeggiatura montana del Trentino Alto Adige. Invece la prima epistola di Malipiero a Dallapiccola presente negli archivi, è datata 26 febbraio 1936, ma non fu la prima in assoluto spedita dal musicista veneziano. Infatti nelle lettere di Dallapiccola del 26 gennaio 1933 e nella successiva del 7 giugno 1935 si fa riferimento a missive precedenti ricevute da Malipiero che però allo stato attuale non risultano conservate.

Dell'intera raccolta abbiamo selezionato trenta epistole tra le più significative per capire le affinità artistiche comuni ai due autori. In modo particolare ci siamo concentrati su quelle in cui venivano trattate composizioni che si rifacevano al recupero di elementi sia musicali che linguistici dell'antica poesia italiana come l'*Orfeide* e il *Torneo Notturmo* di Malipiero e i *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* e i *Canti di prigionia* di Dallapiccola. Al tempo stesso si sono ricercate le lettere che hanno consentito di capire gli atteggiamenti di innovazione presenti in entrambi i compositori e il loro rapporto con la critica del tempo, nonché quelle dalle quali sono emersi aspetti tipici del loro carattere. Quest'ultime rappresentano un valido contributo per comprendere anche alcune loro scelte artistiche, specie nel caso di Malipiero, uomo dalla personalità complessa e dal carattere non facile, caratterizzato da slanci passionali, alle volte inaspettati come riconobbe Dallapiccola in un suo saggio dedicato al « Maestro » ed intitolato . « Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero (18 marzo 1882 I° agosto 1973) » :

Con nessun altro dei compositori d'Italia ho avuto per decenni una corrispondenza così nutrita come con G. Francesco Malipiero. Le sue lettere, sempre straordinariamente vive, contenevano scoppi d'ira e momenti di dolcezza, considerazioni di carattere musicale, sguardi generali sulla vita del nostro tempo e parti del tutto autobiografiche, che un giorno — probabilmente — potranno costituire una interessante materia d'esame per chi voglia comprendere certi risvolti del suo carattere e del suo modo di fare, la durezza di certi suoi giudizi, ma anche la bontà del suo animo, e avere — con ciò — un'idea del Maestro vivo⁷¹⁵.

Quanto Dallapiccola tenesse in conto l'opera e il giudizio del compositore veneziano compare

⁷¹³ Si veda LUIGI DALLAPICCOLA, « Casella Maestro (1947) », in LUIGI DALLAPICCOLA, PM, pp.337 — 340. Significativa risulta pure la lettera di Dallapiccola a Malipiero del 7 dicembre 1970, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero. Riportata nella tesi a p. 359.

⁷¹⁴ L'intero carteggio si trova presso l'Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, per quanto riguarda le missive di Dallapiccola e l'« Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze, fondo Dallapiccola », per quelle di Malipiero. Le trenta lettere che abbiamo trascritto e che presentiamo di seguito al seguente articolo, sono state disposte secondo un ordine cronologico.

⁷¹⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, « Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero (18 marzo 1882 I° agosto 1973) ». Si tratta di un articolo scritto il 26 aprile 1974 e poi pubblicato postumo in AA.VV., *Miscellanea del Cinquantenario*, Milano, Suvini — Zerboni, 1978, ora in PM., p.369.

già da una delle sue prime lettere spedite a Malipiero. Si tratta dell'epistola del 7 giugno 1935, molto interessante dal momento che contiene la dedica al compositore veneziano della seconda serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. In quest'opera, che segna una prima sistemazione degli sforzi giovanili di Dallapiccola, possiamo rintracciare alcuni elementi musicali presenti anche nella musica del compositore veneziano, come la ricerca dell'atonalità o l'utilizzo del modalismo. Naturalmente dobbiamo considerare in questa valutazione tutte le riserve del caso, perché poi l'evoluzione musicale di Dallapiccola approderà a delle soluzioni ancora più complesse.

Che Dallapiccola avesse la consapevolezza che i *Cori di Michelangelo Buonarroti*, fossero un'opera che chiudeva un percorso giovanile e che nel raggiungimento di quest'obiettivo la figura di Malipiero avesse avuto un peso non indifferente l'autore lo rivelò nello stesso saggio sopracitato, *Prime composizioni corali (1961)*:

Mi sembrò, in questa Seconda serie di aver fatto un considerevole passo innanzi nella ricerca di me stesso e questa è la ragione per cui volli dedicare il lavoro a G. Francesco Malipiero e con questa dedica esprimergli gratitudine per il molto che mi aveva dato⁷¹⁶.

La considerazione che Dallapiccola nutriva per Malipiero non cambiò nel corso degli anni seguenti. Per lui il compositore aveva indicato le linee guida su cui muoversi per innovare il mondo musicale del primo Novecento ancora troppo condizionato dai canoni dell'esperienza verista. Veniva quindi condiviso il rinnovamento auspicato da Malipiero e messo in atto attraverso un ritorno alle origini. In particolare i lavori di trascrizione di musica antica compiuti dal compositore Veneziano furono particolarmente apprezzati da Dallapiccola che riteneva che con essi Malipiero fosse riuscito a riappropriarsi del vero spirito della musica italiana. Di ciò Dallapiccola fu sempre convinto, come dimostra una lettera del 1967, scritta solo alcuni anni prima la morte di entrambi. Fu inviata da Dallapiccola a Malipiero in occasione di una nuova edizione dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* da parte di Carish, che egli fece subito recapitare al suo Maestro.

Mio carissimo amico,
due sono le ragioni che hanno causato il ritardo nello scriverti: ho accompagnato Annalibera⁷¹⁷ a Roma, l'ho messa sull'aereo e abbiamo atteso sue notizie (buone, almeno finora) da Bombay, prima e breve tappa del suo viaggio. L'altra ragione è che attendevo che uscissero presso la casa Carish, in edizione *incisa* — il che significa più leggibile che non la precedente (e non parlo della ristampa avvenuta senza alcun avvertimento...) — della seconda serie dei "Cori di Michelangelo il Giovane". Copyright 1936, come si può leggere in calce alla prima pagina. [...]. Or sono più di sei lustri tu hai accettato la dedica di questo mio giovanile lavoro e tu non sai, né saprai, quale incoraggiamento sia stato per me la tua accettazione. Con la stessa posta ti spedisco questo *vient-de-paraitre*⁷¹⁸: desidero che tu l'abbia fra i tuoi libri, in ricordo mio e in segno di gratitudine. Basterebbe questa partitura per far capire ai posteri (se ne avremo) una frase che spesse volte ho detto e scritto: "G. F. Malipiero ha spiegato alla mia generazione che cosa sia lo *spirito* della musica italiana". Probabilmente i miei uditori e i miei lettori hanno creduto che io alludessi *soltanto* alla edizione di Monteverdi. Ma io non mi limitavo a questo importantissimo e geniale lavoro: io sapevo quanto tu avevi fatto *per noi* col tuo esempio di Compositore e con la

⁷¹⁶ LUIGI DALLAPICCOLA, PM, p. 378.

⁷¹⁷ Annalibera Dallapiccola è la figlia del compositore.

⁷¹⁸ "Libro appena pubblicato".

tua dirittura di uomo; come tu ci avessi fatto capire che i "ritorni" (così di moda quando io iniziai la mia travagliata carriera) erano impossibili e che bisognava ricominciare da principio con spirito rinnovato⁷¹⁹.

Le trascrizioni di Monteverdi da parte di Malipiero erano interpretate da Dallapiccola come un invito a ripartire da quel mondo musicale antico e in questo andava colto il significato della lezione del compositore veneziano. Ma come ampiamente dimostrato nel capitolo di questa tesi dedicato a Malipiero, nelle opere di quest'ultimo emergeva anche una notevole attenzione per l'elemento vocale impiegato in modo assolutamente rivoluzionario rispetto all'esaltazione melodrammatica dei cantanti, ancora in voga ai suoi tempi. Anche questo elemento deve essere tenuto in conto dal momento che Dallapiccola dedicherà alla vocalità la maggior parte della sua produzione. Inoltre deve essere considerato il fatto che molti testi delle opere vocali di Malipiero pubblicati nel corso degli anni Venti erano derivati dalla poesia antica italiana e questo non poteva non essere apprezzato da Dallapiccola, musicista dalla raffinatissima cultura e conoscenza letteraria. Solo per citare alcune delle composizioni di Malipiero di quegli anni i cui testi erano di questo tipo, indichiamo l'*Orfeide*, pubblicato nel 1922, opera tripartita come *I Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* di Dallapiccola; le musiche su poesie di Poliziano, Berni e Burchiello, che furono raccolte con il titolo *Nove Canzoni* e pubblicate sempre tra il 1920 e 1922, ma anche *Le stagioni italiane* del 1923 costituite da liriche basate su un testo attribuito a Brunetto Latini e un canto carnacialesco del Quattrocento intitolato *Canto della neve*; *Filomela e l'Infatuato* del 1925 e naturalmente il *Torneo notturno* del 1930 con la *Canzone del Tempo*, basata sui versi di Poliziano che ricorre sette volte come gli episodi dell'intera composizione. Furono proprio le ottave di Poliziano ad attrarre Dallapiccola quando ascoltò l'opera alla radio nell'autunno del 1932. Era stato Alfredo Casella, sempre in prima linea nel promuovere talenti e composizioni caratterizzati dalla prorompente carica innovativa, a voler presentare alla Radio Nazionale il lavoro in questione. Dallapiccola fu colpito soprattutto dal contrasto tra i versi di Poliziano, scelti da Malipiero, che avvisavano del rapido trascorrere del tempo, e il testo dell'inno fascista *Giovinezza*. Erano gli anni in cui la dittatura mussoliniana aveva raggiunto il massimo consenso in Italia e la cosa va tenuta in conto perché la cultura del regime rimproverava alle opere di Malipiero il loro carattere di "internazionalità". È ancora Dallapiccola a dirlo nel saggio citato *Qualche nota in memoria di G. Francesco Malipiero (18 marzo 1882 — 1° agosto 1973)* del 26 aprile 1974⁷²⁰ in cui riferisce dell'episodio relativo all'ascolto del *Torneo Notturmo*. Nello scritto il musicista istriano si chiedeva ironicamente se le opere di Malipiero peccassero di internazionalismo perché la "prima" di molte di esse, tra cui *Sette Canzoni*, *Orfeo ovvero l'Ottava canzone*, *Tre commedie goldoniane*, *I Corvi di san Marco*, *Torneo Notturmo* e *La Favola del Figlio cambiato*, era stata tenuta all'estero. Questa accusa che

⁷¹⁹ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 12 luglio 1967, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 357.

⁷²⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, PM, pp 365 — 371.

le musiche di Malipiero fossero poco nazionali e prendessero spunti dalle correnti avanguardiste europee riecheggiò anche nel famoso *Manifesto musicale* del dicembre dello stesso 1932⁷²¹ i cui firmatari parlavano secondo i principi della retorica patriottarda fascista, per la quale andava sacrificata all'altare della patria qualsiasi opera che avesse anche la minima parvenza di rifarsi al gusto straniero. Per Dallapiccola la musica di Malipiero, al contrario, si richiamava alla tradizione italiana esprimendo in tal modo la vera essenza di quella musica. Ciò emergeva in modo particolare nell'opera citata, cioè il *Torneo Notturmo*:

[...] nel *Torneo Notturmo* mi sembrò di avere riscoperto l'antico autentico spirito della musica italiana; spirito che — in verità — mai mi era avvenuto di trovare nei prodotti dell'Opera verista, né in quelli dei firmatari del « Manifesto », cui ho fatto cenno. Malipiero aveva ripreso — questa la mia impressione nel 1932 e ancor oggi invariata — il filo della grande tradizione italiana; di quella tradizione che aveva fatto grande e universale la nostra musica. Ma di ciò molti altri, troppi altri non si accorsero o non vollero accorgersi⁷²².

Ad anni di distanza, nel 1962 il ricordo di questo episodio era ben vivo in Dallapiccola che ne riparlò in un altro articolo per gli ottant'anni di Malipiero, intitolato non a caso « Serata memorabile »⁷²³ e nel quale ebbe modo di esprimere una volta di più tutta la sua ammirazione:

Quella del « Torneo notturno » è stata per me una serata memorabile, una di quelle che contano nella vita di un uomo. Oggi posso dirti che per settimane, al mio risveglio, mi sorprendevo a cantare fra me e me: « *Chi ha tempo e tempo aspetta il tempo perde — Il tempo fugge come da arco strale* ». Erano anni, quelli, in cui cercavo me stesso. Ricordi la fastidiosa retorica nazionalaja di allora? Ricordi le polemiche sulla italianità e sull'internazionalismo in musica? (La tua musica era stata giudicata internazionale). Ebbene :attraverso il « Torneo notturno » mi sembrò di avere riscoperto l'antico autentico spirito della musica italiana⁷²⁴.

Dopo avergli dedicato i *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, qualche mese più tardi, Dallapiccola chiederà un favore a Malipiero: scrivere alla casa di edizioni musicali Carish di Milano affinché venisse presa in considerazione la sua richiesta di pubblicare l'opera. Lo apprendiamo dalla lettera del 4 dicembre 1935:

Con me nessuna novità. Dopo il rifiuto della Casa Ricordi per ciò che riguarda la pubblicazione della seconda serie dei "Cori di Michelangelo Jun." mi sono rivolto ai Carish. Questi sono disposti a pubblicare la partitura dopo la terza esecuzione. Una esecuzione sembra assicurata per il mese di febbraio alla Radio di Praga; un'altra spero di riuscire a strapparla a Roma; ora sono abbastanza ben appoggiato presso l'EIAR⁷²⁵ di Torino e anche Gatti⁷²⁶ stesso se ne interesserà. Non so in quali rapporti Ella sia con l'organizzazione della Radio di Torino: posso chiederLe un rigo di raccomandazione se ciò non è impossibile per Lei per altre ragioni?⁷²⁷

⁷²¹ AA.VV., « Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800 », in « La stampa », 17 dicembre 1932. Se ne è parlato nel paragrafo 1.1.6. Armonia e disarmonia nella generazione dell'Ottanta.

⁷²² LUIGI DALLAPICCOLA, « Qualche nota in memoria di G. Francesco Malipiero (18 marzo 1882 — 1° agosto 1973) », in PM, p. 367.

⁷²³ LUIGI DALLAPICCOLA, « Serata memorabile », in « Il Gazzettino », 17 marzo 1962, p.2. Per l'ottantesimo compleanno del compositore, il quotidiano veneto dedicò l'intera seconda pagina alle testimonianze di compositori, critici musicali ed intellettuali.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Ente italiano per le audizioni radiofoniche, costituito nel 1927 e divenuto nel 1944 Radio Audizioni Italiane, tuttora esistente con la stessa sigla R.A.I.

⁷²⁶ Guido Maggiorino (Maria) Gatti, (Chieti 1892 — 1973), fu una delle più importanti figure della critica musicale del Novecento. Tra le altre attività in questo campo va ricordato che fondò nel 1920 la rivista mensile « Il Pianoforte », pubblicata fino al 1927, quando diventò « La Rassegna musicale ».

⁷²⁷ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 4 dicembre 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 330.

Così nella successiva lettera che Dallapiccola scrisse a Malipiero il 27 febbraio dell'anno seguente si riporta che il compositore veneziano acconsentì alla richiesta di Dallapiccola di scrivere a Carish:

Grazie poi per avere scritto ai Carish. Finora nessuna notizia dalla Casa Editrice. Che stiano meditando??? Speriamo bene! Se la cosa va penso di far riprodurre a spese mie (coi quattrini che, prima o poi, riceverò da Ginevra)⁷²⁸ la prossima serie dei Cori di Michelangelo, che Ella non conosce. Il lavoro infatti non è stato ancora eseguito; si tratta di un'opera per coro solo... quale editore potrà mai pubblicarla? Così mi adatterò a fare io stesso questo non indifferente sacrificio⁷²⁹.

Malipiero dunque oltre a rappresentare un punto di riferimento artistico si dimostrò fin dai primi anni di conoscenza un amico pronto ad aiutare il giovane compositore a farsi conoscere nel mondo musicale. Farà in modo infatti di lì a poco di creargli un contatto con l'importante editore francese Gallimard, presentandogli la signora Lucienne Couvreur, figlia dell'allora direttore dell'Opéra di Parigi. È quanto emerge dalla lettera del 14 dicembre 1939, nella quale oltre a parlare del primo episodio dei *Canti di prigionia* il compositore istriano accennò all'idea di incominciare un concerto scritto appositamente per la figlia della signora Couvreur come riconoscenza per il suo favore.

Sabato è uscita la mia ultima "fatica", la *Preghiera di Maria Stuarda*. Ho subito disposto che Vi venisse inviata una copia della partitura; la riceverete fra giorni e mi auguro non Vi dispiaccia completamente. Scrivetemi qualche cosa in merito, se potete; ve ne sarò molto grato.

Vorrete dire alla prima occasione alla signora Couvreur (alla quale scriverò fra giorni) che spero di incominciare un *Concerto* per pianoforte e pochi strumenti per la piccola Muriel⁷³⁰.

Per ciò che concerne i *Canti di prigionia*, interessanti notizie ci vengono dalla lettera del 12 luglio 1940, scritta da Covigliaio, luogo di villeggiatura dove Dallapiccola si era recato per sfuggire al caldo fiorentino. Qui apprendiamo anche che oltre a dire di aver iniziato la composizione dell'*Invocazione a Boezio*, il compositore stava pensando ad un brano di Tommaso Campanella per chiudere l'intera opera.

Oggi è il momento dell' "Invocazione di Boezio" (séguito della "Preghiera di Maria Stuarda"), che spero di poterti presentare a Padova, in ottobre. Poi penserò a un "Madrigale" di Tommaso Campanella e così la serie dei "Canti di prigionia" sarà finita⁷³¹.

⁷²⁸ Si riferisce al fatto che pubblicò le prime copie del manoscritto dei *Cori di Michelangelo* con i soldi del premio « Carillon ». Lo riferì nel saggio « Prime composizioni corali »:[nel 1936], "vincitore di uno dei premi al Concorso Internazionale bandito dal « Carillon » di Ginevra, decisi di utilizzare il premio facendo tirare a spese mie 200 copie della partitura manoscritta e proponendo alla Casa Carisch di Milano di includere quest'opera nel suo catalogo. La Casa Carisch accettò di buon grado. Non solo: ma accettò allo stesso tempo di pubblicare, senza alcun altro contributo finanziario da parte mia, le altre due serie dei « Cori ». La seconda era stata a quel tempo già eseguita; la terza era in lavoro". (LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali », in PM, p.376).

⁷²⁹ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 27 febbraio 1936, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 332.

⁷³⁰ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 14 dicembre 1939, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.333.

⁷³¹ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 12 luglio 1940, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 334.

Di questo iniziale testo poi scartato, troviamo notizia anche nel saggio *Genesis dei « Canti di Prigionia » e del « Prigioniero » (1950 -1953)*: « Per il brano conclusivo lavorai a lungo attorno a un madrigale di Tommaso Campanella. Senonché un giorno mi apparve chiara l'incongruenza che sarebbe derivata da un testo italiano che tien dietro a due testi latini »⁷³².

La stazione climatica giovò alla creatività del compositore che poco più di un mese dopo, nella lettera del 20 agosto 1940, dichiarò di aver completato l'*Invocazione di Boezio* e ripreso il lavoro del *Piccolo concerto*.

Dopo aver terminato la partitura della "Invocazione di Boezio" (di cui ti ho scritto) ho ripreso i mille appunti del "Piccolo Concerto di Muriel Couvreur". Ho finito questa musica pochi minuti or sono e ne sono contento. Un lavoro sereno; il primo lavoro sereno che compio da quella serie seconda dei Cori di Michelangelo junior che ho dedicato a te.

Il *Piccolo Concerto* consta di due tempi e dura venti minuti. La sua suddivisione è la seguente:

- a) Pastorale, Girotondo e Ripresa
- b) Cadenza, Notturmo e Finale⁷³³.

Per quanto riguarda invece il terzo episodio dei *Canti di prigionia*, nella lettera dell'11 ottobre dell'anno successivo apprendiamo che la scelta cadde definitivamente su Girolamo Savonarola. « Lavori? Io sto ultimando il "Girolamo Savonarola", terzo e ultimo dei "Canti di prigionia" »⁷³⁴.

Importanti notizie sui *Canti di prigionia*, che rappresentano un lavoro fondamentale del percorso artistico del compositore, ci vengono fornite pure in una lettera di qualche anno dopo in cui viene chiaramente scritto che quest'opera ebbe una continuazione nei *Canti di liberazione*. La lettera è datata 16 febbraio 1950 e in essa il compositore fornì anche importanti notizie sulla struttura dell'intera opera che avrebbe ricalcato quella dei *Canti di prigionia*.

[...] ho attaccato un progetto che risale al 1941 ancòra: Si tratta della *continuazione e fine* dei CANTI DI PRIGIONIA, che questa volta si intitolano CANTI DI LIBERAZIONE. Quest'opera, di cui finora ho abbozzato soltanto il primo pezzo, dovrebbe essere *l'eguale e contrario* della precedente. Tre pezzi su testi latini (ESODO, LAMPRIDIO, SANT'AGOSTINO); il *Cantus firmus*, anziché il DIES IRAE, sarà il TE DEUM LAUDAMUS; una serie dodecafonica si incaricherà (in parte, s'intende! perchè non sono così stolto di credere che una tecnica possa dare delle *grazie*⁷³⁵ artistiche come tanti credono) del resto. Se nei CANTI DI PRIGIONIA era il Vibraphon che costituiva il *suono "eccezionale"*, ora questa "eccezionalità" è affidata all'organo.⁷³⁶

Interessante anche la lettera del 10 maggio 1958 in cui Dallapiccola scrisse relativamente all'ispirazione che ebbe nel comporre i *Canti di Prigionia*. Proprio all'inizio della missiva il compositore riferì di aver ascoltato i *lieder* di Schumann sul testo di Maria Stuarda, che per sua

⁷³² LUIGI DALLAPICCOLA, « Genesis dei "Canti di Prigionia" e del "Prigioniero" » (1950 -1953), in PM, p.409.

⁷³³ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 20 agosto 1940, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 335.

⁷³⁴ Lettera da Dallapiccola a Malipiero dell'11 ottobre 1941, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.336.

⁷³⁵ Nell'originale appariva "garazie". Si potrebbe pensare a "garanzie", ipotizzando un errore di digitazione, ma in questo caso il termine non avrebbe un gran significato. La nostra scelta pur ipotizzando ugualmente un errore di digitazione crediamo si adatti meglio al contesto.

⁷³⁶ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 16 febbraio 1950, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 339.

ammissione non conosceva. Questo fatto prova l'assoluta autenticità della sua composizione. Non solo, egli dichiarò che dopo aver riascoltato per ben tre volte le musiche di Schumann la sua impressione fu che non gli piacquero per nulla:

Fosse la germanicissima traduzione, fosse la "complicità" che si stabilisce con un Poeta mettendone in musica il testo: non so che dirti. Le liriche *non mi piacquero affatto*. Le rilessi: la stessa impressione. Mi sono domandato anche (forse non sai che amo molto Schumann) se, da parte mia, ci fosse un qualche cosa che confina con la gelosia (?): cosa assurda, razionalmente, ma sempre possibile, dato il molto di irrazionale che ogni uomo porta in sé. Voglio dire se ritenessi che Maria Stuarda fosse una specie di mia proprietà privata... Per la terza volta lessi quelle liriche, senza mutare il mio parere. Ho concluso quindi che non fossero belle⁷³⁷.

La lettera è altresì interessante in quanto nel prosieguo Dallapiccola confrontando il terzo dei Dialoghi di Malipiero, basato su versi di Jacopone con quanto di Jacopone era stato musicato da lui stesso nell'opera *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, affermò chiaramente che in questo caso l'ascolto della musica di Malipiero non produsse nessun sentimento di gelosia in lui:

Come mai ho non solo *accettato* la tua 'intonazione' jacobonica, ma il tuo Terzo Dialogo mi ha così profondamente commosso? Come mai questa volta non ho avuto sospetto di essere "geloso"? La ragione è più che evidente. E' che tu hai trovato il tuo tono giusto, che è quello del Poeta; che può essere diversissimo da quello che avrei trovato io, ma che è *definitivo*⁷³⁸

Con l'occasione Dallapiccola parlò pure delle *Due Laudi di Fra Jacopone da Todi per soprano, baritono, coro e orchestra*, scritte nel 1929, che come altre opere del periodo giovanile furono dallo stesso quasi ripudiate e questo è un elemento non di poco conto per capire lo sviluppo della sua maturazione musicale:

Sono fresco da un nuovo contatto con Fra Jacopone: nuovo, dico, perchè il primo risale al 1929 e tu hai la fortuna di non conoscerlo (del resto l'ho dimenticato anch'io: una di quelle opere "giovanili" che, per fortuna, non sono mai state eseguite)⁷³⁹.

Sono varie le lettere in cui emerge poi l'attrazione che la musica di Malipiero esercitava in Dallapiccola e che quest'ultimo espresse chiaramente nella sua prima epistola spedita il 16 agosto 1932. Si tratta della presentazione del giovane compositore all'affermato Maestro, conosciuto durante il secondo Festival Internazionale di Musica Contemporanea del 1932 organizzato dall' "Ente Autonomo Esposizione Biennale Internazionale d'Arte" e svoltosi a Venezia dal 3 al 15 settembre 1932:

Egregio Maestro. Permetta che uno sconosciuto come sono io Le presenti queste due righe di ringraziamento e Le dica che è rimasto assai lieto di aver avuto tra i commissari del Festival veneziano Francesco Malipiero⁷⁴⁰.

Dallapiccola partecipò a tale manifestazione che si svolse dal 3 al 15 settembre 1932, con

⁷³⁷ Lettera del 10 maggio 1958, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 346.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ Lettera del 16 agosto 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.328.

l'opera *Tre studi per una voce di soprano e orchestra da camera*, all'interno di una giornata dedicata alla "musica radiogenica", svoltasi lunedì 12 settembre al Teatro La Fenice con l'orchestra dell'E.I.A.R. di Torino. Si trattava di una novità assoluta per l'Italia e concepita in seguito all'utilizzo sempre maggiore della radio per diffondere composizioni musicali. L'organizzatore del festival, Adriano Lualdi, nella sua veste di uomo politico, in un discorso alla Camera del 16 novembre del 1931⁷⁴¹ aveva spiegato le ragioni e le finalità per cui sarebbe stata indetta tale giornata al Festival veneziano del 1932: ci si era accorti che non tutte le opere di musica classica, trasmesse per radio avevano la stessa resa di quando venivano eseguite nei teatri e questo perché la tecnologia della radio, basata sui microfoni, non consentiva ovviamente di rendere appieno tutte le frequenze specie di alcuni strumenti.

È noto, per esempio — e qui tutti abbiamo potuto constatarlo — che se il nostro Vivaldi in quel che ha di più polifonico, se Giovanni Sebastiano Bach riescono meravigliosamente attraverso il microfono, molte pagine di Beethoven, e specialmente della V, della VI e della IX Sinfonia; molte pagine di Wagner, di Debussy, di Ravel, degli impressionisti e dei coloristi in genere, non riescono affatto⁷⁴².

Fuori d'Italia, in particolare in Germania da alcuni anni i compositori si erano cimentati a produrre musiche espressamente per la radio⁷⁴³, ma per questo Festival veneziano si decise di scegliere solo opere di autori italiani. Numerosi furono i lavori inviati per questo particolare evento e si impose pertanto una scelta. Venne così istituita una « Commissione Giudicatrice » presieduta da Adriano Lualdi e composta da Ottorino Respighi, Alfredo Casella, G. Francesco Malipiero, Guido Farinelli, Alberto Gasco e Attilio Parelli⁷⁴⁴.

A sua volta Malipiero partecipò al Festival con l'opera *Pantea* che andò in scena domenica 4 settembre al Teatro Goldoni, nell'ambito dell'esecuzione di opere di teatro da camera. Si tratta della stessa occasione che vide la partecipazione di Casella con l'Orfeo, di cui si è ampiamente parlato nelle pagine precedenti⁷⁴⁵. Oltre a queste, vale la pena ricordare che in questa rassegna furono presentate pure le seguenti opere: *L'alba di Don Giovanni* di Casavola, *Retablo de Maese Pedro* di De Falla, *Maria Egiziaca* di Respighi, *La Grançeola* di Lualdi, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, *il Caffè* di Bach e *La passione* una lauda ducentesca scoperta e trascritta e ridotta da Ferdinando Liuzzi.

Nel corso di questo Festival internazionale, Dallapiccola ebbe occasione di incontrare

⁷⁴¹ Si veda ADRIANO LUALDI, *Ragioni e finalità del concorso per musica radiogenica*. Discorso pronunciato alla Camera dei Deputati il 16 novembre 1931, in Archivio della Biennale di Venezia, Festival di musica internazionale del 1932, Scatola nera cartellina 67. Fascicolo "Concerto Concorso Radio.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ Nel suo discorso Lualdi fece il nome del compositore Max Butting (Berlino 1888 — 1976).

⁷⁴⁴ Lo leggiamo in un comunicato senza nome presente in Archivio Biennale del Festival di musica internazionale di Venezia, scatola nera, cartella 66.

⁷⁴⁵ Si vedano i capitoli 2.1.2. e 2.1.3 della seconda parte della presente tesi.

l'affermato compositore nella hall di un albergo veneziano nel settembre del 1932, come ricordò lo stesso musicista nel suo articolo del 1974: « Qualche nota in memoria di G. Francesco Malipiero (18 marzo 1882 — I° agosto 1973) », e ancora prima nell'articolo per gli ottant'anni del musicista veneto. « Caro Malipiero, ricordo ancora con quanta commozione ti strinsi la mano quando ti fui presentato nella hall di un albergo veneziano nel settembre del 1932 ». ⁷⁴⁶

Si è detto che fin dai primi lavori giovanili Dallapiccola considerava Malipiero come il suo maestro ideale e questa dimostrazione di stima non venne mai meno nel corso degli anni successivi, vale a dire quando ormai la fama di Dallapiccola era ben consolidata sia in Italia sia nel mondo. Ciò può essere riscontrato anche in alcune lettere, come quella del 7 novembre 1958⁷⁴⁷, in cui il compositore istriano rispondeva ad una precedente missiva inviatagli da Malipiero, del 2 novembre dello stesso anno⁷⁴⁸, nella quale riportava quanto accadutogli a Parigi il 25 ottobre precedente. Nella "Sala Gaveau"⁷⁴⁹ il musicologo Bernard Gavoty⁷⁵⁰, conversando con lui gli aveva riferito la convinzione che Dallapiccola fosse suo allievo e questo per la stessa ammissione del compositore istriano:

A un certo punto il Gavoty mi disse che tu eri mio allievo. Risposi che sarebbe stato un onore per me, ma che ciò non era vero. Il Gavoty allora continuò: ma Dallapiccola lo disse qui, in questa sala, dopo il suo concerto. Il mio imbarazzo non fu molto invidiabile. Nessuno si ricorda più né di me, né del concerto, né della conversazione, però ho desiderato (non si sa mai) metterti al corrente della cosa. Non credere che io drammatizzi⁷⁵¹.

Nella citata lettera del 7 novembre successivo, la risposta di Dallapiccola fu tutt'altro che risentita e anzi compiaciuta di sapere quanto accaduto:

Probabilmente che la mia generazione ti ha considerato il nostro Maestro: questo l'ho affermato altre volte, in pubblico e in privato, e ritengo, con molto calore. [...] Ma, visto che non te l'ho mai detto, te lo dico adesso: quante volte nella mia carriera (e anche in questi ultimi anni) mi è avvenuto di pensare che la mia esperienza musicale sarebbe stata di tanto facilitata se avessi avuto te a Maestro⁷⁵².

Allo stesso modo, nella lettera del 2 novembre 1952, quindi sei anni prima, Dallapiccola riferì di un'altra vicenda capitatagli a New York e che gli consentì di ribadire questo suo riconoscimento nei confronti di Malipiero:

⁷⁴⁶ Dallapiccola L. « Serata memorabile », in « Gazzettino », 17 marzo 1962, p. 2.

⁷⁴⁷ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 7 novembre 1958, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.348.

⁷⁴⁸ Lettera da Malipiero a Dallapiccola del 2 novembre 1958, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" ». Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p. 347.

⁷⁴⁹ La Salle Gaveau è un prestigioso teatro francese tuttora esistente, inaugurato il 3 ottobre 1907. Prese il nome dalla fabbrica di pianoforti Gaveau, fondata a Parigi nel 1847 da Joseph Gabriel Gaveau. Fu progettata soprattutto per concerti di musica da camera e pianistici.

⁷⁵⁰ Bernard Gavoty (Parigi 1908 — 1981), è stato un organista e musicologo francese

⁷⁵¹ Lettera da Malipiero del 2 novembre 1958, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" ». Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p. 347.

⁷⁵² Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 7 novembre 1958, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 348.

L'anno passato, incontrando Mitropoulos⁷⁵³, con due signori al Great Northern Hotel di New York, il Mitropoulos, con eccessiva cortesia, mi presentò come “the most important Italian composer”. La mia reazione fu la solita: “Our most important composer is always G. F. Malipiero”. Al che, Mitropoulos ammise: “You are right”. Questa premessa è necessaria, onde definire ancora una volta il mio atteggiamento nei tuoi riguardi, atteggiamento che *mai* si è smentito, né in patria, né in California, né al Messico⁷⁵⁴.

Che questa filiazione artistica fosse una convinzione ben radicata in Dallapiccola lo dimostra ancor più una delle ultime lettere risalente al 1965, in cui venne indicata dal compositore una continuità tra loro due e un musicista altrettanto innovativo come Luigi Nono⁷⁵⁵, che tra l'altro studiò con Malipiero al Conservatorio di Venezia:

[...] tu sei il Maestro — e a questo Maestro noi non possiamo rinunciare. Maestro, cioè quello che ci ha ammaestrati e che ci ammaestra tuttora. Già oggi persino i sordi vedono la linea Malipiero- Dallapiccola- Nono come una linea retta. Che i tre si esprimano con mezzi diversi è un fatto; ma domani, quando ci troveremo nella giusta prospettiva per “vedere” i mezzi non sembreranno più tanto diversi e il punto base sarai sempre tu⁷⁵⁶.

Una delle prerogative che i due musicisti ebbero in comune e che emerge in tutto il carteggio è relativa al loro rapporto con la critica del tempo.

Si è già riportato l'atteggiamento del compositore veneziano nei confronti dei critici contemporanei e dei musicologi. Aggiungiamo ora le sue considerazioni sulla categoria riferite in forma privata a Dallapiccola:

Non credere che non mi renda conto del fallimento del *mio*⁷⁵⁷ Monteverdi⁷⁵⁸. Nel 1925 (42 anni fa) pensavo, dopo le scandalose edizioni tedesche o quelle mostruose di D'Indy⁷⁵⁹ e italiane, che si potesse rivelare il vero Monteverdi. Ho potuto condurre a termine l'impresa perché dopo quello che m'era accaduto non volevo muovermi dalla casa di Asolo, mi dilettao offrendo quotidianamente un paio d'ore a Monteverdi. Risultato: lo si massacrò più di prima perché tutti lo hanno a portata di mano ed io mi son guadagnato il lurido titolo di Musicologo, concentrato di tutte le asinerie e di tante frodi⁷⁶⁰.

L'atteggiamento guardingo e un po' prevenuto del compositore veneziano nei confronti dei critici del tempo emerge comunque nel carteggio fin dalla sua prima lettera a Dallapiccola del 26 febbraio 1936⁷⁶¹ che inizia con dei toni abbastanza cupi, quasi fosse in atto un complotto contro di lui:

Caro Dallapiccola,

⁷⁵³ Dimitris Mitropoulos (Atene 1896 — Milano 1960) fu un direttore d'orchestra e compositore greco, che trascorse la maggior parte della vita negli Stati Uniti.

⁷⁵⁴ Lettera da Dallapiccola del 2 novembre 1952, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.341.

⁷⁵⁵ Luigi Nono, (Venezia 1924 — 1990). E' stato un compositore veneziano a sua volta allievo di Malipiero.

⁷⁵⁶ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 4 agosto 1965, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.355.

⁷⁵⁷ Nel testo sottolineato due volte.

⁷⁵⁸ Si riferisce ai sedici volumi in cui pubblicò le sue trascrizioni dell'opera di Monteverdi, a partire dal 1926 per finire nel 1942.

⁷⁵⁹ Vincent D'Indy (Parigi 1851 — 1931), fu un compositore francese che trascrisse *L'incoronazione di Poppea* e *l'Orfeo* di Monteverdi.

⁷⁶⁰ Lettera da Malipiero a Dallapiccola senza data, né località. In alto a destra è riportato a penna con la grafia di Dallapiccola: “ricevuto il 19 luglio 1967”, in « Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”. Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p.357.

⁷⁶¹ Non è la prima lettera in assoluto spedita dal musicista, come dimostrano le lettere di Dallapiccola del 26 gennaio 1933 e in quella del 7 giugno 1935 in cui si fa riferimento a missive precedenti ricevute da Malipiero. Si tratta però della prima lettera che è stata conservata.

la lotta che io sono costretto a sostenere è molto impari. Difficoltà di ogni genere. A Venezia mi hanno organizzato una delle più ignobili porcherie. Perché il Giulio Cesare⁷⁶² non è andato male si stanno mobilitando tutti i sottomarinari contro di me. [...] Un esercito di delinquenti sta lavorando per impedire l'esecuzione che mi interessava solo per ragioni materiali. Credo sia giunto il momento di tirar le somme⁷⁶³.

Significativa sotto questo aspetto anche la lettera dell'11 maggio 1949 in cui il musicista veneziano, consapevole della novità presente nella sua musica, non risparmiava le sue bordate contro la critica conservatrice:

Ho finito un lavoro che forse tu non respingerai, però dopo l'ultimo infierire delle serie, dei congressi, vorrei una volta stare con te, senza Festivali [sic], né S.I.M.C., ché in partenza ci urtano già i nervi. L'Artusi⁷⁶⁴, Hanslick⁷⁶⁵, tutta la trionfante bestialità critica (e critico è anche il compositore reazionario, che però si può giustificare purché difenda se stesso, sia pure con sincera idiozia) di ogni epoca e ogni nazione mi caccia 100.000 pulci all'orecchio: "non essere come loro" mi dico, ma "le serie", mi tormentano, mentre le eccezioni sono evidenti, insomma la vita è difficile, più del crepare⁷⁶⁶.

La considerazione di Malipiero nei confronti di certa critica non cambiò nel corso degli anni, come apprendiamo dalla lettera del 2 novembre 1958 nella quale il compositore ricorse ad uno spassoso aneddoto di vita veneziana per indicare il suo atteggiamento intransigente. Raccontò che una commerciante chioggiotta, intenta a friggere certi granchi vivi, assicurò una turista inglese, risentita perché i pesci soffrivano per essere fritti vivi, che questi animaletti non sentivano dolore perché ormai abituati ad essere fritti. Ebbene Malipiero paragonandosi alle povere bestiole scrisse: « Io invece non riesco ad abituarli a farmi friggere in pubblico »⁷⁶⁷.

L'aneddoto piacque molto a Dallapiccola che nella risposta del 7 novembre 1958, scrisse:

Caro Malipiero, di ritorno da Milano ho trovato la tua bellissima lettera. Te ne ringrazio e non ti so dire quanto ti sia grato per la narrazione dell'aneddoto riguardante la friggitrice chioggiotta. Debbo credere che l'aneddoto corrisponda a qualche cosa di realmente avvenuto: nemmeno Molière sarebbe riuscito, pur con tutto il suo genio, a inventare qualche cosa di simile⁷⁶⁸.

Effettivamente il riconoscimento del collega e l'equiparazione al grande commediografo francese fu appropriato se pensiamo all'importanza del teatro nelle opere di Malipiero.

Ma le incomprensioni della critica nei confronti di Malpiero procurarono al compositore notevoli problemi soprattutto relativamente alle sue considerazioni sul melodramma e Verdi in particolare. A questo proposito nella stessa lettera di Dallapiccola del 7 giugno 1935, cui abbiamo fatto

⁷⁶² Si tratta dell'opera *Giulio Cesare*, dramma musicale in tre atti tratto da W. Shakespeare ed edito da Ricordi, Milano, nel 1935. La prima rappresentazione fu al Teatro Carlo Felice di Genova l'8 febbraio 1936.

⁷⁶³ Lettera da Malipiero a Dallapiccola 26 febbraio 1936, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze », fondo Dallapiccola, riportata in questa tesi a p.331.

⁷⁶⁴ Malipiero allude a Giovanni Maria Artusi (Bologna 1540 — 1613) che fu un compositore e teorico della musica, famoso per aver attaccato lo stile barocco che si stava affermando e soprattutto per la sua stroncatura a Monteverdi.

⁷⁶⁵ Eduard Hanslick (Praga 1825 — Baden Bei Wien 1904) fu a sua volta un critico musicale conservatore.

⁷⁶⁶ Lettera da Malipiero a Dallapiccola dell'11 maggio 1949, in, « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze », fondo Dallapiccola, riportata in questa tesi a p.338.

⁷⁶⁷ Lettera da Malipiero a Dallapiccola del 2 novembre 1958, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze », fondo Dallapiccola, riportata in questa tesi a p. 347.

⁷⁶⁸ Lettera del 7 novembre 1958, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 348.

riferimento parlando della dedica della seconda serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, il compositore espresse a Malpiero un giudizio fortemente negativo relativo a Gaetano Donizetti. Infatti dopo aver parlato delle sue opere giovanili ed aver espresso la convinzione di essere sulla buona strada per realizzare i suoi convincimenti estetici si espresse in questo modo risoluto:

[...] le mie opere recenti — e anche quelle a cui attendo adesso — sono il frutto che va maturandosi di vecchi vecchi progetti. I *Cori* (sei in tutto) che fra qualche mese avrò risolti sono meditati lentamente ma continuamente da tre anni. Quello che vado meditando ora — il teatro e l'opera puramente strumentale — verrà poi. Non so quando. Sento che devo avere pazienza e lavorare ed essere sempre più severo con me stesso. Soltanto lavorando molto ancora — lo sento — potrò conquistare la libertà.[...] O fiducia nel futuro, illimitata fiducia. È questa appunto che mi fa sperare in un avvenire corale del nostro paese “sempre rinascente”. Allora i nostri pubblici, soltanto allora, sapranno che cosa vuol dire tradizione italiana. Soltanto allora si comprenderà la infinita bruttezza p. es. delle opere di Gaetano Donizetti⁷⁶⁹. (Non dovrei dire queste cose a Lei che le à dette da qualche decennio; ma mi scusi)⁷⁷⁰.

Ritroviamo poi nell'epistolario la vicenda cui abbiamo fatto riferimento nel paragrafo 1.1.5 intitolato *Il significato dell'opera di Giuseppe Verdi per la generazione dell'Ottanta* relativa alla controversia tra il nonno di Gianfrancesco Malipiero e l'editore Ricordi relativamente all'opera *Attila*⁷⁷¹.

Interessante a questo proposito si è rivelata una lettera successiva di Dallapiccola datata 7 dicembre 1970 in cui dimostrò la sua comprensione per l'atteggiamento riottoso di Malipiero per Verdi facendo un parallelo con un'esperienza da lui vissuta che gli determinò una sorta di avversione nei confronti di Vivaldi. Si tratta di un aneddoto capitatogli durante una sua visita nell'abitazione senese di Casella durante una "settimana vivaldiana" che si stava tenendo a Siena gli stessi giorni in cui Hitler invadeva la Polonia. Dallapiccola riferì che lo stesso Casella era tutto preso dall'euforia per le musiche di Vivaldi che si eseguivano per ogni dove in città, tanto da uscire con questa espressione infelice: « Chi se ne frega della Polonia? »⁷⁷².

Di fronte a tale affermazione Dallapiccola rimase ammutolito:

Non riuscii a reagire. Ebbi il torto di non alzarmi e di abbandonare la casa di via Giovanni Nicotera. Se l'avessi fatto mi sarei, psicologicamente, liberato. Però, interrompendo bruscamente la visita, gli avrei dato l'impressione di aver dimenticato quanto egli, con tanta generosità, aveva fatto per me e per gli altri. Non essendomi “liberato” quella sera, mi sono scaraventato su Vivaldi, perdendo di vista la giusta prospettiva. Va da sé che quanto ti confido oggi è “strettamente riservato”⁷⁷³.

La lettera continua quindi con il paragone tra l'atteggiamento di Dallapiccola per Vivaldi e

⁷⁶⁹ Gaetano Donizetti (Bergamo 1797 — 1848) fu un compositore del primo Ottocento, divenuto celebre soprattutto come operista.

⁷⁷⁰ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 7 giugno 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.329.

⁷⁷¹ Si tratta della lettera da Malipiero a Dallapiccola del 20 novembre 1970, non trascritta perché già pubblicata da FIAMMA NICOLÒDI, *Luigi Dallapiccola, saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, Milano, Edizioni Suvini — Zerboni, 1975, pp. 104-105

⁷⁷² Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 7 dicembre 1970, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.359.

⁷⁷³ *Ibidem*.

quello di Malipiero per Verdi: « Quanto tu mi confidasti circa Verdi ha in me il suo parallelo (mutatis mutandis) in Vivaldi — cioè nel mio giudizio sbagliato su tanto maestro »⁷⁷⁴.

Dallapiccola si mise quindi nella condizione di Malipiero, cercando di capire il suo stato d'animo ed evitando giudizi affrettati come alcuni critici aveva fatto relativamente alle dichiarazioni di Malipiero su Verdi e il melodramma.

Il problema di certe valutazioni critiche fu comunque sentito anche dal compositore istriano. Si prenda una delle sue primissime lettere, quella del 26 gennaio 1936, in cui dopo aver espresso apprezzamento per gli incoraggiamenti di Malipiero a continuare i propri proponimenti artistici, parlò di una stroncatura della critica del tempo che bollò come atonale l'opera *Partita per soprano, coro e orchestra* presentata al Teatro Communale di Firenze il 22 gennaio 1933:

A Firenze la "Partita" fu accolta assai bene; per merito anche senza dubbio del canto di Laura Pasini⁷⁷⁵ e dell'interpretazione di Vittorio Gui⁷⁷⁶, una delle più commosse e curate che ci abbia dato in quattr'anni di concerti sinfonici.

Pubblico quasi religiosamente attento. E che si può pretendere di più? Delle richieste di "bis"? La *critica* mi fu nettamente sfavorevole e questo anche mi rallegrò moltissimo. Il Bonaventura⁷⁷⁷ mi à⁷⁷⁸ giudicato "atonale".(!) Io che amo molto l'innocenza ò subito telefonato al critico in questione per ringraziarlo, senza ombra d'ironia, s'intende⁷⁷⁹.

Dallapiccola reagì in modo energico con certi critici, come capitò nel 1950 nei confronti di Mario Zafred, quasi prevedendo la stroncatura che quest'ultimo avrebbe scritto per la sua opera *Il Prigioniero*, che si sarebbe rappresentata al Maggio Fiorentino del 1950.

Si potrà combinare la prima esecuzione scenica de IL PRIGIONIERO⁷⁸⁰ durante il Maggio Musicale 1950??? Dipenderà dal coraggio di certi *uomini*. Perché il gruppo comunista di Roma (Zafred⁷⁸¹ in testa) conta di sferrare nei prossimi giorni (se non l'ha già fatto) un attacco; non so se contro l'opera o contro il suo autore, o contro l'una e l'altro. Se ciò fa loro piacere, facciano pure, Quando si parla di "libertà" c'è sempre della gente che si sente scottata: o ieri non era lo stesso???

Ogni bene, buon lavoro sopra tutto e che la merda soffochi il 95% dei nostri colleghi italiani⁷⁸².

Zafred nell'articolo apparso nell'« Unità » del 21 maggio 1950 senza mezzi termini scrisse che l'opera *Il Prigioniero*, poco si prestava alla comprensione sia perché lo spettatore faceva fatica a cogliere il contesto e lo svolgimento degli avvenimenti, sia perché in questo non veniva aiutato

⁷⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁷⁵ Laura Pasini (Verese 1894 — Roma 1942), fu una celebre soprano del primo Novecento.

⁷⁷⁶ Vittorio Gui (Roma 1885 — Firenze 1975), fu un noto direttore d'orchestra del Novecento.

⁷⁷⁷ Si tratta di Bonaventura Arnaldo (Livorno 1862 — Firenze 1952) Studiò musica privatamente e si laureò in lettere e in legge. Si dedicò principalmente a studi letterali e musicologici e ricoprì l'incarico di vicebibliotecario alla biblioteca Nazionale di Firenze dove gli venne affidata la sezione musicale con il compito di ordinarne il fondo antico.

⁷⁷⁸ In questa lettera Dallapiccola scrive il verbo avere senza l'“acca”. Va ricordato che il secondo Congresso della Società Ortografica italiana del 1911 propose proprio di scrivere in questo modo il verbo “avere”.

⁷⁷⁹ Lettera del 26 gennaio 1933, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 328.

⁷⁸⁰ *Il Prigioniero*, opera in un prologo e un atto per voci, coro e orchestra edita da Suvini — Zerboni, Milano, 1948.

⁷⁸¹ Mario Zafred, (Trieste 1922 — Roma 1987), fu un compositore e critico musicale.

⁷⁸² Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 16 febbraio 1950, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.339.

minimamente dalla musica che, contribuiva a detta del critico a « [...] rendere ancora più oscuro il tutto »⁷⁸³. La colpa di questa poca chiarezza dell'opera, era da imputarsi per Zafred alla scuola dodecafonica della quale Dallapiccola era il miglior rappresentante italiano:

In omaggio alla cosiddetta scuola dodecafonica della quale Dallapiccola è il rappresentante più autorizzato d'Italia, essa [l'opera] si sfa in un groviglio di suoni tali che nemmeno l'orecchio più educato e scelto riuscirebbe a districare⁷⁸⁴.

Per il critico l'intento dell'autore era stato principalmente quello di sbalordire l'ascoltatore con dei virtuosismi orchestrali fini a se stessi e l'utilizzo di mezzi meccanici come altoparlanti e amplificatori. Zafred, nonostante fosse stato anche allievo di Malipiero, come compositore fu sempre lontano dai linguaggi musicali innovativi, specie quelli legati alla ricerca dell'atonalità o le forme più radicali che si rifacevano alla dodecafonia e come critico dimostrò questo suo attaccamento a produzioni decisamente più vicine alla tradizione, nonostante fosse più giovane in confronto a Dallapiccola. Quest'ultimo a sua volta ancora una decina d'anni prima si era espresso proprio nei confronti delle giovani generazioni di musicisti in modo abbastanza risoluto, come appare in questa lettera scritta a Malipiero in occasione di un suo ascolto dell'*Orfeide* alla radio:

Domenica ho ascoltato alla radio, con vera emozione, l'*Orfeide*⁷⁸⁵. Ho scritto qualche cosa in merito al bravissimo Sanzogno⁷⁸⁶ e alla signora Damerini... che posso dire a Lei? Che l'*Orfeide* sia un capolavoro lo sa da tempo. Che il nostro pubblico sia sporco e vigliacco lo sa anche. E sa anche che i musicisti *vivi* non possono aspettare molto neppure dalla generazione di uditori rappresentata dagli anfibi, dai ventenni d'oggi; esseri nati troppo tardi per aver sentita la guerra; troppo presto per aver sentito il nuovo clima. Una generazione di esseri "spiritosi", che non sa neppure quanto sia facile essere spiritosi! Una generazione formata di bastanti dello spirito⁷⁸⁷.

Nella nostra scelta abbiamo poi incluso le lettere che si riferiscono alla partecipazione dei due compositori all'interno della S.I.M.C. (Società Italiana di Musica Contemporanea), denominazione italiana della I.S.C.M. (International Society for Contemporary Music), a partire dal 1946, che fu l'anno cui furono riprese le attività di questa società dopo l'interruzione per il secondo conflitto mondiale. L'I.S.C.M, fondata ufficialmente a Londra nel gennaio del 1923 con lo scopo di promuovere opere di musicisti contemporanei, aveva avuto un ruolo anche nel processo di pacificazione e dialogo che si instaurò alla fine della prima grande guerra. Fin dalle sue origini infatti essa contava tra le sue fila artisti di nazioni che durante il conflitto appena trascorso si erano fronteggiate militarmente. La sezione italiana della I.S.C.M. fu istituita grazie all'iniziativa di Malipiero e Casella che nell'estate del 1923 fondarono la C.D.N.M. (Corporazione Delle Nuove Musiche)⁷⁸⁸. La C.D.N.M. venne identificata

⁷⁸³ MARIO ZAFRED, « Il "Prigioniero" di Luigi Dallapiccola », in « Unità », 21 maggio 1950, p.3.

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

⁷⁸⁵ *L'Orfeide*, opera in tre parti per voci, coro e orchestra, pubblicata da Chester, Londra nel 1922.

⁷⁸⁶ Si riferisce certamente a uno dei due Sanzogno, Renzo o Riccardo, che a quei tempi dirigevano la nota casa editrice, fondata nel 1874 dal nonno Edoardo Sanzogno.

⁷⁸⁷ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 27 febbraio 1936, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.332.

⁷⁸⁸ Per la storia della S.I.M.C. si veda ROBERTO ZANETTI., SIMC: Storia della Società Italiana di Musica Contemporanea dalla Fondazione al 2001, Milano, Libreria CLUP srl, 2004.

subito come sezione italiana della I.S.C.M.⁷⁸⁹, nonostante avesse continuato indipendentemente ad organizzare concerti ed eventi musicali fino al 1928.

Lo scenario che si prospettò al termine del secondo conflitto mondiale ebbe delle analogie con quello degli anni della fondazione della I.S.C. M., dal momento che l'attività della Società, come detto, era stata sospesa dal 1939 al 1945.

Nella lettera del 23 maggio 1946 Dallapiccola informò Malipiero di aver ricevuto da Gatti, Ghedini e Mandelli la proposta di ricoprire il ruolo di segretario della I.S.C.M. e di averlo accettato almeno per un anno. Nella stessa lettera Dallapiccola chiese a Malipiero di voler far parte del comitato d'onore:

[...] mi scrivono G. M. Gatti, Ghedini⁷⁹⁰ e Mandelli⁷⁹¹ — da Torino, che ritengono venuto il momento per me di assumere la carica di segretario della nostra sezione. Ho risposto dichiarandomi disposto ad accettare, ma soltanto per il primo anno — cioè sino al festival del 1947⁷⁹².

Nella risposta del 27 maggio successivo, Malipiero accettò di entrare nel comitato:

Carissimo Dallapiccola,
ricevo la tua del 23 maggio. I miei rapporti con la S.I.M.C. sono sempre stati ottimi e parecchie volte ho fatto parte della commissione[...]. Accetto dunque di far parte del comitato d'onore, se pensi ch'io possa onorarlo⁷⁹³

Dallapiccola rimase in carica come segretario fino al 1950 e in occasione del Festival della I.S.C.M., che si tenne a Londra dal 7 al 14 luglio 1946 rappresentò l'Italia con i suoi *Canti di Prigionia*, opera oltremodo significativa relativamente a quanto accaduto negli anni precedenti. Tuttavia appartenere a quella Società in veste di Segretario o di membro del Comitato d'onore aveva delle implicazioni non soltanto rispondenti al fatto musicale se pensiamo che nel 1939, immediatamente prima dello scoppio del secondo conflitto, l'Italia si era ritirata dalla stessa società. Era accaduto in occasione del Festival della I.S.C.M. di Varsavia che si svolse dal 14 al 21 aprile del 1939, vale a dire solo quattro mesi prima dell'invasione nazista della Polonia. L'Italia, attraverso la figura di Giuseppe Mulè, allora segretario nazionale del Sindacato Fascista dei Musicisti, avanzò delle motivazioni di carattere nazionalistico, nel senso che rivendicava il fatto che nelle edizioni precedenti del Festival erano state selezionate sempre meno opere di autori italiani. In quel Festival del 1939, risultò presente il solo Dallapiccola che in quell'occasione non rinunciò a partecipare, anche a dispetto della defezione italiana, presentando l'opera *Tre Laudi*.

Che la Società di Musica Contemporanea avesse anche un ruolo politico appare poi

⁷⁸⁹ Si veda anche ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, G.C. Sansoni, 1939, pp. 213 sgg.

⁷⁹⁰ Giorgio Federico Ghedini, (Cuneo 1892 — Nervi 1965) fu un compositore e didatta.

⁷⁹¹ Emanuele Mandelli, (Bergamo 1891 — 1970), fu organista, compositore e didatta.

⁷⁹² Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 23 maggio 1946, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 337.

⁷⁹³ Lettera da Malipiero del 27 maggio 1946, in « Archivio Contemporaneo “ Alessandro Bonsanti”. Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p. 337.

chiaramente in una lettera inedita di Dallapiccola del 1953 spedita a Frankel Benjamin⁷⁹⁴ e al Comitato di Redazione della stessa associazione, nella quale egli espresse disagio perché secondo lui la S.I.M.C., « [...] anziché essere una Società *musicale e soltanto musicale*, sotto la spinta degli avvenimenti (i quali, come si sa sono assai più forti che non gli uomini), lasciò libero il passo a considerazioni *politiche* »⁷⁹⁵.

Nell'occasione, Dallapiccola si riferiva a quanto accaduto a Palermo, al Teatro Massimo nel 1949, quando in concomitanza con un concerto vi fu “un appello ai Capi di Governo in favore della Pace”. Il risultato fu che la prima parte del Concerto si perse. Dallapiccola pur riconoscendo l'importanza del tema pacifista auspicò comunque l'esigenza di un “ritorno alle origini” che voleva significare che la Società tornasse ad essere “*musicale e soltanto musicale*”.

Il rischio che egli vedeva era che riaffiorassero quelle tendenze nazionalistiche del passato che avevano condizionato alcune scelte. Nel corso della stessa lettera contestò poi la norma per cui la S.I.M.C metteva in programma le composizioni che avevano riscosso successo nei rispettivi paesi che facevano parte della società. La cosa non rendeva ragione del valore artistico di quei lavori, perché poteva accadere che in Italia non si eseguissero opere di autori italiani che invece all'estero venivano proposte spesso e con grande consenso. Riportava allora l'esempio della sua *Prima serie dei Cori di Michelangelo il Giovane*, che non venne eseguita in Italia per 18 anni e che per assurdo fu portata alla conoscenza del pubblico italiano da una corale straniera: la Chorale Couraud.

Sempre relativamente alla S.I.M.C. vi è poi la lettera del 4 agosto 1965 di Dallapiccola a Malipiero in cui colpisce una nota relativa ad un asterisco contenuto nella stessa missiva: « Lavorato: e come! Nella *faccenda Clark*, or son dieci anni, è stato il più prezioso ricordo che tu ed io si abbia avuto...E questo è *solo un caso* »⁷⁹⁶.

Dallapiccola faceva qui riferimento ad una vicenda di dieci anni prima relativa ad un processo per diffamazione intentato da Edward Clark contro Benjamin Frankel, celebrato a Londra dalla metà del giugno 1955 e conclusosi con il riconoscimento dell'onorabilità del Sig. Edward Clark. Quest'ultimo era stato però espulso dalla Società Internazionale di musica per decisione del Comitato dei Delegati riunitosi ad Oslo nel 1953.

Dallapiccola e Malipiero si presero carico di scrivere prima alla Presidenza della SIMC italiana e poi a quella internazionale chiedendo la riammissione di Clark⁷⁹⁷. Gli sforzi dei due furono vani

⁷⁹⁴ Frankel Benjamin (Londra 1906 — 1973), fu un compositore, direttore d'orchestra e arrangiatore. Nel 1955 subentrò a Edward Clark alla presidenza della I.S.C.M.

⁷⁹⁵ Lettera da Dallapiccola a Frankel Benjamin e al Comitato di Redazione da Firenze, 25 marzo 1953, in « Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”. Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », fascicolo Lettere a Società Internazionale per la Musica Contemporanea.

⁷⁹⁶ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 4 agosto 1965, in « Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”. Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », in questa tesi riportata a p.355.

⁷⁹⁷ Le lettere indirizzate alla direzione della S.I.M.C a firma congiunta Dallapiccola e Malipiero sono del 1 agosto 1955, 26

perché la *International Society for Contemporary Music* rispose ad entrambi che la vicenda tra Clark e Frankel era personale e non riguardava la società che si era espressa con decisione unanime del Comitato di direzione ad Oslo nel 1953 per estromettere Clark⁷⁹⁸, il quale di fatto non fu più riammesso.

Anche in questa vicenda emerge un comune stato d'animo tra i due compositori che è frutto della loro solidarietà non solo professionale, ma anche di un legame di profonda amicizia. Fu proprio questo sentimento che legò i due, come dichiarò lo stesso Dallapiccola sempre nell'articolo apparso nel « Gazzettino » del 17 marzo 1962 in cui con la memoria andava al primo incontro con il compositore veneziano del 1932: « Se guardo indietro mi par di poter affermare che la nostra è stata un'amicizia senza incrinature: cosa rara, questa, in ogni tempo e più che mai in un'epoca contraddittoria e piena di crisi di coscienza come la nostra »⁷⁹⁹.

Nell'intero epistolario notiamo che i compositori iniziarono ad utilizzare un tono confidenziale a partire dalla lettera di Dallapiccola del 16 giugno 1940, mentre in quella precedente a quest'ultima, dell'8 aprile 1940, vi era il formale “Lei”. Non si riesce a stabilire quando e chi dei due abbia proposto questo cambiamento che indica il passaggio verso un rapporto più amichevole. Non ci aiutano in questo nemmeno le lettere da Malipiero a Dallapiccola che non sono molte in quegli anni. Da quelle che possediamo sappiamo che nella lettera da Malipiero a Dallapiccola del 13 luglio 1938 addirittura Malipiero dava del “Voi” a Dallapiccola, mentre la successiva del 12 maggio 1939 inizia con la formula confidenziale « Caro Dallapiccola », ma è molto breve e riferisce di una risposta avuta da un giornalista, pertanto non consente di capire. Inequivocabile invece la successiva a questa, vale a dire la lettera da Malipiero del 7 febbraio 1942 in cui oltre al “Caro Dallapiccola” iniziale, il compositore veneziano si rivolge al collega usando il “Tu”.

La franchezza e la solidarietà che legò i due appare chiaramente in alcune lettere scambiate in momenti particolari della loro esistenza. A questo proposito abbiamo deciso di includere nella nostra scelta la lettera del 25 febbraio 1956 con cui Dallapiccola rispose a quella inviata da Malipiero due giorni prima arrecante le sue condoglianze per la morte della madre del compositore istriano, la cui notizia gli era stata riferita da Gino Scarpa. Pur nella sua realistica considerazione che gli amici non possono fare più di tanto per alleviare un dolore così forte come quello della perdita della madre,

Agosto 1955, 9 ottobre 1955 e 8 novembre 1955, in « Archivio Contemporaneo “ Alessandro Bonsanti” ». Gabinetto G.P. Viessieux, Firenze, fondo Dallapiccola », lettere a S.IM.C.

⁷⁹⁸ Le lettere spedite ai due compositori sono datate 9 agosto 1955 e 8 settembre 1955. Anche Goffredo Petrassi, allora segretario della sezione italiana manderà una lettera datata 19 ottobre 1955 in cui inviterà i due a lasciar perdere. La parola definitiva si ebbe con la missiva da parte di Heinrich Strobel del 28 giugno 1956 che respinse ufficialmente la loro richiesta dopo parere espresso dall'Assemblea dei Delegati della SIMC, riunita a Stockholm dal 3 al 10 giugno. Anche questo carteggio si trova in « Archivio Contemporaneo “ Alessandro Bonsanti” ». Gabinetto G.P. Viessieux, Firenze, fondo Dallapiccola », lettere a S.IM.C.

⁷⁹⁹ LUIGI DALLAPICCOLA, « Serata memorabile », in « Il Gazzettino », 17 marzo 1962, p. 2.

Malipiero scrisse:

Caro amico,
apprendo da Gino Scarpa che non ti sei più recato a Vienna perché hai perduto tua madre. Come puoi ben immaginare la notizia ha prodotto in me quello strano senso di desolazione che deriva dall'impossibilità di fare "qualche cosa" che possa recare sollievo a chi è in preda al dolore. Non credo all'altruismo degli umani, e se già riescono a sfoderare qualche bella parola, la sincerità consiste solo nel fatto che nel loro intimo sono felici che "non tocchi a loro"⁸⁰⁰.

Nella risposta di Dallapiccola abbiamo modo di cogliere una volta di più la sua fine conoscenza della letteratura alla quale ricorse verosimilmente nel tentativo di trovare conforto:

Mio carissimo Malipiero,
con cuore commosso ti ringrazio per quanto mi hai scritto⁸⁰¹. In punta di piedi, per paura di disturbare, la mamma ci ha lasciati: sembra senza soffrire. Con la *certezza* religiosa che l'ha accompagnata durante la lunga sua vita. Negli ultimi anni sopra tutto mi ha fatto pensare spesso (troppo spesso...) alla madre di François Villon, "pauvrette et ancienne"⁸⁰².

Più avanti nel corso della stessa missiva Dallapiccola avrà occasione di esprimere una volta di più la sua amicizia:

Leggo con grande dispiacere che non stai bene; non potendo prevedere di ricevere altre notizie tue in questi giorni debbo limitarmi a mandarti un sincero, cordiale augurio di bene. Tu sai come ti sia vicino — anzi come tu sia ormai *l'unico* cui mi sento vicino e del quale mi consideri veramente *amico*⁸⁰³.

Toccante e dai toni un po' laconici risulta anche la lettera con cui Malipiero annunciò all'amico la morte della sua seconda moglie:

6 settembre 1961 — 6 marzo 1964 = 30 mesi, due anni e mezzo, tanto durò la malattia di mia moglie; gli ultimi tre mesi, dopo varie fasi (arteriosclerosi, follia, paralisi) la decomposizione respirando e basta. I medici dichiararono mai veduto un caso simile.

Io non ho voluto ritirarmi, ho assistito a tutto lo spettacolo perché odio la vigliaccheria e non ho parlato con nessuno, nemmeno con te, amico, perché la ipocrisia mi fa orrore e il mio passato poteva creare qualche diffidenza. Non ti dico di più⁸⁰⁴.

La lettera nel prosieguo consente di cogliere anche gli aspetti più cupi del carattere di Malipiero, che « esasperato » per sua stessa ammissione, a causa dello sconforto dell'evento, fece alcune considerazioni sulla sua vicenda professionale. Anche in questa occasione con un certo rammarico ricordò all'amico la fama di nemico di Verdi e Puccini che gli fu cucita addosso e riconfermò l'esigenza di riservatezza che lo portò a cercare rifugio nella cittadina collinare di Asolo:

Una immonda guerra di menzogne (mai ho concesso in questi ultimi anni interviste) con mie ingiurie contro Verdi e Puccini, con espulsione dalla Scala ecc. ecc.! Tutto questo dovuto a quelli che aspirano a premi (credo che in

⁸⁰⁰ Lettera di Malipiero a Dallapiccola del 23 febbraio 1956, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" ». Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola ».

⁸⁰¹ Si riferisce alla lettera di Malipiero del 23 febbraio 1956, in cui il compositore veneziano esprimeva le sue condoglianze per la morte della madre di Dallapiccola di cui abbiamo parlato.

⁸⁰² Lettera di Dallapiccola a Malipeiro del 25 febbraio 1956, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.345 .

⁸⁰³ *Ibidem*.

⁸⁰⁴ Lettera da Malipiero a Dallapiccola del 26 marzo 1964, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" ». Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p. 353.

questo, Giorgio Federico⁸⁰⁵ sia allievo di Ildebrando) [...]. Io non merito forse nulla, non ho forse mai fatto nulla. L'essermi ritirato ad Asolo (e qui sta il dramma con mia moglie, che acquistò Asolo *per me* e che una persona odiò: una commedia non troppo da ridere però) certamente mi isolò,⁸⁰⁶ mi pare che i miei compatriotti esagerino, dato che non li disturbo.

Sono in preda a una esasperazione che distrugge anzitutto questa casa: non posso ricevere più nessuno perché la malinconia dipinge tutto di nero⁸⁰⁷.

A sua volta toccante la risposta di Dallapiccola, scritta volutamente il Sabato Santo di quell'anno, a riprova della grande fede religiosa del musicista. Traspare la profonda solidarietà e la comprensione per i problemi con la critica sollevati nella lettera precedente:

Sia ben chiaro, amico carissimo, che non presumo darti alcun conforto scrivendoti. Sono sufficientemente [*sic*] vecchio per sapere che i problemi *fondamentali* li risolviamo da noi stessi, se li risolviamo.[...] Voglio dirti soltanto che penso (anzi che *pensiamo*) a te.

Avevo saputo qualche cosa circa un subdolo giornalista, che ti fece dire ciò che mai avevi detto o pensato. E' il modo di fare nostrano, questo; che — più o meno — abbiamo tutti sperimentato⁸⁰⁸.

Che Malipiero avesse un carattere alle volte problematico e insofferente alle avversità della vita e al mondo dei musicisti, Dallapiccola lo aveva ammesso nel suo scritto del 1974 « Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero (18 marzo 1882 I° agosto 1973) », cui abbiamo già fatto riferimento precedentemente. Anche un altro compositore, Mario Labroca che dimostrò sempre una sincerità di sentimenti nei confronti di Malipiero, aveva parlato di questo temperamento sempre estremamente attento e diffidente nel valutare le persone che lo circondavano, anche se queste erano suoi amici. In una lettera inedita di Labroca a Malipiero del 10 febbraio 1930, leggiamo:

Forse la solitudine nella quale ella vive altera molto le visioni del mondo: ella si figura in un deserto, dimenticato da tutti. E' questa la cosa che più mi addolora: non è vero nulla di quanto ella dice; c'è molta gente che le vuol bene davvero, molta di più di quanto ella può immaginare, molta tra i suoi amici, e molta tra persone che ella nemmeno conosce; io che nel mondo ci sto, il meno possibile, ma ci sto, sento tutto questo. Ma vorrei che lo sentisse anche lei, vorrei che ella vedesse nelle persone che le vogliono bene i lati positivi piuttosto che i negativi, e che non scorgesse in tutto quello che si fa un secondo fine che molte volte l'interessato non sospetta nemmeno di aver messo come mèta delle sue azioni⁸⁰⁹.

Non a caso abbiamo fatto riferimento a Labroca perché nel nostro carteggio vi è un passaggio in una delle ultime lettere di Malipiero a Dallapiccola in cui il compositore dà una dimostrazione dell'aspetto peggiore del suo carattere proprio riferendosi a Labroca in occasione di un Festival di musica contemporanea di Venezia:

Ho letto quello che Mario Labroca ha osato fare al Festival di Venezia e quello che ha detto è peggio ancora. Lo sappiamo che Verdi e Puccini sono popolari, ma dire che l'interesse per l'opera considerata *fatto culturale oltre che ricreativo*, è *purtroppo*⁸¹⁰ (quel purtroppo vale un Però) sempre più evidente che dopo Puccini non c'è nulla da

⁸⁰⁵ Si riferisce a Giorgio Federico Ghedini, (Cuneo 1892 — Nervi 1965), è stato un compositore e didatta piemontese.

⁸⁰⁶ In questo punto nel testo vi è una vistosa cancellatura.

⁸⁰⁷ Lettera da Malipiero a Dallapiccola del 26 marzo 1964, in « Archivio Contemporaneo “ Alessandro Bonsanti”». Gabinetto G.P. Viesses, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p. 353.

⁸⁰⁸ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 28 marzo 1964, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p. 354.

⁸⁰⁹ Lettera di Mario Labroca a Malipiero del 16 febbraio 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, lettera da Labroca.

⁸¹⁰ "Purtroppo" sottolineato due volte.

fare, per questo recluta le liberate dalla Onorevole Merlin⁸¹¹ e offre un festival vergognoso. Forse per la sua iscrizione al partito socialista vuol dar prova della sua vigorosa andata verso il popolo. Non dico a nessuno (salvo a te) quello che penso, ma se non cambio, non lo guarderò più in faccia, credo anzi che in questo senso egli abbia preso il tratto avanti. Che spettacolo pietoso la "débâcle" di un uomo che forse prometteva bene. Può darsi che egli sia riuscito soltanto a menarci per il naso e che oggi sia come sempre⁸¹².

La sintassi in un punto appare sconnessa, ma il senso è chiaro. Meno chiaro è invece il riferimento al Festival veneziano. Probabilmente il musicista non si riferiva a quello dell'anno precedente, che si svolse sotto la direzione di Labroca dal 4 al 14 settembre 1966 e a cui parteciparono sia lui che Dallapiccola con le rispettive opere: *Le metamorfosi di Bonavventura* e *Quattro liriche di Antonio Machado*, ma a quello del 1967 di cui alcune anticipazioni circolavano nei giornali, al tempo in cui la lettera fu scritta, cioè luglio. Il Direttore artistico era ancora Labroca e questa volta il Festival presentò una novità eclatante che consisteva nell'apertura della rassegna a favore della musica moderna "leggera" e *pop* con la partecipazione di Mina e addirittura dei Beatles. Questo avrebbe dovuto avvenire nella prima giornata del Festival all'interno di uno spettacolo intitolato *Contaminazioni* che doveva essere realizzato da Virginio Puecher e Roberto Leydy e che avrebbe dovuto contenere una sequenza di musiche "serie" e "leggere". La cosa poi non si realizzò per ragioni economiche. I giornali però diffusero la notizia e tra gli altri ci fu « Il Gazzettino di Venezia » del 15 luglio 1967, quindi un quotidiano facilmente reperibile da parte di Malipiero che viveva a Treviso. In un articolo dal titolo « Mina "vedette" alla Fenice per il Festival della musica », l'autore del pezzo parlando dell'esperimento che si voleva tenere riportava la frase di Labroca che irritò Malipiero: « Ci sarà di che ragionarci sopra, tanto più se vuol essere un modo per fare il punto intorno al teatro Lirico che, a suo tempo non fu soltanto un fatto culturale ma anche, se non soprattutto per il pubblico, ricreativo »⁸¹³.

Per quanto riguarda invece il pensiero di Labroca su Puccini, all'archivio della Biennale nella rassegna stampa del Festival di Venezia del 1967, in un articolo intitolato « Mina e i "Beatles" al Festival di musica contemporanea », riportato sull'« Eco di Bergamo », 20 luglio 1967 leggiamo:

È purtroppo evidente – ha detto Labroca — che le opere nate dopo Puccini non incontrano il favore del pubblico, e quel che è peggio, suscitano scarsa curiosità anche fra quanti hanno ancora speranza che il vecchio melodramma riesca ad imporsi come fatto di cultura⁸¹⁴.

⁸¹¹ Si riferisce alla legge 20 febbraio 1958, n. 75 dell'onorevole Lina Merlin con cui in Italia vennero abolite le case di tolleranza. In questo caso però è difficile dire a chi si riferisce il compositore.

⁸¹² Lettera da Malipiero a Dallapiccola senza data, né località. In alto a destra è riportato a penna con la grafia di Dallapiccola: "ricevuto il 19 luglio 1967", in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" ». Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p. 356.

⁸¹³ ANONIMO, « Mina vedette alla Fenice per il Festival della musica », in « Il Gazzettino », 15 luglio 1967, p.7, consultato in La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Musica Busta 49, rassegna stampa. Nella copia presente all'archivio, non è riportato l'autore dell'articolo.

⁸¹⁴ ANONIMO, « Mina e i "Beatles" al Festival di musica contemporanea », in « Eco di Bergamo », 20 luglio 1967, consultato in Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Musica Busta 49, rassegna stampa. Nella copia presente all'archivio, non è riportato né l'autore, né la pagina del quotidiano.

Certamente l'« Eco di Bergamo » non era un giornale facilmente reperibile in Veneto, dove viveva Malipiero, ma comunque la dichiarazione di Labroca doveva essere nota a quel punto e pure diffusa.

Al di là comunque dello specifico avvenimento, colpisce che il pensiero di Labroca sul dopo Puccini, venne interpretato da Malipiero secondo un punto di vista molto personale, come se il Direttore del Festival si fosse volutamente dimenticato della produzione di Malipiero e dei suoi colleghi più innovativi del primo Novecento, cosa che riteniamo da escludere in una persona di così fine cultura e sensibilità musicale come Labroca. Probabilmente si sarà trattato di una valutazione condizionata dai gusti del grosso pubblico, come dimostrò la volontà della direzione del Festival di includere cantanti famosi provenienti dal mondo della musica moderna. Da tutta la vicenda comunque emerge la figura di Malipiero come di un uomo sempre sul piede di guerra e pronto a lanciarsi all'attacco anche di un amico come Labroca.

Per quanto riguarda invece il rapporto tra Malipiero e Dallapiccola bisogna riconoscere che in tutto il carteggio non vi è un momento di incomprensione tra i due, a parte un fraintendimento che nacque da una frase di Malipiero riferita ad un giornalista de « La Revue musicale » che lo stava intervistando e gli chiedeva tra le altre cose un suo giudizio su Dallapiccola. Fu quest'ultimo a riferire l'intero accaduto in una lettera del 2 novembre 1952. Il fatto avvenne nel 1951 durante una tournée di Dallapiccola in America, e si svolse 24 settembre nell'abitazione di Otto Mayer Serra⁸¹⁵, a Messico City. Durante quella visita Dallapiccola lesse un articolo in un numero de « La Revue Musicale » che si trovava casualmente in un tavolo della casa e in particolare l'articolo dedicato a Malipiero. In questo ad un certo punto il compositore veneziano avrebbe parlato di un presunto e non precisato “attacco” ai suoi danni da parte di Dallapiccola:

[...] una sera, verso il 24 settembre scorso, mi trovavo a Mexico City in casa di Otto Mayer Serra [...]. Su un tavolo, per caso, fra una pila di libri e riviste, c'era un numero della Revue Musicale⁸¹⁶, in cui, con la mia più grande meraviglia e con doloroso stupore, lessi, dopo varie frasi di elogio da te indirizzate all'arte mia, la frase seguente: “Pourquoi [*sic*] m'attaque-t-il, je ne sais pas”. Ed è su ciò che vorrei qualche spiegazione. Dove, quando e come ti ho “attaccato”? Un attacco può essere scritto o verbale. Dove ho scritto contro di te? Dalla telefonata Asolo — Firenze, il giorno precedente il tuo compleanno, non ho più udito la tua voce. Attacchi verbali sono quindi da escludersi. Che ti abbia “attaccato” dietro le spalle? Io lo escludo assolutamente. Ma, dato che tu lo affermi, *esigo* di avere particolari e di avere un *confronto* col galantuomo che quanto sopra ti ho riferito⁸¹⁷.

Dallapiccola rimase infastidito da quanto letto e in effetti il suo tono fu perentorio, anche se alla fine conciliante:

⁸¹⁵ Otto Mayer Serra (Barcellona 1904 — Messico City 1968), fu un musicologo di padre tedesco di origini ebreo, poi adottato dalla famiglia spagnola Serra. Si trasferì in Messico nel 1939 dove continuò la sua attività di critico musicale e studioso tra i più importanti della musica latino americana.

⁸¹⁶ « La Revue Musicale » è il periodico mensile fondato nel 1920 dal musicologo francese Henry Prunières e dedicato alle principali problematiche della musica di quel periodo e del passato. Diventò un punto di riferimento importante per i musicisti europei soprattutto nel periodo tra le due guerre.

⁸¹⁷ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 2 novembre 1952, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.341.

[...] prima di affermare pubblicamente e per iscritto una cosa così grave come quella da te affidata a un numero speciale di una rivista molto letta, avresti potuto scrivermi per sapere, per conoscere la mia linea di “difesa”. Aspetto al più presto tue notizie e ti abbraccio⁸¹⁸.

Immediata fu la risposta di Malipiero che oltre a ribadire nel modo più assoluto la sua stima per il collega spiegò che probabilmente si era trattato di una cattiva interpretazione o traduzione da parte dell'autore dell'intervista, di cui nella rivista non era riportato il nome. In tutta buona fede il compositore veneziano invitava Dallapiccola a recarsi a Parigi, dove sarebbe arrivato di ritorno dalla tournée transoceanica, per parlare con il direttore della rivista proprio di questo fatto:

Carissimo amico, non mi mancava che questa. [...] tu leggi al Mexico cose da me mai scritte. Ecco i fatti. La *Revue musicale* mi chiese un articolo sulla musica in Italia per il I° numero della *Revue musicale* nella nuova veste. Lo scrissi a fatica perchè certe cose su musicisti che non stimo non so come dirle, insomma, meglio non scriverle. Mi chiesero di ampliarlo, inviai una lettera che l'illustrava. Non mi mandarono né bozze né una copia della *Revue*. Scrissi chiedendo la rivista. Riscrissi, nulla. Offrii di pagare il numero. Nessuna risposta. E' escluso ch'io abbia scritto quella frase. Voglio che questa lettera ti trovi a Parigi per darti il bentornato, sono certo che ritroverò l'incartamento della *Revue musicale*. Ce l'ho, ma sono sottosopra per varie ragioni. La resistenza, sia pur passiva, contro la italica delinquenza snerva. Potresti recarti dal signor A. Richard⁸¹⁹ 7, Place Saint Sulpice, Paris VI e dirgli quanto mi stupisca il suo modo di agire con me. Fatti mostrare il mio manoscritto. Credo averlo inviato in italiano, se l'ho inviato in francese l'ha copiato mia moglie, ma io dovrei averlo corretto.[...] Insomma io mai⁸²⁰ ho scritto né pensato quella frase. Mai. Che lo spirito del male agisca clandestinamente, nostro malgrado?⁸²¹

Dall'apertura dello scritto e da certe espressioni come « la resistenza contro la delinquenza italica » riaffiora lo spirito di Malipiero molto guardingo e per la verità anche un po' prevenuto nei confronti dell'ambiente circostante. Di lì a poco, a fronte anche del silenzio dell'interlocutore, che comprensibilmente non aveva avuto la possibilità di rispondere celermente, Malipiero scrisse un'altra lettera questa volta ancora più chiarificatrice, dopo aver ritrovato il documento (non si specifica se manoscritto o dattiloscritto) originale che aveva spedito per la rivista francese. Era stato confuso il termine « attraggono », riferito alle opere di Dallapiccola con « attaccano »:

Come per incanto era [...] sparito, qui a casa mia, tutto l'incartamento “Revue Musicale”. Sabato scorso lo cercai a Venezia: nulla. Ieri lo ritrovai: aveva cambiato posto per mania dell'ordine. Questi articoli mi pesano, ma li scrivo [...] per non rimanere completamente tagliato fuori dal mondo. Quello mediocrissimo della *Revue Musicale* ha forse una frase infelice (fra le tante) quella che ti sottolineo in rosso, dove dico “*Perché mi attraggono; non lo so*”.[...] avrei dovuto spiegare perché mi attraggono le tue opere, coi tuoi meravigliosi *canti di prigionia* in testa. Comunque se han confuso *attraggono* con *attaccano*, il plurale doveva metterli in guardia⁸²²

Ci siamo soffermati su questo accaduto in quanto ci sembra significativo per capire quanto Malipiero tenesse all'amicizia del collega. Temeva che il loro rapporto potesse deteriorarsi come compare nella conclusione dello scritto: « Spero tutto chiarito. Non lasciarmi angosciato. Ho bisogno di

⁸¹⁸ *Ibidem*.

⁸¹⁹ L'allora direttore del « La Revue musicale ».

⁸²⁰ In corsivo, ma più grande delle altre lettere.

⁸²¹ Lettera da Malipiero a Dallapiccola del 7 novembre 1952, in « Archivio Contemporaneo “ Alessandro Bonsanti”». Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p.342.

⁸²² Lettera da Malipiero a Dallapiccola del 18 novembre 1952, in « Archivio Contemporaneo “ Alessandro Bonsanti”». Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », riportata in questa tesi a p 343.

te, anzi dobbiamo vederci »⁸²³.

La vicenda si concluse definitivamente con la lettera di Dallapiccola del 21 novembre 1952 con la quale rassicurò Malipiero che anche senza la documentazione prodotta non ci sarebbe stato motivo di dubitare della buona fede del musicista veneziano su quanto accaduto:

Ti ringrazio per l'abbondante "documentazione" che mi hai voluto inviare: voglio però tu mi creda che, anche senza questa, avrei creduto fermamente nella tua precedente assicurazione. Desidero tuttavia dirti che sono lieto di vedere che questa volta l'equivoco deve esser attribuito a un fatto di ordine "materiale" (un errore di traduzione, molto imbecille) e non al malvolere degli uomini. Il che, in questo nostro mondo di lupi, può essere quasi consolante⁸²⁴.

Abbiamo deciso di inserire come conclusione di questo studio sul carteggio tra i due compositori l'ultima lettera scritta da Malipiero il 19 giugno 1972, la stessa cui fa riferimento Dallapiccola nel suo saggio: « L'ultima sua lettera è datata 19 giugno 1972. Una lettera breve — una sola pagina — di calligrafia alquanto indecisa [...], dal contenuto che definire amaro sarebbe troppo poco; sconsolata e sconsolante »⁸²⁵.

Fu scritta dopo il Congresso del 1971 a lui dedicato, che seguì da una stanza dell'Hotel Danieli, senza parteciparvi di persona e per il quale non espresse un giudizio molto lusinghiero: « [...] il *Convegno* veneziano fu ben poca cosa. Naturalmente io non ho voluto assistere alle sedute, perciò *non so nulla* e con queste righe voglio soltanto dirti grazie. Io sono riuscito a dimostrare che non esisto »⁸²⁶.

Ne emerge un ritratto che corrisponde all'uomo che abbiamo conosciuto attraverso la musica e i suoi scritti: combattivo, coerente e profondamente umano. Nella stessa lettera il compositore si scusava per la scrittura dal momento che la sua mano destra era quasi inferma, ma la lucidità di un uomo di novant'anni è davvero sorprendente. A questo proposito va riportato che Dallapiccola fu sempre ammirato dalla straordinaria vitalità sia fisica che spirituale di Malipiero. Lo ricorda nel saggio più volte citato « Qualche nota in memoria di G. Francesco Malipiero » ricordandolo quando partecipò assieme a lui come commissario del Concorso Internazionale della Società Italiana per la Musica Contemporanea del 1959, a Roma:

Dei sette membri della giuria, il Maestro era il solo che leggesse le partiture senza occhiali, nonostante avesse settantasette anni (anzi ebbe a rimproverarmi più di una volta perché, a suo parere, leggevo i lavori troppo lentamente!); camminava spedito; sul suo capo non un accenno di calvizie⁸²⁷.

La stessa giovanilità di fisico e di spirito si ritrovò pure nelle sue produzioni musicali che

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 21 novembre 1952, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.344.

⁸²⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, « Qualche nota in memoria di G. Francesco Malipiero (18 marzo 1882 I° agosto 1973) », in *PM*, p.370.

⁸²⁶ Lettera da Malipiero a Dallapiccola del 19 giugno 1972, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, riportata in questa tesi a p.360.

⁸²⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *PM*, p.368.

furono caratterizzate sempre da una prorompente carica innovativa, e da una ricerca continua che non si fermò nemmeno negli ultimi lavori. Proprio una delle sue ultime composizioni, *Omaggio a Belmonte*, il cui titolo lascia intuire un riconoscimento a Schönberg fece scrivere a Dallapiccola:

[...] sono certo che si tratta di un capolavoro e dei più sorprendenti, per quanto in questo omaggio una certa stropicciatura e alcuni elementi costruttivi e dialettici siano appartenuti da sempre al Maestro, qui appaiono un melodizzare nuovo e certi elementi strutturali che in lui non avevo ancora notati. Scriva musica tonale o modale o dodecafonica, i tratti della sua personalità rimangono inconfondibili, [...]. Sul vecchio tronco è spuntato miracolosamente un nuovo ramo⁸²⁸.

Effettivamente Malipiero pur conoscendo anche personalmente il maestro austriaco, nella sua lunga carriera non si avvicinò mai alla scuola di Vienna, tuttavia con quest'opera dimostrò che la sua indole artistica non era mai paga dei risultati ottenuti ma sempre alla ricerca di nuove strade da sperimentare. Ciò indica una vitalità mai doma, nonostante l'età, e quello spirito giovanile di cui parlò Dallapiccola.

Nella stessa ultima lettera, con la lucidità e capacità di sintesi che gli furono sempre proprie, egli rivolse la sua preoccupazione sincera proprio ad una giovane che aveva a cuore. Chiese infatti dove fosse Annalibera, la figlia non più del discepolo ma oramai dell'amico.

3.3.2. Gian Francesco Malipiero – Luigi Dallapiccola: una parte del carteggio

Criteri di trascrizione:

Le lettere riportate sono state trascritte integralmente comprese tutte le annotazioni degli autori. Si è ricercato di rimanere il più fedele possibile al testo, anche per quanto concerneva i titoli delle opere musicali o letterarie che nel corso della corrispondenza sono stati nominati. Gli stessi sono stati riportati dai compositori alcune volte tra virgolette, altre in maiuscolo e altre ancora sottolineati o indicati semplicemente con la sola iniziale. Tutte le parole sottolineate dagli autori sono state trascritte in corsivo, avvisando nel corso del testo se si sia trattato di una sottolineatura di una o più linee. Gli interventi del curatore sono sempre riportati tra parentesi quadre.

I puntini di sospensione utilizzati dagli scriventi che a volte superavano i tre, come ad esempio nella lettera da Dallapiccola a Malipiero del 27 febbraio 1936, si è deciso di riportarli tutti nel numero di tre.

Abbiamo ripristinato la punteggiatura laddove era erronea. Ad esempio nella lettera da

⁸²⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, « Saluto a Malipiero », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1977, p. 13.

Malipiero a Dallapiccola del 7 novembre 1952: non c'è il punto alla fine della seguente frase:

Voglio che questa lettera ti trovi a Parigi per darti il bentornato, sono certo che ritroverò l'incartamento della *Revue musicale*.

1. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸²⁹

La Mendola

16 agosto 1932

Egregio Maestro.

Permetta che uno sconosciuto come sono io Le presenti queste due righe di ringraziamento e Le dica che è rimasto assai lieto di avere avuto tra i Commissari del Festival veneziano⁸³⁰ Francesco Malipiero.

Da molto tempo è il più vivo desiderio di vederLa e di poterLe stringere la mano; ma conto senz'altro di essere a Venezia per l'esecuzione della Sua — Pantéa!⁸³¹ —

Creda alla mia gratitudine e accetti i più distinti ossequi del Suo [...] ⁸³²

Luigi Dallapiccola.

2. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸³³

17, via Gino Capponi

Firenze, 26 gennaio 1933

Egregio e caro Maestro.

La Sua buona e affettuosa lettera mi giunse graditissima all'indomani proprio della prima esecuzione della "Partita"⁸³⁴.

Molto La ringrazio per avermi voluto spiegare tante cose e per le Sue parole d'incoraggiamento. Non dubiti che *non* cambierò strada a nessun costo.

E creda che alle Sue dichiarazioni "platoniche" io non sono affatto indifferente, ma anzi molto sensibile. E che io pure confido nell'avvenire.

A Firenze la "Partita" fu accolta assai bene; per merito anche senza dubbio del canto di Laura Pasini⁸³⁵

⁸²⁹ Manoscritto su una facciata.

⁸³⁰ Si riferisce al Secondo Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia del 1932, nel quale partecipò con l'opera *Tre studi per una voce di soprano e orchestra da camera*, all'interno della serata dedicata alla musica "radiogenica". Malipiero era componente della giuria esaminatrice delle opere ammesse a tale particolare serata.

⁸³¹ *Pantea*, dramma sinfonico per sola danzatrice, voce di baritono, coro e orchestra, scritto nel 1919 e pubblicato da Chester, Londra, nel 1920. In quel Secondo Festival Internazionale di Musica Contemporanea, l'opera fu rappresentata il 6 settembre 1932 al Teatro Goldoni di Venezia.

⁸³² Nel testo vi è una parola di difficile comprensione.

⁸³³ Manoscritto su due facciate.

⁸³⁴ Si riferisce alla sua opera *Partita*, per orchestra, in quattro movimenti con un soprano nella quarta parte. Scritta in memoria del pianista Ernesto Consolo tra il 1930 e il 1932 fu eseguita la prima volta a Firenze, Teatro comunale, il 22 gennaio 1933, con l'orchestra diretta da Vittorio Gui e la soprano Laura Pasini.

⁸³⁵ Laura Pasini (Varese 1894 — Roma 1942), fu una celebre soprano del primo Novecento.

e dell'interpretazione di Vittorio Gui⁸³⁶, una delle più commosse e curate che ci abbia dato in quattr'anni di concerti sinfonici.

Pubblico quasi religiosamente attento. E che si può pretendere di più? Delle richieste di "bis"? La *critica* mi fu nettamente sfavorevole e questo anche mi rallegrò moltissimo. Il Bonaventura⁸³⁷ mi à⁸³⁸ giudicato "atonale".(!) Io che amo molto l'innocenza ò subito telefonato al critico in questione per ringraziarlo, senza ombra d'ironia, s'intende.

Per Lei e per il Suo lavoro i più fervidi auguri e durante l'estate verrò un giorno ad Asolo a trovarLa.

Mi ricordi alla Sua Signora e mi creda, coi più affettuosi saluti, Suo

Luigi Dallapiccola.

3.[Da Dallapiccola a Malipiero]⁸³⁹

17, via Gino Capponi

Firenze, 7 giugno XIII 1935⁸⁴⁰.

Caro Maestro.

Non Le so dire quanto io Le sia grato per la Sua buona e affettuosa lettera⁸⁴¹.

La Casa Carish⁸⁴² à⁸⁴³ accolto con letizia il "Divertimento in quattro Esercizi"⁸⁴⁴; se i Ricordi⁸⁴⁵ avessero accettato i *due Cori*⁸⁴⁶ la mia felicità sarebbe stata troppa.

(Un bonheur est tout le bonheur; deux, c'est comme s'ils n'existaient plus"⁸⁴⁷)

La ringrazio ancora tanto tanto per ciò che Ella à fatto per me e per la nuova prova di amicizia che mi à dato scrivendomi come mi à scritto.

⁸³⁶ Vittorio Gui (Roma 1885 — Firenze 1975), fu un noto direttore d'orchestra del Novecento.

⁸³⁷ Si tratta di Bonaventura Arnaldo (Livorno 1862 — Firenze 1952) Studiò musica privatamente e si laureò in lettere e in legge. Si dedicò principalmente a studi letterari e musicologici e ricoprì l'incarico di vicebibliotecario alla biblioteca Nazionale di Firenze dove gli venne affidata la sezione musicale con il compito di ordinarne il fondo antico.

⁸³⁸ In questa lettera Dallapiccola scrive il verbo avere senza l'"acca". Va ricordato che il secondo Congresso della Società Ortografica italiana del 1911 propose proprio di scrivere in questo modo il verbo "avere".

⁸³⁹ Manoscritto su quattro facciate.

⁸⁴⁰ Da questa lettera e in altre successive viene aggiunta l'indicazione dell'anno fascista. Non abbiamo trovato elementi che chiarissero perché Dallapiccola non l'avesse inserito nelle lettere precedenti. L'obbligo di indicare l'anno fascista accanto a quello cristiano risale infatti al 29 ottobre 1927.

⁸⁴¹ Non risulta in archivio. La prima lettera che possediamo da Malipiero a Dallapiccola è quella del 26 febbraio 1936.

⁸⁴² Si tratta della nota ditta di produzioni musicali fondata nel 1887 da Giovanni Andrea Carish e tuttora esistente.

⁸⁴³ Si veda la nota precedente numero 135, cui fare riferimento anche per i casi successivi.

⁸⁴⁴ L'opera *Divertimento in quattro esercizi*, per soprano e strumenti, scritta su commissione della società di musica da camera *Le Carillon* di Ginevra, fu edita da Carish a Milano nel 1935.

⁸⁴⁵ Si riferisce alla casa editrice Ricordi, fondata nell'anno 1808 da Giovanni Ricordi. Nel 1912 Tito II Ricordi cedette la maggioranza delle azioni della società che comunque conservò il nome fino ad oggi.

⁸⁴⁶ Si tratta dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, a loro volta pubblicati da Carish nel 1936.

⁸⁴⁷ "La felicità è la felicità; due, è come se non esistessero più". Dallapiccola cita qui un verso tratto dall'opera teatrale *L'Histoire du soldat* di Igor Stravinskij e libretto di C.F. Ramuz.

Effettivamente non è facile rispondere alla Sua lettera né lo tenterò. Mi limito a dirLe che le mie opere recenti — e anche quelle a cui attendo adesso — sono il frutto che va maturandosi di vecchi vecchi progetti. I *Cori* (sei in tutto) che fra qualche mese avrò risolti sono meditati lentamente ma continuamente da tre anni.

Quello che vado meditando ora — il teatro e l'opera puramente strumentale — verrà poi. Non so quando. Sento che devo avere pazienza e lavorare ed essere sempre più severo con me stesso. Soltanto lavorando molto ancora — lo sento — potrò conquistare la libertà.

È bisogno per ora di limitare i mezzi. E non Le nascondo che sono *quasi* orgoglioso del Divertimento (6 esecutori) se penso a certe mie opere passate (che Ella per fortuna Sua non conosce!) che richiedevano centinaia di persone!

Bisogna che diventi più semplice ancora.

È fiducia nel futuro, illimitata fiducia. E' questa appunto che mi fa sperare in un avvenire corale del nostro paese “sempre rinascente”. Allora i nostri pubblici, soltanto allora, sapranno che cosa vuol dire tradizione italiana. Soltanto allora si comprenderà la infinita bruttezza p. es. delle opere di Gaetano Donizetti⁸⁴⁸. (Non dovrei dire queste cose a Lei che le à dette da qualche decennio; ma mi scusi). Visto che Ella ama la seconda serie dei miei *Cori* ne vuol accettare la dedica? Si tratterà forse di una dedica un po' “platonica”; ma forse i tempi muteranno. E speriamo presto. Mi ricordi tanto alla Signora Malipiero e creda alla mia devota e affettuosa amicizia. Suo

L. Dallapiccola.

4.[Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁴⁹

Firenze, 17, via Gino Capponi;

4 dicembre [in numero romano]1935/XIV

Caro Maestro.

La insegnante d'Arpa del Conservatorio vorrebbe sapere il titolo esatto del Suo concerto per arpa e 5 strumenti e il nome dell'editore. Le sarei molto grato di una riga di risposta in merito. Tempo fa Le ho scritto chiedendoLe dei consigli su esempi strumentali tolti dalle Sue opere: la mia lettera Le è stata recapitata?⁸⁵⁰ E, per finire la serie delle mie domande, mi sarebbe gradito sapere in quale data verrà

⁸⁴⁸ Gaetano Donizetti (Bergamo 1797 — 1848) fu un compositore del primo Ottocento, divenuto celebre soprattutto come operista.

⁸⁴⁹ Manoscritto in tre facciate.

⁸⁵⁰ Dallapiccola si riferisce alla sua lettera del 30 settembre 1935 spedita a Malipiero da Trento, che non rientra nella nostra selezione. In questa missiva egli aveva riferito che gli era stata commissionata la traduzione e riduzione del trattato di strumentazione” di Egon Wellesz. Chiedeva a Malpiero di indicargli alcuni passi delle sue opere che riteneva adatti al

eseguito per la prima volta il Suo "Giulio Cesare"⁸⁵¹. Siccome voglio assistere alla importante première e desidero essere libero da impegni per quell'epoca La prego di scrivermi qualche cosa anche su ciò.

Con me nessuna novità. Dopo il rifiuto della Casa Ricordi per ciò che riguarda la pubblicazione della seconda serie dei "Cori di Michelangelo Jun." mi sono rivolto ai Carish. Questi sono disposti a pubblicare la partitura dopo la terza esecuzione. Una esecuzione sembra assicurata per il mese di febbraio alla Radio di Praga; un'altra spero di riuscire a strapparla a Roma; ora sono abbastanza ben appoggiato presso l' EIAR⁸⁵² di Torino e anche Gatti⁸⁵³ stesso se ne interesserà. Non so in quali rapporti Ella sia con l'organizzazione della Radio di Torino: posso chiederLe un rigo di raccomandazione se ciò non è impossibile per Lei per altre ragioni?

Mi auguro che entro l'anno mi sarà dato di rivederLa. Le mando tanti buoni auguri per il Suo lavoro; mi ricordi distintamente alla Sua famiglia e mi creda Suo aff.

Luigi Dallapiccola.

P.S. Tanti saluti da A. Damerini!⁸⁵⁴

5. [Da Malipiero a Dallapiccola]⁸⁵⁵

Caro Dallapiccola,

la lotta che io sono costretto a sostenere è molto impari. Difficoltà di ogni genere. A Venezia mi hanno organizzato una delle più ignobili porcherie. Perchè il Giulio Cesare non è andato male si stanno mobilitando tutti i sottomarini contro di me. Nonostante tutti i guai ho scritto a Carish in una forma tale che certo, se la buona volontà c'è, presenterà l'opera vostra. Può anche darsi che in questi momenti voglia farmi cosa grata.

Vorrei chiedervi un grande favore.

Avevo venduto in America (sono sempre a corto di denaro) il manoscritto originale del Giulio Cesare.

trattato stesso. Dallapiccola scriveva di aver pensato a dei passi del *Merlino* e uno delle *Pause del silenzio* ma lasciava a Malipiero la scelta.

⁸⁵¹ Si tratta dell'opera *Giulio Cesare*, dramma musicale in tre atti tratto da W. Shakespeare ed edito da Ricordi, Milano, nel 1935. La prima rappresentazione fu al Teatro Carlo Felice di Genova l'8 febbraio 1936.

⁸⁵² Ente italiano per le audizioni radiofoniche, costituito nel 1927 e divenuto nel 1944 Radio Audizioni Italiane, tuttora esistente con la stessa sigla R.A.I.

⁸⁵³ Guido Maggiorino (Maria) Gatti, (Chieti 1892 — 1973), fu una delle più importanti figure della critica musicale del Novecento. Tra le altre attività in questo campo va ricordato che fondò nel 1920 la rivista mensile « Il Pianoforte », pubblicata fino al 1927, quando diventò « La Rassegna musicale ».

⁸⁵⁴ Si tratta di Adelmo Damerini (Firenze 1880 — 1976). Fu un critico musicale molto vicino alle posizioni rinnovatrici di Casella e Malipiero.

⁸⁵⁵ Manoscritto su due facciate. Lettera del 26 Febbraio 1936. Malipiero riportava la data delle lettere alla fine.

Fra le tante sorprese di questi giorni ho avuto anche quella di un pacchetto spedito dall'America e trovato ieri sera rientrando ad Asolo: conteneva il manoscritto. E' accaduto che Paola Ojetti⁸⁵⁶ lo voleva, ma io non potevo darglielo perchè lo avevo spedito in America per mezzo di un musicista americano che rimpatriava. Voi sapete che Paola Ojetti fa collezione di manoscritti, ebbene vi pregherei di dirle che vi *ho raccontato* che il manoscritto mi era stato restituito e che vi ho raccontato che essa per il passato l'avrebbe voluto. *Non voglio offrirglielo*. Ditele che avete saputo da me *la verità* e che di vostra iniziativa le prospettate *l'affare*. Ritengo che 2000 lire le valga, ma avendo 1500 lire da pagare e che mi pesano glielo darei per tale *prezzo*! Sono quattro anni che *rosicchiamo* i nostri capitali. Ora la catastrofe è imminente. Ho sulle spalle una casa molto grande, mia madre di 84 anni, mia moglie non gode una buona salute ed io sono molto stanco ed incapace di difendermi. Il Giulio Cesare si doveva dare a Rio de Janeiro e a Buenos Aires. Un esercito di delinquenti sta lavorando per impedire l'esecuzione che mi interessava *solo* per ragioni materiali. Credo che sia giunto il momento di tirar le somme. E' doloroso lo stato dell'Europa. Chiuse le frontiere. Ah, quanto vorrei essere lontano da certa gente. Scusate la noia e grazie. Il vostro aff.to

G. Francesco Malipiero.

Asolo (Treviso) 26 febbraio [in numero romano]1936 XIV.

6. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁵⁷

27 febbraio 1936 XIV, Firenze

17, via Gino Capponi

Caro Maestro.

Grazie per avermi scritto così come mi ha scritto! *Le prometto* che, per quanto sta in me, *mi impegnerò a fondo*. Paola dev'essere a Milano; non appena ritornata le comunicherò quanto Le sta a cuore.

Grazie poi per avere scritto ai Carish. Finora nessuna notizia dalla Casa Editrice. Che stiano meditando??? Speriamo bene! Se la cosa va penso di far riprodurre a spese mie (coi quattrini che, prima o poi, riceverò da Ginevra)⁸⁵⁸ la prima Serie dei Cori di Michelangelo, che Ella non conosce. Il lavoro infatti non è stato ancora eseguito; si tratta di un'opera per coro solo... quale editore potrà mai

⁸⁵⁶ Si tratta della figlia di Ugo Ojetti, (Firenze 1908 — 1978), che fu un'affermata critica cinematografica.

⁸⁵⁷ Manoscritto su quattro facciate.

⁸⁵⁸ Così accadrà. Ecco infatti quanto dice lo stesso Dallapiccola nel saggio « Prime composizioni corali »:[Nel 1936], «vincitore di uno dei premi al Concorso Internazionale bandito dal « Carillon » di Ginevra, decisi di utilizzare il premio facendo tirare a spese mie 200 copie della partitura manoscritta e proponendo alla Casa Carisch di Milano di includere quest'opera nel suo catalogo. La Casa Carisch accettò di buon grado. Non solo: ma accettò allo stesso tempo di pubblicare, senza alcun altro contributo finanziario da parte mia, le altre due serie dei « Cori ». La seconda era stata a quel tempo già eseguita; la terza era in lavoro". (LUIGI DALLAPICCOLA., « Prime composizioni corali », in PM, p.376).

pubblicarla? Così mi adatterò a fare io stesso questo non indifferente sacrificio.

Domenica ho ascoltato alla radio, con vera emozione, l'*Orfeide*⁸⁵⁹. Ho scritto qualche cosa in merito al bravissimo Sanzogno⁸⁶⁰ e alla signora Damerini... che posso dire a Lei? Che l'*Orfeide* sia un capolavoro lo sa da tempo. Che il nostro pubblico sia sporco e vigliacco lo sa anche. E sa anche che i musicisti *vivi* non possono aspettare molto neppure dalla generazione di uditori rappresentata dagli anfibi, dai ventenni d'oggi; esseri nati troppo tardi per aver sentita la guerra; troppo presto per aver sentito il nuovo clima. Una generazione di esseri “spiritosi”, che non sa neppure quanto sia facile essere spiritosi! Una generazione formata di bastanti dello spirito; diretti discendenti dello “studente di Padova”⁸⁶¹. I giovani seri saranno nati ora che Le scrivo? Sono nero oggi, terribilmente nero. Mi scusi per tutte queste considerazioni lunghe e non ottimistiche. E creda alla mia profonda e affettuosa amicizia.

Suo L. Dallapiccola.

7.[Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁶²

Firenze, 14 dicembre 1939, XVIII⁸⁶³

28, viale Margherita

Caro Maestro,

appena oggi trovo un minuto di tempo per scriverVi, Forse avrete già avuto qualche notizia sul concerto che ho dato a Padova insieme a Materassi⁸⁶⁴ e mi auguro che tali notizie non siano state sinistre⁸⁶⁵. Il pubblico di Padova effettivamente non dimostrò di sbilanciarsi troppo: comunque oso credere che, nel caso recente, la colpa non sia degli esecutori. A Roma e a Milano, nella stessa settimana, il successo fu di gran lunga più “dimostrativo”. A nome anche del mio collega voglio oggi ringraziarVi di tutto cuore per aver resa possibile la nostra presentazione.

Sabato è uscita la mia ultima “ fatica”, la *Preghiera di Maria Stuarda*⁸⁶⁶. Ho subito disposto che Vi

⁸⁵⁹ *L'Orfeide*, opera in tre parti per voci, coro e orchestra, pubblicata da Chester, Londra nel 1922.

⁸⁶⁰ Si riferisce certamente a uno dei due Sanzogno, Renzo o Riccardo, che a quei tempi dirigevano la nota casa editrice, fondata nel 1874 dal nonno Edoardo Sanzogno.

⁸⁶¹ Non è chiaro a chi alluda.

⁸⁶² Manoscritto su due facciate di due pagine su carta intestata “R. Conservatorio di musica « Luigi Cherubini » Firenze.

⁸⁶³ Qui usa una sorta di frazione: 1939/XVIII

⁸⁶⁴ Si tratta di Sandro Materassi (1904 — 1989), violinista e docente al Conservatorio di Firenze con cui Dallapiccola formò un duo artistico che nel 1930 iniziò un'intensa attività concertistica.

⁸⁶⁵ Nella lettera precedente a questa, vale a dire quella del 5 novembre Dallapiccola aveva riferito di aver ricevuto una lettera da Virgilio Mortari che lo avvisava che l'avvocato Lupelli non poteva scritturare il duo Dallapiccola Materassi nonostante l'interessamento di Malipiero. Da questa lettera del 14 dicembre apprendiamo invece che i due alla fine riuscirono ad esibirsi.

⁸⁶⁶ La *Preghiera di Maria Stuarda* è la prima delle tre parti di cui sono costituiti i *Canti di Prigionia*, opera per coro misto e

venisse inviata una copia della partitura; la riceverete fra giorni e mi auguro non Vi dispiaccia completamente. Scrivetemi qualche cosa in merito, se potete; ve ne sarò molto grato.

Vorrete dire alla prima occasione alla signora Couvreur⁸⁶⁷ (alla quale scriverò fra giorni) che spero di incominciare un *Concerto* per pianoforte e pochi strumenti per la piccola Muriel⁸⁶⁸.

L'esperimento mi interessa assai! Buon Natale e buon 1940 anche da parte di mia moglie. E mi creda sempre Suo aff.to

Luigi Dallapiccola.

8. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁶⁹

Covigliaio (Firenze) — “Il Castagno”,
12 luglio [1940]⁸⁷⁰

Carissimo amico, la tua lettera mi giunse appena ieri l'altro quassù, nel nostro luogo di villeggiatura di quest'anno. Non era possibile per me rimanere a Firenze. Soffrivo troppo per il buio. In campagna, in montagna, il buio è cosa naturale; in città mi opprimeva. Mi sono fatto portare un pianoforte e lavoro lentamente, ma regolarmente. Oggi è il momento dell'“Invocazione di Boezio” (séguito della “Preghiera di Maria Stuarda”), che spero di poterti presentare a Padova, in ottobre. Poi penserò a un “Madrigale” di Tommaso Campanella e così la serie dei “Canti di prigionia” sarà finita.

Comprendo il tuo stato d'animo come tu comprendi il mio. Penso alle non liete giornate di Padova come a un'occupazione capitata perchè meglio ci si conoscesse. E ho fiducia che tali giornate si

orchestra, edita da Carish, Milano nel 1948. Le altre due parti, a cui farà riferimento nelle lettere successive sono: *Invocazione di Boezio*, *Congedo di Girolamo Savonarola*.

⁸⁶⁷ Lucienne Couvreur era la figlia del direttore dell'Opéra Jacques Rouché. Mario Ruffini ci informa che il concerto per la figlia fu composto per ringraziare la signora Lucienne, grazie alla quale Dallapiccola, tra il 1937 e 1939, riuscì ad entrare in contatto con l'editore di Antoine de Saint-Exupéry, Gallimard. Si veda RUFFINI M, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, Milano, Suvini — Zerboni, 2002, p. 137. Notizie a riguardo si trovano pure in RAYMOND F.: *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester, University of Rochester press, NY, 2003, p.53.

⁸⁶⁸ Si tratta del *Piccolo concerto per Muriel Couvreur: per pianoforte e orchestra da camera*, Milano, Carish, 1941. Muriel era la figlia di Lucienne Couvreur..

⁸⁶⁹ Manoscritto su due facciate. Da questa lettera in poi Dallapiccola si rivolge a Malipiero dandogli del “tu”. Aveva iniziato ad utilizzare questo tono confidenziale nella lettera precedente a questa, vale a dire quella del 16 giugno 1940, mentre in quella precedente a quest'ultima, dell'8 aprile 1940, gli dava ancora del “Lei”. Non si riesce a stabilire quando e chi dei due abbia proposto questo cambiamento che indica il passaggio verso un rapporto più amichevole. Non ci aiutano nemmeno le lettere da Malipiero a Dallapiccola che non sono molte in quegli anni. Da quelle che possediamo sappiamo che nella lettera da Malipiero a Dallapiccola del 13 luglio 1938, addirittura Malipiero da del “Voi” a Dallapiccola, mentre la successiva del 12 maggio 1939 inizia con la formula confidenziale “Caro Dallapiccola”, ma è molto breve e riferisce solo di una risposta avuta da un giornalista, pertanto non consente di capire. Inequivocabile invece la successiva a questa, vale a dire la lettera da Malipiero del 7 febbraio 1942 in cui oltre al “Caro Dallapiccola” iniziale, il compositore veneziano si rivolge con il “Tu” all'ormai amico Dallapiccola.

⁸⁷⁰ La parentesi quadrata recante l'indicazione dell'anno si trova tale e quale nella lettera conservata all'archivio.

rinnoveranno.

Quassù sta anche Materassi, col quale preparo qualche programma per la stagione ventura. Si era proposto per l'EIAR un programmino di musica da camera, comprendente anche la *Sonata* di Debussy. Ci hanno scritto da Firenze che, prima di inoltrare il programma a Torino, sarebbe bene che si indicasse un pezzo da sostituire alla detta *Sonata*. Mi par di sentire un certo odore di bruciato in tutto ciò. E te lo comunico perché mi sarebbe assai gradito avere al più presto la tua opinione in merito. Che S. E. Pantini⁸⁷¹ abbia dato istruzioni del genere non credo. Non sarebbe compatibile con gli sfottetti della nostra stampa ai francesi che tolsero Wagner⁸⁷² dai loro programmi di teatro e di concerto. Mi pare di vedere in tutto ciò lo zampino di qualche musicista cui forse garberebbe avere un po' di posto per l'esecuzione di musiche sue. Credo sia il caso più che mai di vegliare. Gli anti — italiani della cultura sono i nostri peggiori nemici e i nemici peggiori del Paese. In preda al loro *cuore*, che sappiamo quanto sia grande, non c'è altro che il conto della Società degli Autori. Scrivimi se credi si possa fare qualche cosa. Anche a nome di Laura⁸⁷³ saluti infiniti a tutti e credimi tuo aff.to⁸⁷⁴

L Dallapiccola.

9. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁷⁵

Covigliano (Firenze), “Il Castagno”
20 agosto 1940/ XVIII

Carissimo amico,

già da tempo era mia intenzione scriverti. Anzi avrei voluto scriverti subito dopo aver spedito la mia precedente⁸⁷⁶, per dirti che comprendevo benissimo la sterilità delle mie “disperazioni”. Infatti chi avrei potuto sperar di trovare solidale con me, con noi? Più autori grandi si eliminano dai programmi di concerti e più posto resta per coltivare la mediocrità. In quanto agli infiniti Amleti non dubito che il risveglio sarà duro, duro assai. Piangeranno allora? Non credo., cercheranno il modo di essere in pace con la loro coscienza e troveranno che nel 1940 hanno fatto bene ad agire come hanno agito. *Sapiens solus*⁸⁷⁷; una volta di più.

⁸⁷¹ Si tratta di Romualdo Pantini, (Vasto 1877 — 1945) che fu un intellettuale, critico d'arte e a sua volta poeta e scrittore di poesie.

⁸⁷² Wilhelm Richard Wagner (Lipsia 1813 — Venezia 1883), fu un compositore, direttore d'orchestra e poeta tedesco, nonché librettista di tutte le sue opere liriche.

⁸⁷³ Lura Luzzatto Coen (Trieste 1911 — Firenze 1995), era la moglie di Luigi Dallapiccola.

⁸⁷⁴ Parola di difficile interpretazione.

⁸⁷⁵ Manoscritto su due facciate.

⁸⁷⁶ Si tratta della lettera del 12 luglio 1940 riportata prima.

⁸⁷⁷ Difficile risalire alla fonte di quest'espressione latina (“Solo il sapiente”). Conoscendo quanto a cuore Dallapiccola avesse la questione della libertà, potremmo pensare a Cicerone e al *Quinto paradoss* della sua opera *Paradoxa stoicorum* in cui dimostra che solo il sapiente è libero, mentre gli stolti sono schiavi.

Dopo aver terminato la partitura della “Invocazione di Boezio” (di cui ti ho scritto) ho ripreso i mille appunti del “Piccolo Concerto di Muriel Couvreur”. Ho finito questa musica pochi minuti or sono e ne sono contento. Un lavoro sereno; il primo lavoro sereno che compio da quella serie seconda dei Cori di Michelangelo junior che ho dedicato a te.

Il *Piccolo Concerto* consta di due tempi e dura venti minuti. La sua suddivisione è la seguente:

a) Pastorale, Girotondo e Ripresa

b) Cadenza, Notturmo e Finale.

Lascierò [*sic*] ora⁸⁷⁸ riposare quest'opera per un mesetto e poi ne farò la partitura. Vorrei sapere qualche cosa di te e di voi prima della fine di questa fredda estate.

Anche a nome di Laura infiniti auguri e molta cordialità a tutti e un abbraccio dal tuo aff.o

Luigi Dallapiccola.

10. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁷⁹

Firenze, 11 ottobre 1941- XIX°
28, viale Margherita

Caro Malipiero,

mi è assai dispiaciuto che le circostanze non mi abbiano permesso di stare con te più che qualche minuto, a Venezia. Ma all'indomani del primo concerto sono dovuto partire, dato che nel pomeriggio del 26 mi cominciavano gli esami a Ferrara. E poi, indipendentemente da tutto, questa volta a Venezia il terreno mi bruciava sotto i piedi e non vedevo l'ora di andarmene...Misteri della psiche.

Credo a quest'ora avrai già avuto modo di constatare se possiedi le fotografie del monteverdiano “ULISSE”⁸⁸⁰. Nel quale caso ti sarei molto obbligato se me le potessi prestare per qualche tempo. O se ti fosse troppo difficile prestarle a un privato, dato che l'originale appartiene ad una Biblioteca, non potresti farle mandare al Teatro Comunale?

Ti sarò gratissimo se mi potrai dare una risposta con una certa sollecitudine. Lavori? Io sto ultimando il “Girolamo Savonarola”, terzo e ultimo dei “Canti di prigionia”.

Anche da parte di mia moglie tantissimi saluti a tutti.

Con affettuosa amicizia, tuo

Luigi Dallapiccola.

⁸⁷⁸ Parola di difficile interpretazione. Sembrerebbe un “da”, ma la sintassi non lo consente.

⁸⁷⁹ Dattiloscritto su una facciata.

⁸⁸⁰ Molto probabilmente si riferisce all'opera *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, trascritta da Malipiero e contenuta in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, di cui costituisce il volume 12. Tutti i sedici volumi sono raccolti nel “Vittoriale degli italiani” 1926-1942.

11. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁸¹

Firenze, 23 maggio 1946.
55, via Bolognese.

Carissimo Malipiero,

dopo un lavoro preliminare durato abbastanza a lungo sembra che si possa varare la sezione italiana della S.I.M.C.⁸⁸² e, in data 19 corr., mi scrivono G. M. Gatti, Ghedini⁸⁸³ e Mandelli⁸⁸⁴ — da Torino, che ritengono venuto il momento per me di assumere la carica di segretario della nostra sezione.

Ho risposto dichiarandomi disposto ad accettare, ma soltanto per il primo anno — cioè sino al festival del 1947. Ritengo che sia vantaggioso per tutti che — nella carica di segretario — i nomi e le personalità si avvicendino.

E' intenzione di Gatti, di Petrassi⁸⁸⁵, di Cortese⁸⁸⁶, di Nielsen⁸⁸⁷, di Ghedini, di Mandelli — ed è mia personale intenzione che la risorta sezione italiana abbia un comitato d'onore e oggi ti scrivo per pregarti di volerne fare parte.

Non conosco con esattezza in quali rapporti tu fossi negli ultimi anni con la S.I.M.C.: voglio assicurarti però fin d'ora che si cercherà con tutti i mezzi a nostra disposizione (che, purtroppo, non sono molti) di evitare almeno alcuni dei grossi errori che sono stati da lamentarsi in passato — e che, forse, si sono ripetuti anche recentemente.

Ti sarò grato di una parola di risposta e ti saluto cordialmente.

Tuo aff.

L. Dallapiccola.

12. [Da Malipiero a Dallapiccola]⁸⁸⁸

Carissimo Dallapiccola,

⁸⁸¹ Manoscritto su due facciate. In alto a destra con la grafia di Malipiero risulta scritto: “Risposta 27 maggio [in numero romano] 1946”.

⁸⁸² La S.I.M.C, ovvero Società Internazionale per la Musica Contemporanea, era la sezione italiana della *Société Internationale pour la Musique Contemporaine*, (*International Society for Contemporary Music*). Quest'ultima, fondata ufficialmente a Londra nel gennaio 1923, era un organismo che promuoveva le opere musicali contemporanee attraverso l'organizzazione di concerti. In Italia Casella e Malipiero con il patrocinio di D'Annunzio fondarono nell'estate del 1923 la Corporazione delle Nuove Musiche che dopo cinque anni perderà il nome originario divenendo semplicemente sezione nazionale della S.I.M.C.

⁸⁸³ Giorgio Federico Ghedini, (Cuneo 1892 — Nervi 1965) fu un compositore e didatta.

⁸⁸⁴ Emanuele Mandelli, (Bergamo 1891 — 1970), fu organista, compositore e didatta.

⁸⁸⁵ Goffredo Petrassi, (Roma 1904 — 2003), fu un compositore e didatta.

⁸⁸⁶ Luigi Cortese, (Genova 1899 — 1976), fu un compositore, in gioventù allievo anche di Alfredo Casella.

⁸⁸⁷ Riccardo Nielsen, (Bologna 1908 — Ferrara 1982), fu un compositore.

⁸⁸⁸ Manoscritto su tre facciate di cartoncino piegato. Lettera del 27 maggio 1946.

ricevo la tua del 23 maggio.

I miei rapporti con la S.I.M.C. sono sempre stati ottimi e parecchie volte ho fatto parte della commissione. Il colpo tentato da Mulè⁸⁸⁹ per Varsavia, (quando mi accusò di essere filogiudeo e tirò in ballo Casella, non ricordo più come) non riuscì, quantunque mi abbia messo in seri imbarazzi, in Italia. L'amore dei gerarchi per me era commovente! Accetto dunque di far parte del comitato d'onore, se pensi ch'io possa onorarlo.

Ti avverto che in aprile io ho ricevuto un telegramma da Londra col quale la S.I.M.C. mi invitava a inviare le mie opere. Mi lasciavano una settimana di tempo. Spedii il pacco attraverso le autorità militari *inglesi* (spero per via aerea) però fino ad oggi non ho saputo nulla. Ti sarei oltremodo grato se tu potessi dirmi chi è il Presidente delle S.I. M. C. ora che è morto Edwin Evans⁸⁹⁰.

Grazie della tua premura e abbiti i miei più affettuosi saluti. Tuo

G. Francesco Malipiero.

Venezia 27 maggio [in numero romano] 1946 Santo Stefano 2810.

13.[Da Malipiero a Dallapiccola]⁸⁹¹

Caro Dallapiccola,

grazie per la tua lettera⁸⁹² ricevuta qui ad Asolo dove ho passato quasi un mese, quasi di convalescenza, tanto sono stato poco bene. Comunque (purtroppo) domani, giovedì 12 maggio, *devo* ritornare a Venezia. Vedrò con piacere il signor *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*⁸⁹³, di sera chè io sono come i gufi e la notte, salvo rare eccezioni, mi è propizia.

Ho finito un lavoro che forse tu non respingerai, però dopo l'ultimo infierire delle serie, dei congressi, vorrei una volta stare con te, senza Festivali [*sic*], né S.I.M.C., chè in partenza ci urtano già i nervi.

⁸⁸⁹ Giuseppe Mulè, (Palermo 1885 — Roma 1951), è stato un compositore e direttore d'orchestra, vicino alla Generazione dell'Ottanta più per motivi anagrafici che di scelte artistiche. Il rapporto tra Mulè e Malipiero non era mai stato facile. I due avevano concezioni estetiche profondamente diverse, tanto che Malipiero era convinto che il vero ispiratore del *Manifesto* del 1932, fosse stato proprio Mulè. L'episodio cui Malipiero si riferisce in questa lettera potrebbe essere connesso al rifiuto da parte dell'Italia a partecipare al Festival di Varsavia del 1939, (poco prima dell'invasione tedesca), organizzato dalla S.I.M.C. A quel tempo Mulè ricopriva la carica di segretario nazionale del Sindacato Fascista dei Musicisti e il Regime aveva denunciato la scarsa presenza di opere italiane nei due anni precedenti. Va aggiunto che nonostante la secessione italiana, Dallapiccola riuscì a partecipare a quel Festival con le *Tre Laudi* (Ne parla Nicolodi F., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole (Fi), Discanto, 1984, pp.266 — 269).

⁸⁹⁰ Edwin Evans, (Londra 1874– 1945), è stato un critico musicale inglese. Divenne presidente della SIMC nel 1938.

⁸⁹¹ Manoscritto su due facciate. Lettera dell'11 maggio 1949.

⁸⁹² Si tratta della lettera dell'8 maggio 1949, spedita da Firenze in cui Dallapiccola scriveva che Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, "direttore del reparto musicale dell'UNESCO", desiderava conoscere di persona Malipiero, con l'occasione di un suo viaggio in Italia.

⁸⁹³ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, (Rio de Janeiro 1905 — Parigi 1992) fu un musicologo brasiliano molto attivo nello studio e nella ricerca del folklore brasiliano e poi membro dell'International Music Council dell'UNESCO.

L'Artusi⁸⁹⁴, Hanslick⁸⁹⁵, tutta la trionfante bestialità critica (e critico è anche il compositore reazionario, che però si può giustificare purché difenda se stesso, sia pure con sincera idiozia) di ogni epoca e ogni nazione mi caccia 100.000 pulci all'orecchio: “non essere come loro” mi dico, ma “le serie” mi tormentano, mentre le eccezioni sono evidenti, insomma la vita è difficile, più del crepare.

A presto spero. Grazie ancora e cordiali saluti.

G.Francesco Malipiero

Asolo (Treviso) 11 maggio [in numero romano] 1949

PS. E Palermo⁸⁹⁶? Che si è concluso? Hai sentito Vanna Lupa?⁸⁹⁷.

14. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁸⁹⁸

Firenze, 16 febbraio 1950
55 via Bolognese tel. 45/342

Carissimo Malipiero,

rientrato in sede dopo quattro settimane e più di assenza, trovo la tua lettera e non ti so dire come te ne sia grato.

Sarà sempre un bene non impantanarsi con certa gente: e che il PREMIO ROMA lo si dia a qualche comunista o a qualche democristiano, a seconda del vento che tira. Non è roba per noi, uomini liberi. E' inutile ti dica che nel mio recente viaggio, dappertutto, cioè a Bruxelles, a Liegi, all'Aja, ad Amsterdam, a Parigi, molto mi è stato chiesto di te. La mia esatta impressione è che ti si voglia un gran bene (a parte, s'intende, il posto che come musicista hai e che non è da me “scoprire”!!!) e che ti si vorrebbe rivedere un po' in giro per l'Europa. So che il viaggiare, dalla guerra ultima in poi è per te diventato un peso. Ma quale leggerezza ci si sente in dosso talora, varcati i patrii confini! Quale leggerezza all'idea che per qualche tempo non si sentiranno nominare certe persone che da noi troppo spesso si nominano!

Dunque, a parte tutto quello che avevo da fare (concerti, conferenze e VOLO DI NOTTTE⁸⁹⁹), ho dovuto prender parte alla giuria della SIMC a Bruxelles, dato che uno dei delegati, il cecoslovacco

⁸⁹⁴ Malipiero allude a Giovanni Maria Artusi (Bologna 1540 — 1613) che fu un compositore e teorico della musica, famoso per aver attaccato lo stile barocco che si stava affermando e soprattutto per la sua stroncatura a Monteverdi.

⁸⁹⁵ Eduard Hanslick (Praga 1825 — Baden Bei Vienna 1904) fu a sua volta un critico musicale conservatore.

⁸⁹⁶ Malipiero chiede notizie relativamente al XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea che si svolse a Palermo dal 22 al 30 aprile 1949.

⁸⁹⁷ *Vanna lupa* è un'opera di Ildebrando Pizzetti su libretto proprio, la cui prima si ebbe al Teatro Comunale di Firenze il 4 maggio 1949, all'interno del Maggio Musicale Fiorentino.

⁸⁹⁸ Dattiloscritto su due facciate. In alto a sinistra in penna è aggiunto: "Scritto I III 1950".

⁸⁹⁹ *Volo di notte*, opera in un atto, pubblicata da Ricordi, Milano, nel 1940.

Ančerl⁹⁰⁰, non si è fatto vivo. La media delle opere è quella che è: una media a mio modo di vedere assai bassa. La scelta è stata fatta, credo, secondo giustizia. Se ci sono state cantonate troppo grosse, la storia deciderà. Naturalmente, dato che di cantonate ce ne sono state, come sempre, sono un po' amareggiato. Mi chiedi mie notizie? Tu sai che, disgraziatamente, non ho delle facilità musicali, e che quindi se riesco a produrre un lavoro in un anno ne devo essere contento...In ogni modo, ho attaccato un progetto che risale al 1941 ancora: Si tratta della *continuazione e fine* dei CANTI DI PRIGIONIA, che questa volta si intitoleranno CANTI DI LIBERAZIONE⁹⁰¹. Quest'opera, di cui finora ho abbozzato soltanto il primo pezzo, dovrebbe essere *l'eguale e contrario* della precedente. Tre pezzi su testi latini (ESODO, LAMPRIDIO, SANT'AGOSTINO); il *Cantus firmus*, anziché il DIES IRAE, sarà il TE DEUM LAUDAMUS; una serie dodecafonica si incaricherà (in parte, s'intende! perchè non sono così stolto di credere che una tecnica possa dare delle *grazie*⁹⁰² artistiche come tanti credono) del resto. Se nei CANTI DI PRIGIONIA era il Vibraphon che costituiva il *suono "eccezionale"*, ora questa "eccezionalità" è affidata all'organo. Quando posso, quando non sono sopraffatto dal bisogno di guadagnare per vivere e per far vivere, lavoro. E talora ho avuto molta gioia da questa nuova opera. Scherchen⁹⁰³ dovrebbe arrivare oggi. Si potrà combinare la prima esecuzione scenica de IL PRIGIONIERO⁹⁰⁴ durante il Maggio Musicale 1950??? Dipenderà dal coraggio di certi *uomini*. Perché il gruppo comunista di Roma (Zafred⁹⁰⁵ in testa) conta di sferrare nei prossimi giorni (se non l'ha già fatto) un attacco; non so se contro l'opera o contro il suo autore, o contro l'una e l'altro. Se ciò fa loro piacere, facciano pure, Quando si parla di "libertà" c'è sempre della gente che si sente scottata: o ieri non era lo stesso???

Ogni bene; buon lavoro sopra tutto e che la merda soffochi il 95% dei nostri colleghi italiani.

Tuo aff.mo

Luigi Dallapiccola.

⁹⁰⁰ Si tratta di Karel Ančerl (Boemia 1908 — 269 Toronto 1973), fu un direttore d'orchestra della Repubblica Ceca, dedito soprattutto ai compositori del Novecento. Dallapiccola lo sostituì in quanto in quel gennaio del 1950 si trovava in Belgio, Bruxelles e Liegi. Lo apprendiamo da una lettera da Dallapiccola a Mr. Edward Clark Esq., Presidente della S.I.M.C. Lettera del 26 giugno 1950 in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, Firenze, fondo Dallapiccola », lettere a S.I.M.C.

⁹⁰¹ *Canti di liberazione per coro misto e grande orchestra*, editi da Suvini — Zerboni, Milano nel 1956.

⁹⁰² Si è pensato di trascrivere in questo modo una parola che alla lettura risultava "garazie". La possibilità che Dallapiccola intendesse scrivere "garanzie" appare poco significativa.

⁹⁰³ Hermann Scherchen (Berlino 1891 — Firenze 1966), è stato un violinista e direttore d'orchestra tedesco. Morì durante il Maggio Fiorentino del 1966 la notte tra l'11 e il 12 giugno dopo aver diretto *L'Orfeide* di Malipiero.

⁹⁰⁴ *Il Prigioniero*, opera in un prologo e un atto per voci, coro e orchestra edita da Suvini — Zerboni, Milano, 1948.

⁹⁰⁵ Si tratta di Mario Zafred, (Trieste 1922 — Roma 1987), compositore e critico musicale del Novecento. I timori di Dallapiccola non erano infondati dal momento che la critica di Zafred al *Prigioniero*, nel Maggio Musicale Fiorentino del 1950 fu estremamente negativa. Si veda l'articolo dello stesso Zafred, « Il "Prigioniero" di Luigi Dallapiccola » nell'« Unità » del 21 maggio 1950, p.3.

15. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁹⁰⁶

à bord

le 2 novembre 1952.

Mio caro amico,

da qualche giorno sono sull'Oceano; il 4 sera sarò a Parigi; Hotel de Quai Voltaire (VII), dove — dopo quasi cinque mesi — incontrerò Lanza⁹⁰⁷ e dove contiamo restare circa una settimana, onde avere quel po' di vacanza che quest'anno mi è assolutamente mancata.

Posso dire che questi mesi sono passati quasi senza disappunti: c'è, purtroppo, il *quasi*, di cui desidero francamente parlarti, L'anno passato, incontrando Mitropoulos⁹⁰⁸, con due signori al Great Northern Hotel di New York, il Mitropoulos, con eccessiva cortesia, mi presentò come “the most important Italian composer”. La mia reazione fu la solita: “ Our most important composer is always G. F. Malipiero”. Al che, Mitropoulos ammise: “You [*sic*] are right”. Questa premessa è necessaria, onde definire ancora una volta il mio atteggiamento nei tuoi riguardi, atteggiamento che *mai* si è smentito, né in patria, né in California, né al Messico.

Senonché, una sera, verso il 24 settembre scorso, mi trovavo a Mexico City in casa di Otto Mayer Serra⁹⁰⁹, in compagnia di José Limantono⁹¹⁰ (direttore dell'orchestra di [...])⁹¹¹, che è stato a vederti a Venezia) e di Luiz Hessen de la Fuente⁹¹², allievo di Scherchen. Su un tavolo, per caso, fra una pila di libri e riviste, c'era un numero della “Revue Musicale”⁹¹³, in cui, con la mia più grande meraviglia e con doloroso stupore, lessi, dopo varie frasi di elogio da te indirizzate all'arte mia, la frase seguente: “Pourquoi [*sic*] m'attaque-t-il, je ne sais pas”. Ed è su ciò che vorrei qualche spiegazione. Dove, quando e come ti ho “attaccato”? Un attacco può essere scritto o verbale. Dove ho scritto contro di te? Dalla telefonata Asolo — Firenze, il giorno precedente il tuo compleanno, non ho più udito la tua voce. Attacchi verbali sono quindi da escludersi. Che ti abbia “attaccato” dietro le spalle? Io lo escludo

⁹⁰⁶ Manoscritto su due facciate per via aerea su carta intestata “French Line”.

⁹⁰⁷ Potrebbe trattarsi di Alcides Lanza, (Rosario, Argentina 1929), compositore argentino, naturalizzato canadese nel 1976, molto attivo nel campo dell'avanguardia della musica contemporanea.

⁹⁰⁸ Dimitris Mitropoulos (Atene 1896 — Milano 1960) fu un direttore d'orchestra e compositore greco, che trascorse la maggior parte della vita negli Stati Uniti.

⁹⁰⁹ Otto Mayer Serra (Barcellona 1904 — Messico City 1968), fu un musicologo di padre tedesco di origini ebraiche, poi adottato dalla famiglia spagnola Serra. Si trasferì in Messico nel 1939 dove continuò la sua attività di critico musicale e studioso tra i più importanti della musica latino americana.

⁹¹⁰ In questo punto la grafia di Dallapiccola non è chiara. Nonostante varie ricerche non si è riusciti comunque a risalire all'identità di questa persona. Poco ci aiuta la parola che indicherebbe l'orchestra di cui è direttore lo stesso, come riportato nella nota successiva.

⁹¹¹ Parola di difficile interpretazione a causa della grafia. Potrebbe essere Jabper, Jalaper o Jalapu. Nonostante varie ricerche non si è riusciti a risalire al vero nome indicato.

⁹¹² Luis Herrera de la Fuente (Messico City 1916 – 2014), è stato un pianista, violinista, compositore e direttore d'orchestra messicano. In Europa iniziò la sua attività di direttore d'orchestra con Sergiu Celibidache e Hermann Scerchen

⁹¹³ « La Revue Musicale » è il periodico mensile fondato nel 1920 dal musicologo francese Henry Prunières e dedicato alle principali problematiche della musica di quel periodo e del passato. Diventò un punto di riferimento importante per i musicisti europei soprattutto nel periodo tra le due guerre.

assolutamente. Ma, dato che tu lo affermi, *esigo* di avere particolari e di avere un *confronto* col galantuomo che quanto sopra ti ho riferito. Non senza però aver amaramente prima osservato che, prima di affermare pubblicamente e per iscritto una cosa così grave come quella da te affidata a un numero speciale di una rivista molto letta, avresti potuto scrivermi per sapere, per conoscere la mia linea di “difesa”.

Aspetto al più presto tue notizie e ti abbraccio.

Tuo aff.to

L.D.

16. [Da Malipiero a Dallapiccola]⁹¹⁴

Carissimo amico,

non mi mancava che questa. Sono qui nauseato, incredulo quasi di fronte a quello che si è osato fare contro di me⁹¹⁵ e tu leggi al Mexico cose da me mai scritte. Ecco i fatti. La *Revue musicale* mi chiese un articolo sulla musica in Italia per il I° numero della *Revue musicale* nella nuova veste. Lo scrissi a fatica perché certe cose su musicisti che non stimo non so come dirle, insomma, meglio non scriverle. Mi chiesero di ampliarlo, inviai una lettera che lo illustrava. Non mi mandarono né bozze né una copia della *Revue*. Scrissi chiedendo la rivista. Riscrissi, nulla. Offrii di pagare il numero. Nessuna risposta. E' escluso ch'io abbia scritto quella frase. Voglio che questa lettera ti trovi a Parigi per darti il bentornato, sono certo che ritroverò l'incartamento della *Revue musicale*. Ce l'ho, ma sono sottosopra per varie ragioni. La resistenza, sia pur passiva, contro la italica delinquenza snerva. Potresti recarti dal signor A. Richard⁹¹⁶ 7, Place Saint Sulpice, Paris VI e dirgli quanto mi stupisca il suo modo di agire con me. Fatti mostrare il mio manoscritto. Credo averlo inviato in italiano, se l'ho inviato in francese l'ha copiato mia moglie, ma io dovrei averlo corretto. E allora? Tutto ciò lo chiarirò per il tuo ritorno a Firenze. Dovresti, secondo i miei calcoli partire il 10 da Parigi. Se non scrivo subito, non arrivo in tempo. Ti prego va dall'egregio e Gentile Richard. Ma tutto è niente in confronto del resto. Insomma io

⁹¹⁴ Manoscritto su due facciate. Lettera del 7 novembre 1952.

⁹¹⁵ Nell'ottobre del 1952 Malipiero lasciò il Conservatorio di Venezia per raggiunti limiti di età e si ritirò definitivamente ad Asolo. La vicenda non si svolse senza intoppi e nei mesi precedenti il compositore fu preda di uno stato d'animo tra la depressione e la frustrazione. Traspare chiaramente dalle lettere che in quel periodo Malipiero scambiò con Gatti. in una lettera del 4 luglio 1952 egli anticipò che in tre mesi avrebbe dovuto andare in pensione, ma disse pure che non avrebbe ricevuto indennità, e che anzi il Ministero gli avrebbe addebitato 50.000 lire di affitto per un appartamento che teneva a Pazzo Pisani. (Si veda la lettera di Malipiero Gatti del 4 luglio 1952, in PALANDRI CECILIA, (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con M. Gatti 1914, 1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p.453) Emblematica del suo stato d'animo anche la lettera del 15 ottobre 1952 in cui riferendosi alla sua opera *Il Figliol prodigo*, composta nel maggio precedente e dalla quale si aspettava un premio egli si esprime in tali termini, non esenti da un certo tono sarcastico nei confronti del collega Pizzetti: “ Io mai ho pensato a un premio Italia (P.I. come Pubblica Istruzione o Pizzetti Ildebrando) perché è destinato ch'io debba vivere come un naufrago in lotta con le onde di un mare di sterco putrefatto” (lettera da Malipiero a Gatti del 15 ottobre 1952, in PALANDRI CECILIA, (a cura di), op. cit. p. 457).

⁹¹⁶ L'allora direttore de « La Revue musicale ».

mai⁹¹⁷ ho scritto né pensato quella frase. Mai. Che lo spirito del male agisca clandestinamente, nostro malgrado?

Ossequi a tua moglie. A te un abbraccio dall' [...] ⁹¹⁸

G.Francesco Malipiero.

7 novembre [in numero romano]1952

Asolo (Treviso).

17. [Da Malipiero a Dallapiccola] ⁹¹⁹

Caro Dallapiccola.

non so se tu abbia ricevuto la mia lettera "aerea" spedita a Parigi, un'ora dopo che avevo ricevuto la tua. Il tuo silenzio mi fa temere che tu non l'abbia ricevuta perciò ti ripeto che la *Revue Musicale* dopo avermi chiesto un articolo e aggiunto (non sapevo che cosa dire) una mia lettera quasi P.S. non si fece più viva con me. Non mi mandò né bozze né una Copia della *Revue Musicale*. Offersi di pagare il numero e l'abbonamento purché mi dicessero *come* versare il denaro. Mai mi risposero e non so come definire questo loro inverosimile contegno. Come per incanto era poi sparito, qui a casa mia, tutto l'incartamento "*Revue Musicale*". Sabato scorso lo cercai a Venezia. nulla. Ieri lo ritrovai: aveva cambiato posto per mania dell'ordine. Questi articoli mi pesano, ma li scrivo (ne ho scritto uno per una Rivista teatrale di Bruxelles⁹²⁰, ed hanno soppresso 2/3 del mio scritto!) per non rimanere completamente tagliato fuori dal mondo. Quello mediocrissimo della *Revue Musicale* ha forse una frase infelice (fra le tante) quella che ti sottolineo in rosso, dove dico "*Perchè mi attraggano; non lo so*". Quel *non lo so* è indizio di pigrizia mentale (stanchezza forse, ed ho il diritto di essere stanco vivendo in mezzo a mille tormenti e altrettante preoccupazioni. Possibile che tu non senta questo e che non lo immagini?) avrei dovuto spiegare perché mi *attraggano* le tue opere, coi tuoi meravigliosi *canti di prigionia* in testa. Comunque se han confuso *attraggano* con *attaccano*, il plurale doveva metterli in guardia. Spero tutto chiarito. Non lasciarmi angosciato. Ho bisogno di te, anzi dobbiamo vederci. Leggi l'articolo. Me lo renderai con tuo comodo. Dimmi quello che si può fare. Scrivere a quei signori *io NO*. Hai amici a Parigi che possano chiedere soddisfazione per me e per te? Decidi a giorni. Saluti a te e omaggi a tua moglie. L'aff.to tuo

⁹¹⁷ In corsivo, ma più grande delle altre lettere.

⁹¹⁸ Nel testo vi è un'abbreviazione incomprensibile.

⁹¹⁹ Manoscritto su due facciate. Lettera del 18 novembre 1952.

⁹²⁰ Nonostante un'accurata ricerca non si è riusciti a risalire all'articolo di cui parla Malipiero, né tantomeno al nome della rivista.

G. Francesco Malipiero.

Asolo (Treviso)

18 novembre [in numero romano]1952.

18. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁹²¹

Firenze, 21 novembre 1952
55 via Bolognese Tel. 45/342

Mio carissimo amico Malipiero,

la tua lettera aerea indirizzata a Parigi mi seguì a Firenze, dove arrivai il 14 corr., compiendosi esattamente cinque mesi dal giorno della mia partenza. Non ti dico il cùmulo di cose che ho trovato da sbrigare al mio ritorno dopo così lunga assenza: ed è a questo fatto che devi ascrivere il ritardo nella mia risposta. La quale risposta avrebbe comunque avuto luogo oggi, anche se la tua "raccomandata" non mi fosse giunta iersera.

Ti ringrazio per l'abbondante "documentazione" che mi hai voluto inviare: voglio però tu mi creda che, anche senza questa, avrei creduto fermamente nella tua precedente assicurazione. Desidero tuttavia dirti che sono lieto di vedere che questa volta l'equivoco deve esser attribuito a un fatto di ordine "materiale" (un errore di traduzione, molto imbecille) e non al malvolere degli uomini. Il che, in questo nostro mondo di lupi, può essere quasi consolante.

Lasciami pensare per qualche giorno: può essere mi venga in mente la persona adatta cui rivolgermi per rettificare l'errore. Vorrei vederti; ma oggi come oggi non so ancora se mi sarà possibile venire a Venezia prima della fine dell'anno. E tu, dal canto tuo, non hai progetti che ti portino verso il Sud?

A Parigi incontrai Nabokoff⁹²²: da questi ho saputo che si sta ventilando una "conferenza" con "100 invitati 100" e che fra questi ci saremmo anche noi due. Epoca: inizio di gennaio. Il Nabokoff mi disse che si tratta di stabilire (tanto per essere originali) dei concorsi a premio. Personalmente sono deciso a pronunciarmi violentemente contro ogni forma di concorso che non sia basata su una formola simile a quella che regola il Premio Nobel e mi auguro di aver te dalla mia parte. Mi sembra sia venuto il momento di parlar chiaro contro certe buffonate. Premio Firenze 1948; Premio Busoni 1950; i varii [sic] premi Italia ci permetteranno di documentare l'impossibilità (non pretendo necessariamente si tratti di malafede) di giudicare l'arte contemporanea, non disponendo noi della necessaria prospettiva nel tempo. Ho dimenticato dirti che la suddetta "conferenza" con "100 invitati 100", originariamente pensata per la Svizzera (ragioni di "neutralità"), fu incamerata dalla RAI, istituzione a nessun' altra

⁹²¹ Dattiloscritto su una facciata.

⁹²² Si tratta di Nikolas Nabokov, (Minsk 1903 — New York 1978) compositore russo che visse a Parigi dal 1924 al 1933.

seconda quando si tratti di cerimonie che fanno pensare alla "hohle Würde"⁹²³ di quel periodo faraonico così ben descritto da Thomas Mann⁹²⁴. Allora erano in questione Amun Re e Atum Re⁹²⁵; oggi sono in questione Nando Ballo⁹²⁶ e Francesco Siciliani⁹²⁷. La decadenza faraonica era, come si vede, un periodo di "massimo fiore" in confronto al brago d'oggi.

Conto rimettermi al lavoro al più presto. Ogni bene e un abbraccio affettuosissimo e un ringraziamento *per tutto* dal tuo

Luigi Dallapiccola.

19. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁹²⁸

Firenze, 25 febbraio 1956

Mio carissimo Malipiero,

con cuore commosso ti ringrazio per quanto mi hai scritto⁹²⁹. In punta di piedi, per paura di disturbare, la mamma ci ha lasciati: sembra senza soffrire. Con la *certezza* religiosa che l'ha accompagnata durante la lunga sua vita. Negli ultimi anni sopra tutto mi ha fatto pensare spesso (troppo spesso...) alla madre di François Villon, "pauvrette et ancienne"⁹³⁰. Parto il 28⁹³¹, né conto di ritornare prima del 24 marzo. Depresso e stanco come sono, oso sperare che i concerti costituiscano un riposo, in paragone almeno alle mille piccole noie di ogni giorno. E chissà che al mio ritorno non mi sia dato di riprendere il corso del mio lavoro...

Leggo con grande dispiacere che non stai bene; non potendo prevedere di ricevere altre notizie tue in questi giorni debbo limitarmi a mandarti un sincero, cordiale augurio di bene. Tu sai come ti sia vicino

⁹²³ La prima traduzione letterale di *hohle Würde* potrebbe essere "vuota dignità", ma nel contesto compare chiaramente la delusione di Dallapiccola nel sapere a chi vanno i titoli, quindi, dal momento che la parola *Würde* viene utilizzata anche nelle cerimonie di conferimento di titoli accademici, potremmo tradurla anche con "titolo o riconoscimento vacuo".

⁹²⁴ Thomas Mann (Lubecca 1875 — Zurigo 1955), è stato uno dei maggiori scrittori e saggisti del Novecento tedesco, vincitore del Nobel nel 1923 e poi nel 1932 esule del regime nazista. Qui Dallapiccola si riferisce alla tetralogia di Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, scritta tra il 1933 e il 1943.

⁹²⁵ Amun re e Atum re sono divinità egiziane presenti nella terza e quarta parte della tetralogia: *Giuseppe in Egitto* del 1934 e *Giuseppe il nutrittore* del 1943. Relativamente alla polemica precedente sulla scelta dei premi la polemica di Dallapiccola si ricollega con la questione della "preferenza", che Mann per il suo racconto fa risalire alla *Bibbia* con Giacobbe che tra tutti i nove figli predilige Giuseppe.

⁹²⁶ Ferdinando Ballo (Orvieto 1906 — Milano 1959) è stato un pianista, direttore d'orchestra e critico musicale.

⁹²⁷ Francesco Siciliani, (Perugia 1911 — Roma 1996) è stato un pianista compositore.

⁹²⁸ Manoscritto su due facciate. Carta intestata Conservatorio « Luigi Cherubini » Firenze.

⁹²⁹ Si riferisce alla lettera di Malipiero del 23 febbraio 1956, in cui il compositore veneziano esprimeva le sue condoglianze per la morte della madre di Dallapiccola. La notizia gli era stata riferita da Gino Scarpa.

⁹³⁰ Si riferisce alla poesia del poeta francese François Villon, (Parigi 1431 — dopo il 1463), la *Ballade pour prier Notre-Dame*, scritta su richiesta della madre per pregare Notre Dame.

⁹³¹ Nella lettera del 23 febbraio 1956 da Malipiero apprendiamo che Dallapiccola avrebbe dovuto recarsi a Vienna ma non lo fece a causa della morte della madre.

— anzi come tu sia ormai *l'unico* cui mi sento vicino e del quale mi consideri veramente *amico*.

Tento di studiare l'inglese con un po' di metodo e di “decenza” perché pare certo che il 23 agosto si partirà tutti e tre. Se poi la sfacchinata che m'incombe mi metterà in condizioni di stare tranquillo per un paio d'anni e di abbozzare una *Grande opera* è ancora nel pensiero di Dio. Comunque, lo spero.

Ogni bene, mio carissimo amico. E credi alla mia gratitudine e alla mia amicizia. Ti abbraccio Tuo aff.mo

L.D.

20. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁹³².

Firenze, il 10 maggio 1958

34 via Romana Tel. 293. 163

Carissimo Malipiero,

alcune settimane or sono mi avvenne di leggere l'op.135 di Schumann⁹³³, che ancora mi era sconosciuta: cinque liriche su testi di Maria Stuarda (tradotti, naturalmente, in tedesco) e l'ultima di queste è scritta su quell' *O domine Deus speravi in te*, che ebbe una parte abbastanza importante nella mia vita.

Fosse la germanicissima traduzione, fosse la “complicità” che si stabilisce con un Poeta mettendone in musica il testo: non so che dirti. Le liriche *non mi piacquero affatto*. Le rilessi: la stessa impressione. Mi sono domandato anche (forse non sai che amo molto Schumann) se, da parte mia, ci fosse un qualche cosa che confina con la gelosia (?): cosa assurda, razionalmente, ma sempre possibile, dato il molto di irrazionale che ogni uomo porta in sé. Voglio dire se ritenessi che Maria Stuarda fosse una specie di mia proprietà privata... Per la terza volta lessi quelle liriche, senza mutare il mio parere. Ho concluso quindi che non fossero belle. Ma, nel frattempo, mi è giunto il tuo generosissimo dono: quella splendida edizione dei tuoi DIALOGHI⁹³⁴, importantissima opera — e per la musica e per te —, di cui conoscevo soltanto il mio dilettesimo “Concerto per Clavicembalo” e “la morte di Socrate”. Sono fresco da un nuovo contatto con Fra Jacopone: nuovo, dico, perché il primo risale al 1929⁹³⁵ e tu hai la fortuna di non conoscerlo (del resto l'ho dimenticato anch'io: una di quelle opere “giovani” che,

⁹³² Dattiloscritto su due facciate. In alto a sinistra è scritto a mano: “Scritto 22.V.1958”.

⁹³³ Si tratta del lieder *Gedichte der Königin Maria Stuart* del 1852.

⁹³⁴ Si tratta di ben otto composizioni scritte da Malipiero tra il 1956 e il 1957 e nell'ordine: *Dialogo n.1, per piccola orchestra*, Milano, Ricordi 1956; *Dialogo n. 2, fra due pianoforti*, Ricordi Milano 1956; *Dialogo n.3, con Jacopone da Todi, per due pianoforti e una voce*, Milano, Ricordi, 1956; *Dialogo n.4, per viola e orchestra*, Milano, Ricordi, 1957; *Dialogo n.5, per viola e orchestra*, Milano, Ricordi, 1957; *Dialogo n.6, per clavicembalo e orchestra*, Milano, Ricordi, 1956; *Dialogo n.7, per due pianoforti e orchestra*, Milano, Ricordi 1956; *Dialogo n.8, la morte di Socrate, per baritono e piccola orchestra*, Milano, Ricordi, 1957.

⁹³⁵ Allude alle sue *Due Laudi di Fra Jacopone da Todi per soprano, baritono, coro e orchestra*, scritte nel 1929.

per fortuna, non sono mai state eseguite). Ci sono due frammenti di Jacopone nel “Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956”⁹³⁶, che dovrà uscire fra giorni e che è la mia ultima partitura finita. Come mai ho non solo *accettato* la tua 'intonazione' jacobonica, ma il tuo Terzo Dialogo mi ha così profondamente commosso? Come mai questa volta non ho avuto sospetto di essere “geloso”? La ragione è più che evidente. E' che tu hai trovato il tuo tono giusto, che è quello del Poeta; che può essere diversissimo da quello che avrei trovato io, ma che è *definitivo*. Straordinario il *Dialogo fra due pianoforti* e magistrale quello per *5 stromenti_[sic] a perdifiato*. Grazie, grazie. Ho ascoltato qualche pagina de “La Donna del Lago”⁹³⁷, ieri sera. Una noja, una pena. Spendono un sacco di soldi per mettere in scena malamente (questo poi sì!) un'opera che, nella migliore delle ipotesi, può interessare una dozzina di musicologi. Alla fine del primo atto ci sono stati anche alcuni fischi: troppo pochi (a mio modo di vedere) per l'opera e per l'esecuzione (immonda), ma ci sono stati, a Dio piacendo. Però la stampa non li registrerà; ne sono certo...

Buon lavoro, mio carissimo amico, Ti sono grato per tutto,

Con un abbraccio affettuoso, tuo

L. Dallapiccola

21. [Da Malipiero a Dallapiccola]⁹³⁸.

Caro Dallapiccola,

Ieri [*sic*] sera (sabato) per un caso ho sentito (RAI) lo *Stabat Mater*, per soprano, coro e orchestra di Flavio Testi⁹³⁹ ed ho pensato a te, cioè io mi sentivo attratto da quest'opera, ma temevo d'ingannarmi. Pensai appunto a te e alle tue impressioni. Certo che di rado mi è accaduto di sentirmi attratto verso un'opera di un autore *a me* (ciò non vuol dire che sia ignoto a tutti, tutt'altro) sconosciuto e di cui nulla sapevo, né età, né scuola, né origine. Ti dico tutto questo perchè avevo già deciso di scriverti per dirti di una avventura che mi ha disorientato. Il 25 ottobre sera, a Parigi Sala Gaveau⁹⁴⁰, Bernard Gavoty⁹⁴¹

⁹³⁶ *Concerto per la Notte di Natale 1956, per soprano e orchestra da camera*, fu un'opera basata su testi di Jacopone da Todi e pubblicata da Suvini — Zerboni, Milano 1958.

⁹³⁷ Si tratta dell'opera *La donna del lago* di Gioachino Rossini, tratta dall'omonimo romanzo *The Lady of the Lake* di Walter Scott del 1810. La prima dell'opera si tenne al teatro San Carlo di Napoli nel 1819.

⁹³⁸ Manoscritto su due facciate. Lettera del 2 novembre 1958.

⁹³⁹ Flavio Testi, (Firenze 1923 — Milano 2014) è stato un compositore, ma anche critico e musicologo. L'opera *Stabat Mater* è edita da Ricordi, Milano, 1958.

⁹⁴⁰ La Salle Gaveau è un prestigioso teatro francese tuttora esistente, inaugurato il 3 ottobre 1907 e che prese il nome dalla fabbrica di pianoforti Gaveau, fondata a Parigi nel 1847 da Joseph Gabriel Gaveau. Fu progettata in modo particolare per concerti di musica da camera e pianistici.

(come già aveva fatto con te e Petrassi⁹⁴²) ha “conversato” pubblicamente con me, dopo la esecuzione per “les jeunesses Musicales”⁹⁴³ della mia VI^a sinfonia⁹⁴⁴ e del mio V° Dialogo. Una signora inglese vedendo a Chioggia una donna intenta a friggere certi granchi vivi, disse: cattiva donna, povere bestioline. La donna rispose: ma Signora “le xe abituaeee”⁹⁴⁵. Io invece non riesco ad abituarli a farmi friggere in pubblico, ma tutto passa. A un certo punto il Gavoty mi disse che tu eri mio allievo. Risposi che sarebbe stato un onore per me, ma che ciò non era vero. Il Gavoty allora continuò: ma Dallapiccola lo disse qui, in questa sala, dopo il suo concerto. Il mio imbarazzo non fu molto invidiabile. Nessuno si ricorda più né di me, né del concerto, né della conversazione, però ho desiderato (non si sa mai) metterti al corrente della cosa. Non credere che io drammatizzi. Scusa se a Venezia non sono stato come avrei voluto, ma quel saggio da Conservatorio mi ha messo di pessimo umore. Soltanto tu mi hai “toccato” col concerto e il nostro Jacopone da Todi. Petrassi non l'ho compreso⁹⁴⁶. Ti pare giusto di ridursi a balbettare monosillabi? Gli dissi sinceramente “che mi aveva sorpreso, stupito”. E tu, che ne pensasti? Ti saluto molto cordialmente. Il tuo aff.mo

G. Francesco Malipiero.

Asolo (Treviso)

2 novembre [in numero romano] 1958

22. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁹⁴⁷.

Firenze, il 7 novembre 1958
34 via Romana tel. 293163

Carissimo Malipiero:

di ritorno da Milano ho trovato la tua bellissima lettera. Te ne ringrazio e non ti so dire quanto ti sia grato per la narrazione dell'aneddoto riguardante la friggitrice chioggiotta. Debbo credere che l'aneddoto corrisponda a qualche cosa di realmente avvenuto: nemmeno Molière sarebbe riuscito, pur con tutto il suo genio, a inventare qualche cosa di simile.

Sono stato a Milano un giorno e mezzo, per parlare coi Suvini — Zerboni⁹⁴⁸ e per consegnare la mia

⁹⁴¹ Bernard Gavoty (Parigi 1908 — 1981), è stato un organista e musicologo francese.

⁹⁴² Goffredo Petrassi (Roma 1904 — 2003), è stato un compositore e didatta del Novecento.

⁹⁴³ Si tratta di un'associazione fondata in Francia nel 1944 da René Nicoly, con lo scopo di promuovere la musica tra i giovani.

⁹⁴⁴ Si tratta della *Sesta Sinfonia degli archi*, Milano, Ricordi, 1948.

⁹⁴⁵ Colorita espressione dialettale veneta: “sono abituate”.

⁹⁴⁶ Malipiero si riferisce al XX° Festival Internazionale di Musica Contemporanea che si svolge a Venezia tra l'11 e il 27 settembre 1958. Il 27 settembre al Teatro La Fenice ci fu un Concerto di musiche italiane contemporanee al quale parteciparono Dallapiccola con il *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, Petrassi con il *Quartetto per archi (1956-57)*, oltre allo stesso Malipiero con il *Quinto concerto per pianoforte e orchestra*.

⁹⁴⁷ Dattiloscritto su quattro facciate.

ultima partitura: REQUIESCANT⁹⁴⁹ (cinque tempi; il primo il terzo e l'ultimo per coro & orchestra; gli altri due per orchestra sola; durata complessiva 18 minuti; opera commissionata da Radio Amburgo; prima esecuzione: Amburgo, ottobre 1959).

La tua lettera mi ha fatto, come sempre, grandissimo piacere; temo però, appunto in séguito alla tua lettera, che tu non venga a Firenze domenica, per il concerto. Ricordo che a Venezia mi avevi detto che saresti venuto; ora mi domando se ragioni di lavoro o d'altro genere (tutte ragioni legittime!) ci debbano togliere il piacere di averti un giorno con noi... Sappi, in ogni modo, che ti aspetteremo sino all'ultimo momento. Non dubito che Celibidache⁹⁵⁰ sia in grado di realizzare in pieno le tue intenzioni e sono certo che Gorini⁹⁵¹ suonerà benissimo. Perché, dunque, non intraprendere il viaggio in giù???

Quanto mi scrivi del Gavoty è veramente cosa da far trasecolare, Sotto apparenze di gentiluomo il detto Messere nasconde un'anima alquanto farisaica: me ne sono accorto a Parigi nel marzo 1956 e più tardi se ne accorse il Petrassi. Ho avuto l'impressione che la serata, allora, abbia “funzionato”; chi non fu contento della serata fu proprio l'organizzatore. Il quale, il giorno prima era venuto al mio albergo, con un tono da latte e miele, onde *mettersi d'accordo* con me. Un accordo si rivelò subito impossibile. Pochi minuti dopo il nostro incontro cominciò a fare nomi di persone e di opere e mi sembrò immediatamente che avrebbe gradito che manifestassi pubblicamente la mia disistima per il Boulez⁹⁵² che definì “très désagréable”. Questa opinione coincideva (e coincide) esattamente con la mia, non fosse altro che per il suo articolo famigerato *Schoenberg est mort!*⁹⁵³; ma questo fatto non mi autorizzava affatto a dir male del Boulez per far piacere a Gavoty. Tre volte, durante i 90 minuti di discussione tentò, con arte farisaica, di portarmi in argomento, prendendo il giro largo e mettendomi il sapone sotto le scarpe. Riuscii a rispondere molto bene, ma senza mai dargli soddisfazione — il che lo irritò a tal punto che se ne andò senza salutarmi e facendo seguire all'indomani un biglietto di scuse (doveva andare alla Redazione, naturalmente...)

Che ragioni di antipatia personale lo portino adesso a comportarsi come si è comportato mi sembra andare al di là dei limiti della decenza. Nemmeno io drammatizzo, perchè — fra il resto — non ne vale la pena: mi limito a constatare un fatto... Che cosa posso aver detto? Probabilmente che la mia generazione ti ha considerato il nostro Maestro: questo l'ho affermato altre volte, in pubblico e in

⁹⁴⁸ Si tratta di una casa di edizioni musicali specializzata in musica contemporanea, fondata a Milano nel 1907 e tuttora esistente.

⁹⁴⁹ L'opera fu edita da Zuvini — Zerboni nel 1960. Si tratta di una composizione con testi costituiti da alcuni versetti di San Matteo, dal *Requiescat* di Oscar Wilde e da *A portrait of the Artist as a young Man* di James Joyce.

⁹⁵⁰ Sergiu Celibidache (Romania 1912 — La Neuville sur Essone 1996) fu un direttore d'orchestra, compositore e didatta rumeno. Diresse parecchi orchestre europee tra cui quella della Radiotelevisione italiana di Torino.

⁹⁵¹ Gino Gorini (Venezia 1914 — 1990) è stato un pianista e compositore, allievo per quest'ultima disciplina proprio di Malipiero.

⁹⁵² Pierre Boulez, (Montbrison 1925), è un pianista, compositore e critico musicale francese.

⁹⁵³ Qui Dallapiccola si riferisce all'articolo « *Schönberg is dead* », scritto per la rivista inglese « *The Score* », n.6, febbraio 1952, pp. 18-22.

privato, e ritengo, con molto calore. Un'altra volta bisogna pensare a Büchner: *Der Mensch ist ein Abgrund...*⁹⁵⁴ (⁹⁵⁵in certi casi soltanto un abisso di stupidità; comunque, mancando qualsiasi specificazione da parte di Büchner, possiamo interpretare la sua frase come meglio ci aggrada. Ma, visto che non te l'ho mai detto, te lo dico adesso: quante volte nella mia carriera (e anche in questi ultimi anni) mi è avvenuto di pensare che la mia esperienza musicale sarebbe stata di tanto facilitata se avessi avuto te a Maestro... Basta. E' andata così e non ci piove sopra. Avrei fatto meno errori, senza dubbio.

Mi domandi le mie impressioni circa il “ Quartetto” del Petrassi⁹⁵⁶. Impressioni contrastanti, le mie. Da un lato mi è sembrato, in quanto “scrittura”, un indubbio segno di maggiore maturità; da un altro lato, all'audizione (non ho avuto la partitura; quindi la mia impressione potrebbe essere diversa in un domani anche vicino) mi è sembrato trovarvi una mezza dozzina di volte un influsso così forte della “Lyrische Suite” di Berg⁹⁵⁷ (e non soltanto all'inizio, dove il N°5, “Presto, delirando” passava davanti ai miei occhi quasi con esterrefazione; ma anche nel séguito del pezzo) da rasentare l'*imitazione* — cosa difficilmente sostenibile in sede estetica... Assai di più mi ha convinto il *Sesto Concerto per orchestra*⁹⁵⁸, udito a Venezia l'anno passato.

Mi scuso per la carta differente; ma non supponevo che questa lettera diventasse tanto lunga. Quanto mi dici del concerto veneziano (saggio da Conservatorio)⁹⁵⁹ è pienamente da me condiviso. Direi anzi che mi ricordava una di quelle sinistre manifestazioni da Sindacato Musicisti (Éra di Peppino Mulé e di geni dello stesso genere). Però, nelle ultime settimane, ho sentito Stravinsky in quasi due concerti di musiche sue e, purtroppo, ci sono rimasto assai male. D'Accordo: sul suo lungo, troppo lungo periodo neo-classico (venticinque; forse ventisei anni...), siamo da un pezzo d'accordo e oggi crediamo che OEDIPUS REX⁹⁶⁰ e forse la SYMPHONIE DE PSAUMES⁹⁶¹ siano le sole opere “funzionanti”; ma credi che il risentire, uno dietro l'altro,

⁹⁵⁴ Georg Büchner (Darmstadt 1813 — Zurigo 1837), è stato uno scrittore e drammaturgo tedesco. La frase in tedesco, che significa “L'uomo è un abisso” e che continua con “a uno gira la testa se ci guarda dentro” è tratta dall'ultimo lavoro incompiuto di Büchner *Woyzeck*. Dallapiccola non fa allusioni all'opera musicata da Alan Berg, con il titolo diverso di *Wozzeck* e tratta dallo stesso lavoro di Büchner andato in scena la prima volta il 14 dicembre 1925 allo Staatsoper Unter den Linden.

⁹⁵⁵ Nell'originale la parentesi non viene chiusa successivamente.

⁹⁵⁶ Si tratta del *Quartetto per archi* del 1958 ed eseguita la prima volta a Venezia il 27 settembre dello stesso anno nell'ambito dei concerti del Festival Internazionale di Musica Contemporanea.

⁹⁵⁷ Si tratta di una composizione di Alan Berg per quartetto d'archi in sei movimenti scritta tra il 1925 e il 1926.

⁹⁵⁸ Si tratta dell' *Invenzione concertata (Sesto concerto) per archi, ottoni e percussioni*, scritto da Goffredo Petrassi tra il 1956 e il 1957. Fu presentato a Venezia al XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea che si svolse dall'11 al 25 settembre 1957, il 21 settembre a Teatro La Fenice.

⁹⁵⁹ Si veda la lettera precedente del 2 novembre 1958.

⁹⁶⁰ Si tratta di *Edipo re*, opera in forma di oratorio di Stravinskij tratta da Sofocle con libretto di Jean Cocteau. Fu rappresentata la prima volta a Parigi nel 1927.

⁹⁶¹ Si tratta della *Sinfonia di Salmi*, opera per coro e Orchestra scritta da Stravinskij nel 1930 il cui testo deriva dal Salterio biblico.

DIVERTIMENTO (da Le Baiser de la Fée⁹⁶²)

SCENES DE BALLET⁹⁶³

PULCINELLA⁹⁶⁴

JEUX DE CARTES⁹⁶⁵

APOLLON MUSAGETE⁹⁶⁶

ODE (Natalie Koussevitzky, in memoriam)⁹⁶⁷

TRE PEZZI DA PETROUCHKA⁹⁶⁸

TRE PEZZI DA L'OISEAU DE FEU⁹⁶⁹

mi ha presentato in maniera quasi insospettabile la friabilità delle dette opere. Si aveva l'impressione che “L'oiseau de feu” e “Pétrouchka” fossero i soli lavori ancora vivi e vitali. (Il che, necessariamente, ci porta a ben tristi considerazioni, per lo Stravinsky e anche per noi che, più o meno, abbiamo bevuto grosso...).

Stravinsky, che ha diretto anche peggio del solito, era lievemente influenzato e rabbiosissimo, A poco a poco sono venute fuori le ragioni della sua rabbia (indirettamente): è stato a Donaueschingen⁹⁷⁰, dove ha assistito alla recente e grossa “ battuta di cùlo”⁹⁷¹ del Boulez, che pare sia suo grande amico. Certi stati d'animo d'altronde mi fanno ridere, da quando i compositori, gli artisti, sono condannati al *capolavoro a vita*? Chi non ha sbagliato? Ebbene; anche certi “milanesi” (ad esempio il Berio⁹⁷²) sono rimasti letteralmente annichiliti per giorni e giorni di fronte a un così totale fallimento. Ma questa è mentalità da partito politico totalitario, mi pare! Non è certo un'opera mancata, né due, né tre, che possono stabilire il fallimento di una tendenza- sempreché la *tendenza* sia valida... O allora? Che non credano, nel più profondo della loro coscienza, alla *tendenza*? E, in tale caso, bisognerebbe ragionare in altro modo... Stiamo a vedere.

Ogni bene; buon lavoro e un abbraccio affettuoso dal tuo

⁹⁶² E' un balletto basato sulla fiaba di Hans Christian Andersen, *La regina delle nevi* del 1928.

⁹⁶³ E' una suite di danze scritta da Stravinskij nel 1944.

⁹⁶⁴ E' un balletto il cui titolo originale è *Ballet avec chant Pulchinella (Musique d'après Pergolesi)*, scritto tra il 1919 e 1920.

⁹⁶⁵ *Jeux de cartes* è un balletto scritto nel 1936.

⁹⁶⁶ Apollon musagète è un balletto del 1928.

⁹⁶⁷ *Ode* è un balletto del 1943.

⁹⁶⁸ *Petruška*, balletto composto nel 1911.

⁹⁶⁹ *Uccello di fuoco*, balletto in un atto e due scene del 1911.

⁹⁷⁰ Cittadina tedesca dello stato del Baden Württemberg dove risiede un centro congressuale dedicato anche ai concerti chiamato fino al 1974 Stadthalle Donaueschingen ed ora Donauhallen. Tra il 17 e 19 ottobre 1958 si tenne un Festival di musica contemporanea organizzato da Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden — Baden. In questo evento Pierre Boulez partecipò con l'opera *Handschriften und Partituren*. (Lo apprendiamo da EDWARD CAMPBELL, *Boulez, music and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p.35).

⁹⁷¹ Qui Dallapiccola fa un gioco di parole sulla poesia *Un coup de dés [jamais n'abolira le hasard]* di Stéphane Mallarmè pubblicata nel 1897 nella rivista « Cosmopolis » che ispirò in quegli anni la musica di Boulez, in particolare nell'opera citata, *Handschriften und Partituren*.

⁹⁷² Luciano Berio, (Imperia 1925 — Roma 2003), è stato un compositore di musica contemporanea d'avanguardia in particolare di quella elettronica.

LD

23. [Da Malipiero a Dallapiccola]⁹⁷³.

Caro Dallapiccola,

ho letto sul “Corriere della sera” che tu hai parlato, a Milano, sul melodramma italiano e specialmente su Giuseppe Verdi e ti ho invidiato. Io so inquadrare Verdi nella sua epoca e la sua evoluzione mi interessa perché l’ho studiata solo nella speranza di comprenderla. Mi disturba soltanto la influenza che ebbe su Giuseppe Verdi, Arrigo Boito, eccessivamente schopenaueriano ecc.ecc. Io non ho mai scritto su Verdi, né fatto propaganda, né pro né contro la sua arte. Ildebrando Pizzetti mi accusò (nel 1921)⁹⁷⁴ di aver detto male del melodramma italiano (Verdi compreso) e da quel giorno mi ingiuriano attribuendomi vari scritti (non uno ne esiste) antiverdiani e qualche mese fa un ignobile individuo⁹⁷⁵ pubblicò le mie ingiurie contro Giuseppe Verdi pronunciate in una intervista che MAI⁹⁷⁶ (dico Mai) aveva avuto luogo. Vidi questo cialtrone 4 anni fa, me lo presentò Gino Scarpa⁹⁷⁷, e mai più. Ingiurie contro di me sulla stampa dello stivale e fulmini di Ghiringhelli⁹⁷⁸ che mi cacciò dalla Scala, con spada di fuoco, come Adamo ed Eva dal paradiso terrestre. Non drammatizzo, ché l’Italia ormai va alla deriva, però non so se sia permesso in un paese civile di non condannare simili delinquenti e di tollerarli su giornali come il *Giornale d’Italia*. Roba inverosimile.

Ed ora una cosa vorrei chiederti: potresti tenere alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia la stessa conferenza (anzi lezione) che hai tenuto l’anno scorso in America sull’opera contemporanea? L’invito viene dal Direttore dell’Istituto di musica teatro e lettere della Fondazione e precisamente dal Prof. Gianfranco Folena⁹⁷⁹. Se puoi scrivigli, magari al suo indirizzo privato, Via Santa Rosa 20, Padova (è all’Università) specialmente se rifiuti, ché il tuo rifiuto mi farebbe dispiacere. Il Prof. Folena mi incarica di invitarti, cioè di rivolgerti io l’invito. Le lezioni si tengono *il sabato* e si concludono in aprile.

Dopo la tua lettera; dopo il mio Don Giovanni⁹⁸⁰, a Napoli, la nostra corrispondenza venne interrotta dal

⁹⁷³ Manoscritto su due facciate. Lettera del 31 gennaio 1964.

⁹⁷⁴ Malipiero si riferisce alla polemica dai toni accesi avuta con Pizzetti in seguito ad una sua dichiarazione relativamente all’Ottocento musicale italiano in un suo articolo intitolato « I Conservatori » apparso su « Il Pianoforte », del 15 dicembre 1921 di cui abbiamo dato conto nei paragrafi 1.1.5. e 1.1.6.

⁹⁷⁵ Nonostante le ricerche compiute non siamo risaliti al nome di questo giornalista.

⁹⁷⁶ Nel testo in carattere stampatello e maiuscolo.

⁹⁷⁷ Gino Scarpa fu il curatore del testo *L’Opera di Gian Francesco Malipiero*, Treviso, Edizioni di Treviso libreria Canova, 1952 uscito in occasione del settantesimo compleanno del compositore.

⁹⁷⁸ Antonio Ghiringhelli (Varese 1903 — Milano 1979) fu sovrintendente alla *Scala* dal 1945 al 1972.

⁹⁷⁹ Gianfranco Folena (Savigliano 1920 — Padova 1992), fu un filologo e professore di università. a quel tempo presidente della fondazione Giorgio Cini di Venezia.

⁹⁸⁰ *Don Giovanni*, opera lirica di Malipiero venne rappresentata al teatro San Carlo di Napoli nel 1963.

fatto che tu mi annunziavi la tua partenza. La mia orribile vita (finisco male) mi toglie il controllo del tempo che passa. La mia vita non fu mai favorita dalla sorte, ma dopo i 28 mesi della⁹⁸¹ malattia di mia moglie (*inverosimile*) il destino mi giuoca un brutto tiro. Forse doveva essere così. Ti abbraccio, il tuo
G. Francesco Malipiero,
Asolo (Treviso) 31 gennaio [in numero romano] 1964

24. [Da Malipiero a Dallapiccola]⁹⁸².

Carissimo Dallapiccola

6 settembre 1961 — 6 marzo 1964 = 30 mesi, due anni e mezzo, tanto durò la malattia di mia moglie; gli ultimi tre mesi, dopo varie fasi (arteriosclerosi, follia, paralisi) la decomposizione respirando e basta. I medici dichiararono mai veduto un caso simile.

Io non ho voluto ritirarmi, ho assistito a tutto lo spettacolo perché odio la vigliaccheria e non ho parlato con nessuno, nemmeno con te, amico, perché la ipocrisia mi fa orrore e il mio passato poteva creare qualche diffidenza. Non ti dico di più.

Ora sono esausto. Ho potuto far fronte a tutte le difficoltà (domestici, infermiere e relativi ricatti) ed ora il testamento mi impone ulteriori possibili sorprese, che però spero di superare.

Una immonda guerra di menzogne (mai ho concesso in questi ultimi anni interviste) con mie ingiurie contro Verdi e Puccini, con espulsione dalla Scala ecc. ecc.! Tutto questo dovuto a quelli che aspirano ai premi (credo che in questo, Giorgio Federico⁹⁸³ sia allievo di Ildebrando) ed io ne ho avuto uno da un milione⁹⁸⁴, dai giornali annunziato da tre milioni, due dei quali dovevano andare al teatro che se li è tenuti. Il fisco non mi credeva e quasi finivo in galera.

Io non merito forse nulla, non ho forse mai fatto nulla. L'essermi ritirato ad Asolo (e qui sta il dramma con mia moglie, che acquistò Asolo *per me* e che una persona odiò: una commedia non troppo da ridere però) certamente mi isolò,⁹⁸⁵ mi pare che i miei compatriotti esagerino, dato che non li disturbo. Sono in preda a una esasperazione che distrugge anzitutto questa casa: non posso ricevere più nessuno perché la malinconia dipinge tutto di nero. Non posso parlare, ogni ricordo mi prende alla gola. Il Prof. Folena voleva ch'io ti presentassi il 4 aprile a Venezia. Impossibile, sarei fuggito, Spero vederti a Firenze se riuscirò a vincere, che cosa? Non lo so, certo qualchecosa di molto doloroso. Perdonami., ti

⁹⁸¹ Di difficilissima interpretazione per la presenza di una vistosa cancellatura.

⁹⁸² Manoscritto su due facciate. Lettera del 26 marzo 1964.

⁹⁸³ Si riferisce a Giorgio Federico Ghedini, (Cuneo 1892 — Nervi 1965), è stato un compositore e didatta piemontese.

⁹⁸⁴ Malipiero si riferisce al premio Coolidge vinto nel 1920 con l'opera *Rispetti e strambotti*.

⁹⁸⁵ In questo punto nel testo vi è una vistosa cancellatura e non si legge la parola precedente il "mi" che forse spiegherebbe la sintassi poco chiara di questo periodo.

abbraccio,

il tuo

G. Francesco Malipiero

Asolo (Treviso) 26 marzo [in numero romano] 1964.

25. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁹⁸⁶.

Firenze, il Sabato Santo 1964 (sera)

Mio carissimo amico Malipiero,

ho di fronte a me la tua del 26, la tua desolatissima lettera. Non voglio che arrivi la mezzanotte: desidero scriverti qualche riga e chissà che — nonostante il servizio postale che tanto lascia a desiderare — questo messaggio non ti arrivi entro lunedì...

Sia ben chiaro, amico carissimo, che non presumo darti alcun conforto scrivendoti. Sono sufficientemente [*sic*] vecchio per sapere che i problemi *fondamentali* li risolviamo da noi stessi, se li risolviamo. Attendere qualche cosa dagli altri è per lo meno ingenuo; lasciare che “facciano le circostanze” è — secondo Kant — la definizione dell'*immaturità*.

Voglio dirti soltanto che penso (anzi che *pensiamo*) a te.

Avevo saputo qualche cosa circa un subdolo giornalista, che ti fece dire ciò che mai avevi detto o pensato. E' il modo di fare nostrano, questo; che — più o meno — abbiamo tutti sperimentato. Però ciò che trovo ignobile è che di un pettegolezzo (verosimilmente basato su *nulla*) ne approfittino gli scaligeri — per non parlare del Maestro di Cuneo⁹⁸⁷, senza dubbio una delle più tristi figure del nostro secolo.

Se lo sciopero ferroviario minacciato per il 3 o per il 4 aprile potrà essere composto in tempo sarò a Venezia la sera di venerdì 3 — al Manin Pilsen. E il 4 vedrò di mettermi con te in contatto telefonico. Ma, *ti supplico*, non avere rimorsi per aver risposto negativamente alla proposta del prof. Folena! Che l'essere presentato da te sia sempre un grande onore è ovvio; ma credi se ti dico che ti comprendo benissimo e che *mi dorrebbe troppo* che tu facessi uno sforzo che, in questo momento, non sostieni. Per fortuna la nostra amicizia è basata su cose di tale importanza che le bazzecole non contano, né possono contare. Ti telefonerò, dunque. E sentirò almeno la tua voce, dopo quasi due anni. Vedremo poi quello che potremo fare. In ogni modo ti aspettiamo *tutti* a Firenze.

Perdonami questa lettera sconclusionata. Ma voglio dirti soltanto che ti vogliamo bene. Con un abbraccio affettuoso,

⁹⁸⁶ Manoscritto su due facciate. Lettera del 28 marzo 1964.

⁹⁸⁷ Ancora un riferimento a Giorgio Federico Ghedini.

il tuo

Luigi Dallapiccola

26. [Da Dallapiccola a Malipiero]⁹⁸⁸.

Forte dei Marmi (Lucca)

35, via Matteo Civitali

il 4 agosto 1965.

Mio carissimo amico Malipiero:

sono mesi che mi riprometto di scriverti, ma sempre qualche cosa si è cacciato in mezzo a impedirmelo: una volta il lavoro pressante, un'altra la mancanza di quella serenità che mi è tanto necessaria quando desidero dare mie notizie agli amici, e così via. Né questa è la lettera che avevo in animo di scriverti. Rimandandola ad altra data, che mi auguro prossima, eccomi oggi a farmi vivo con te, e “mit brennender Sorge”⁹⁸⁹. Tu sai che non è nelle mie abitudini intrudermi nelle faccende altrui e comincio con lo scusarmi se oggi sembro comportarmi in modo diverso dalle mie abitudini. Aggiungerò che nulla so di preciso, ma che scrivo soltanto sulla base di un “si dice”, senza averne potuto controllare la parziale o totale veridicità. Pare, dunque, che tu abbia dato le dimissioni dalla SIMC. Altro non so. Mi permetto di scriverti per domandarti (nel caso la cosa sia vera) se si tratta della SIMC (internazionale) capitanata da quel laido figuro che risponde al nome di Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Strobel⁹⁹⁰ (col quale, ricordo, tu avesti uno scontro violentissimo e sacrosanto; or sono, credo, tre anni) o di quella SIMC (italiana) di cui è Presidente Mario Peragallo⁹⁹¹. Se si tratta della prima, ti pregherei di voler soprassedere: proprio a Madrid nel maggio passato è stata posta qualche mina sotto la seggiola presidenziale e aspettiamo di vedere quanto a lungo su quella seggiola potrà stare ancora seduto. Che si tratti della seconda non oso credere, dato che per noi tutti, a cominciare da Peragallo tu sei il Maestro — e a questo Maestro noi non possiamo rinunciare. Maestro, cioè quello

⁹⁸⁸ Dattiloscritto su una facciata. Lettera del 4 agosto 1965. In cima alla lettera vi sono alcune righe riportate a penna. Una dice: Risposta 6-VIII- 1965 l'altra, scritta al contrario, è il rimando di un asterisco che compare più avanti nella lettera e che dice: "Lavorato: e come! Nella *faccenda Clark*, or son dieci anni, è stato il più prezioso ricordo che tu ed io si abbia avuto...E questo è *solo un caso*".

⁹⁸⁹ "Con forte preoccupazione". Dallapiccola cita dall' enciclica di Papa XI del 10 marzo 1937, eccezionalmente redatta in tedesco e rivolta principalmente ai vescovi della Germania.

⁹⁹⁰ Heinrich Strobel, (Regensburg,1898 — Baden Baden 1970). In una lettera precedente di Dallapiccola a Malipiero, precisamente del 24 gennaio 1965 che non riportiamo perchè non rientra nei criteri di scelta che ci siamo proposti, Dallapiccola aveva definito lo stesso Strobel non soltanto "antipatico", ma anche "ignorante ed ambizioso" nonchè un "dittatore di marca tedesca".

⁹⁹¹ Mario Peragallo (Roma 1910 — 1996), fu un compositore, allievo di Alfredo Casella. Ricoprì l'incarico di segretario della sezione italiana della S.I.M. C. dal 1950 al 1956 e di presidente della stessa dal 1963 al 1986.

che ci ha ammaestrati e che ci ammaestra tuttora. Già oggi persino i sordi vedono la linea Malipiero — Dallapiccola— Nono⁹⁹² come una linea retta. Che i tre si esprimano con mezzi diversi è un fatto; ma domani, quando ci troveremo nella giusta prospettiva per “vedere” i mezzi non sembreranno più tanto diversi e il punto base sarai sempre tu. Ora, conoscendo Peragallo da anni e anni, avendoci lavorato insieme, [Nel testo vi è a questo punto un asterisco che rimanda a una nota in cima alla lettera e che abbiamo riportato alla nota 285] non è credibile che egli abbia mai mancato (nemmeno nel più piccolo dettaglio) nei tuoi riguardi. Scusami per questa lettera così approssimativa e disordinata; ma giustificala in nome della nostra antica amicizia, del bene che ti voglio e che *ti vogliamo* e aspetta. Grazie. Un abbraccio dal tuo

Luigi Dallapiccola

27. [Da Malipiero a Dallapiccola]⁹⁹³.

Carissimo,

ho ricevuto i Cori di Michelangelo il Giovane. Si presenta un problema che per me non esiste, ma che troppi si pongono: i *Canti di prigionia* li annullano? No. Gli spiriti inquieti si evolvono senza rinunzie; il se e il ma, veramente non esistono per chi segue per la sua strada. Grazie. Ho la prima edizione. Il caldo mi immobilizza, ma non appena mi sarà concesso di muovermi voglio riunire le due edizioni, la cosa è importante per me, specialmente dopo quello che mi dici. Che cosa devo dirti io per la tua lettera? Non credere che non mi renda conto del fallimento del *mio*⁹⁹⁴ Monteverdi⁹⁹⁵. Nel 1925 (42 anni fa) pensavo, dopo le scandalose edizioni tedesche o quelle mostruose di D'Indy⁹⁹⁶ e italiane, che si potesse rivelare il vero Monteverdi. Ho potuto condurre a termine l'impresa perché dopo quello che m'era accaduto non volevo muovermi dalla casa di Asolo, mi dilettao offrendo quotidianamente un paio d'ore a Monteverdi. Risultato: lo si massacra più di prima perché tutti lo hanno a portata di mano ed io mi son guadagnato il lurido titolo di Musicologo, concentrato di tutte le asinerie e di tante frodi. Ho letto quello che Mario Labroca⁹⁹⁷ ha osato fare al Festival di Venezia e quello che ha detto è peggio

⁹⁹² Luigi Nono, (Venezia 1924 — 1990). E' stato un compositore veneziano a sua volta allievo di Malipiero.

⁹⁹³ Manoscritto su due facciate. Non viene riportata la data né il luogo, ma in alto a destra è scritto a penna con la grafia di Dallapiccola: “ricevuto il 19/7/1967”. La lettera fu quindi scritta alcuni giorni prima tale data.

⁹⁹⁴ Nel testo sottolineato due volte.

⁹⁹⁵ Si riferisce ai sedici volumi in cui pubblicò le sue trascrizioni dell'opera di Monteverdi, a partire dal 1926 per finire nel 1942.

⁹⁹⁶ Vincent D'Indy (Parigi 1851 — 1931), fu un compositore francese che trascrisse *L'incoronazione di Poppea* e *l'Orfeo* di Monteverdi.

⁹⁹⁷ Mario Labroca (Roma 1896 — 1973), fu un compositore, critico e organizzatore di eventi musicali, allievo sia di Respighi che di Malipiero.

ancora. Lo sappiamo che Verdi e Puccini sono popolari, ma dire che l'interesse per l'opera considerata *fatto culturale oltre che ricreativo*, è *purtroppo*⁹⁹⁸ (quel purtroppo vale un Però [*sic*]) sempre più evidente che dopo Puccini non c'è nulla da fare⁹⁹⁹, per questo recluta le liberate dalla Onorevole Merlin¹⁰⁰⁰ e offre un festival vergognoso. Forse per la sua iscrizione al partito socialista vuol dar prova della sua vigorosa andata verso il popolo. Non dico a nessuno (salvo a te) quello che penso, ma se non cambio, non lo guarderò più in faccia, credo anzi che in questo senso egli abbia preso il tratto avanti. Che spettacolo pietoso la "débâcle" di un uomo che forse prometteva bene. Può darsi che egli sia riuscito soltanto a menarci per il naso e che oggi sia come sempre. Scusa lo sfogo, ma mi era necessario.

Ossequi a tua moglie. Un abbraccio dal tuo

G. Francesco Malipiero¹⁰⁰¹.

28. [Da Dallapiccola a Malipiero]¹⁰⁰².

Forte dei Marmi (Lucca)
35, via Matteo Civitani
il 12 luglio 1967

Mio carissimo amico,

due sono le ragioni che hanno causato il ritardo nello scriverti: ho accompagnato Annalibera¹⁰⁰³ a

⁹⁹⁸ "Purtroppo" sottolineato due volte. La sintassi dell'intero periodo è sconnessa, nonostante il senso sia chiaro. Con tutta probabilità Malipiero si riferiva al trentesimo Festival di musica contemporanea che si sarebbe svolto dal 9 al 16 settembre 1967. Il Direttore artistico sarebbe stato come l'anno precedente Mario Labroca. I giornali del tempo già a luglio anticipavano la novità che la rassegna avrebbe visto la partecipazione della musica moderna "leggera" e *pop* con l'intervento di Mina e addirittura dei Beatles. Tra gli altri la notizia venne riportata da « Il Gazzettino di Venezia » del 15 luglio 1967, quindi un quotidiano facilmente reperibile da Malipiero che viveva in provincia di Treviso. In un articolo dal titolo « Mina "vedette" alla Fenice per il Festival della musica », l'autore del pezzo parlando dell'esperimento che si voleva tenere riportava la frase di Labroca che irritò Malipiero: « Ci sarà di che ragionarci sopra, tanto più se vuol essere un modo per fare il punto intorno al teatro Lirico che, a suo tempo non fu soltanto un fatto culturale ma anche, se non soprattutto per il pubblico, ricreativo ». Si veda: « Mina vedette alla Fenice per il Festival della musica », in « Il Gazzettino », 15 luglio 1967, p.7 consultato in La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Musica Busta 49, Rassegna stampa. Nella copia presente all'archivio, non è riportato il nome dell'autore.

⁹⁹⁹ Malipiero si riferisce qui ad una considerazione di Labroca secondo la quale il pubblico dopo Puccini non avrebbe dimostrato più un grande interesse nei confronti delle opere liriche. All'archivio storico della Biennale di Venezia, nella rassegna stampa del Festival di Venezia del 1967, in un articolo intitolato « Mina e i "Beatles" al Festival di musica contemporanea », riportato sull'« Eco di Bergamo », 20 luglio 1967, leggiamo: « È purtroppo evidente – ha detto Labroca — che le opere nate dopo Puccini non incontrano il favore del pubblico, e quel che è peggio, suscitano scarsa curiosità anche fra quanti hanno ancora speranza che il vecchio melodramma riesca ad imporsi come fatto di cultura ». Si veda: « Mina e i "Beatles" al Festival di musica contemporanea », in « Eco di Bergamo », 20 luglio 1967, consultato in Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Musica Busta 49, Rassegna stampa. Nella copia presente all'archivio, non è riportato né l'autore, né la pagina del quotidiano. Certamente l'« Eco di Bergamo » non era un giornale che si trova facilmente dove viveva Malipiero, ma comunque la dichiarazione di Labroca doveva essere nota a quel punto e circolare anche tra altri giornali, in forma ufficiale.

¹⁰⁰⁰ Si riferisce alla legge 20 febbraio 1958, n. 75 dell'onorevole Lina Merlin con cui in Italia vennero abolite le case di tolleranza. Non è chiaro qui a chi si riferisca con quest'apostrofe.

¹⁰⁰¹ Non viene riportata né la data né la località.

¹⁰⁰² Manoscritto su due facciate.

Roma, l'ho messa sull'aereo e abbiamo atteso sue notizie (buone, almeno finora) da Bombay, prima e breve tappa del suo viaggio.

L'altra ragione è che attendevo che uscissero presso la casa Carish, in edizione *incisa* — il che significa più leggibile che non la precedente (e non parlo della ristampa avvenuta senza alcun avvertimento...) — della seconda serie dei “Cori di Michelangelo il Giovane”. Copyright 1936, come si può leggere in calce alla prima pagina. Non sottolineo questo dettaglio per dire che avrebbero potuto provvedere anche prima a un'edizione decente. Il mio stato d'animo è un altro. Or sono più di sei lustri tu hai accettato la dedica di questo mio giovanile lavoro e tu non sai, né saprai, quale incoraggiamento sia stato per me la tua accettazione. Con la stessa posta ti spedisco questo *vient-de paraitre*¹⁰⁰⁴: desidero che tu l'abbia fra i tuoi libri, in ricordo mio e in segno di gratitudine. Basterebbe questa partitura per far capire ai posteri (se ne avremo) una frase che spesse volte ho detto e scritto: “G. F. Malipiero ha spiegato alla mia generazione che cosa sia lo *spirito* della musica italiana”. Probabilmente i miei uditori e i miei lettori hanno creduto che io alludessi *soltanto* alla edizione di Monteverdi. Ma io non mi limitavo a questo importantissimo e grande lavoro: io sapevo quanto tu avevi fatto *per noi* col tuo esempio di Compositore e con la tua dirittura di uomo; come tu ci avessi fatto capire che i “ritorni” (così di moda quando io iniziai la mia travagliata carriera) erano impossibili e che bisognava ricominciare da principio con spirito rinnovato.

Circa il concerto in memoria di Scherchen, a parte la bontà di tutte le esecuzioni, preferisco non esprimermi per lettera. Credo, temo, che la vedova di Scherchen non abbia capito nulla: nemmeno del perchè il concerto aveva avuto luogo. E forse un cittadino svizzero è quanto di più lontano esista al mondo per capire la finezza della tua allusione alla fine della bellissima “Decima Sinfonia”¹⁰⁰⁵. C'è della gente tagliata nel marmo; c'è gente tagliata nel legno. Inutile discutere. Non so se il Paone¹⁰⁰⁶ abbia provocato un ringraziamento: ma temo che Peragallo (che ha avuto l'idea del concerto) sia stato del tutto ignorato. Ed è stato proprio lui a mettere le basi, a stabilire i contatti; con quella signorile abnegazione che lo distingue.

É andata così. Pazienza, Ma anche per me, tutto sommato, lo sento è stato alquanto amaro. E il pubblico...Lo so: meglio 500 persone attente che non 2000 e più che guardano le esibizioni delle ballerine nello spettacolo di chiusura (“Excelsior”!!!)¹⁰⁰⁷; ma che città come Firenze (anche come

¹⁰⁰³ Annalibera Dallapiccola è la figlia del compositore.

¹⁰⁰⁴ “Libro appena pubblicato”.

¹⁰⁰⁵ Si tratta della *Decima Sinfonia*, chiamata *Atropo*, scritta nel 1967 in memoria di Hermann Scherchen. Malipiero fece terminare quest'opera con le ultime quattro battute che chiudono l'*Orfeide* e che furono le ultime che Scherchen diresse in vita, essendo morto, come detto (vedi nota 197) dopo aver diretto l'*Orfeide* durante il Maggio Fiorentino dell'anno precedente, ovvero il 1966.

¹⁰⁰⁶ Remigio Paone (Latina 1899 — Milano 1977), fu un regista e produttore italiano. Sovrintendente dell'Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze dal 1965 al 1969.

¹⁰⁰⁷ Qui Dallapiccola si riferisce ad un'edizione del Ballo *Excelsior* organizzata sotto la sovrintendenza di Paone, che

Venezia) non possano proprio dare un po' di più? La realtà è che gli italiani non sono musicali.

Buona estate, mio carissimo amico. E buona salute e buon lavoro. Anche a nome di Laura, il nostro più affettuoso ricordo.

Sempre il tuo

Ld.

29. Da Dallapiccola a Malipiero¹⁰⁰⁸.

Firenze, il 7 Dicembre 1970

Mio carissimo amico,

grazie per la tua preziosa lettera¹⁰⁰⁹ e grazie alla Signora Giulietta¹⁰¹⁰ per quanto ha voluto aggiungervi. Preziosa come ogni parola e ogni nota che tu scrivi. Non ti nascondo che quanto mi comunichi circa la tua infanzia e le circostanze che in te — bambino — causarono la tua identificazione tra il nome di Giuseppe Verdi e quello che tu definisci “catastrofe” è una delle vicende più interessanti e istruttive che mai mi sia avvenuto di udire o di leggere. Questo mi permise di chiarire a me stesso tante e tante cose. La mia antipatia per Vivaldi ha un'origine che nessuno conosce. Te la confido. Nell'autunno del 1939, anzi il 1° settembre di detto anno, Hitler invadeva la Polonia e a Siena si celebrava la prima settimana vivaldiana. In uno stato d'animo per te facile a comprendere andai a Roma, inviato dal Ministero che allora si fregiava del nome di “Educazione Nazionale”, quale membro della commissione per i concorsi a una cattedra di pianoforte complementare presso i Regi Conservatori di Parma e di Palermo. Più di venti giorni di agonia, in una Roma in cui si cominciava a tingere di azzurro le lampade elettriche sulle strade. Mi sentivo così solo e disperato che pregai Laura di raggiungermi: incurante che ciò mi sarebbe costato (economicamente) tanto da rimetterci di tasca mia, espletati i lavori di “Commissario”. Prima di abbandonare Roma volli fare una visita al nostro caro Casella. Gli volevo bene, gli voglio bene ancora, sono d'accordo con te che definisci la sua morte un “disastro” per la musica italiana contemporanea. Aveva infatti, umanamente parlando, la rara

ottenne uno straordinario successo di pubblico ma anche alcune critiche da parte soprattutto del mondo musicale più autorevole. Probabilmente si ricercava proprio una notevole partecipazione di pubblico cui concedere un sollievo dopo la tragica alluvione del novembre dell'anno precedente, il 1966.

¹⁰⁰⁸ Manoscritto su due facciate.

¹⁰⁰⁹ Si riferisce alla lettera scrittagli da Malipiero il 20 Novembre, nella quale Malipiero spiegava dettagliatamente l'episodio della disputa del nonno compositore con l'editore Ricordi che avrebbe acquistato i diritti di un'opera del progenitore di Malipiero intitolata *Attila*. Il motivo fu legato al fatto che c'era stata un lavoro omonimo di Verdi che però aveva ottenuto un fiasco clamoroso. L'editore acquistandone i diritti impedì che l'opera di Malipiero venisse rappresentata. Il nonno di Malipiero si impegnò allora in una causa legale contro Ricordi che fu lunga e portò alla rovina economica della famiglia. Gian Francesco riferisce di aver sentito quanto accaduto fin dall'infanzia e per questo motivo associò il nome di Verdi alla catastrofe economica capitata alla sua famiglia. La lettera si trova pubblicata in NICOLÒDI F.(a cura di), *Luigi Dallapiccola, saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, Milano, Edizioni Suvini — Zerboni, 1975, pp. 104-105.

¹⁰¹⁰ Si tratta di Giulietta Olivieri, terza moglie di Malipiero, sposata nel 1967.

qualità di fare evitare attriti — per quanto possibile — fra musicisti di tendenze e di ideali opposti. In più amava la musica. Ohimè! Che, durante la visita che gli feci, si lasciò sfuggire una frase che ancor oggi, al solo ricordarlo, mi offende. Mi parlò a lungo di Siena e della settimana vivaldiana, dell'atmosfera serena (sic) che regnava dappertutto lì dove si eseguiva la musica del “Prete Rosso” e concluse: “ Chi se ne frega della Polonia?” Non riuscii a reagire. Ebbi il torto di non alzarmi e di abbandonare la sua casa di via Giovanni Nicotera. Se l'avessi fatto mi sarei, psicologicamente, liberato. Però, interrompendo bruscamente la visita, gli avrei dato l'impressione di aver dimenticato quanto egli, con tanta generosità, aveva fatto per me e per gli altri. Non essendomi “liberato” quella sera, mi sono scaraventato su Vivaldi, perdendo di vista la giusta prospettiva. Va da sé che quanto ti confido oggi è “strettamente riservato”. Se si conoscesse quello che altro non era se non una infelicissima frase, derivante anche dall'amore che Casella aveva per la musica, gli strali di certa gente che fa capo al Pestalozza¹⁰¹¹ aumenterebbero, se possibile, ancora la loro virulenza. Quanto tu mi confidasti circa Verdi ha in me il suo parallelo (mutatis mutandis) in Vivaldi — cioè nel mio giudizio sbagliato su tanto Maestro. Sto studiando con *grandissimo* interesse la splendida edizione di Giovanni Gabrieli¹⁰¹²: grazie per avermela fatta mandare e grazie per la tua prefazione. Sei stato molto caro scrivendomi come mi hai scritto dopo aver letto il mio libro; altrettanto caro come quando mi abbracciasti nel palco de la Fenice dopo aver ascoltato i “Canti di prigionia” nel 1946¹⁰¹³. “Non lo dimenticherò”, mi hai detto, molto commosso. Io non ho dimenticato né il tuo abbraccio, né la tua parola, né la tua voce. E te ne sono sempre grato. Anche da parte di Laura, a te e alla Signora, mille auguri di bene. E l'abbraccio più affettuoso del tuo sempre riconoscente

Luigi Dallapiccola

30. [Da Malipiero a Dallapiccola]¹⁰¹⁴.

Carissimo,

l'unica cosa che mi è rimasta è l'arte di indovinare. Quando, sentendomi naufragare, lanciavi un semplice S.O.S., molti mi offrirono il loro *valido aiuto*, ma ormai si fa un gran silenzio. Tutto tace: l'odio è una gran forza e l'Italia è ricca di energie negative; non avendo intenzione di mettermi in

¹⁰¹¹ Con tutta probabilità è da intendersi Luigi Pestalozza, (Milano 1928), critico musicale e curatore del volume: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, Atti del Convegno in occasione del centenario della nascita*, Reggio Emilia, Teatro municipale R. Valli e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982, Milano, Unicopli, 1984

¹⁰¹² Giovanni Gabrieli (Venezia 1557 —1612), compositore e organista prima della Chiesa di San Marco e poi della Scuola Grande di San Rocco.

¹⁰¹³ Accadde il 17 settembre 1946, nell'ambito del IX Festival Internazionale di Musica Contemporanea che si svolse a Venezia dal 15 al 22 settembre 1946.

¹⁰¹⁴ Manoscritto su una facciata. Lettera del 19 giugno 1972.

piazza come genio incompreso, il *Convegno veneziano*¹⁰¹⁵ fu ben poca cosa¹⁰¹⁶. Naturalmente io non ho voluto assistere alle sedute, perciò *non so nulla* e con queste righe voglio soltanto dirti grazie. Io sono riuscito a dimostrare che non esisto.

Scusa la scrittura, la mia mano destra non è inferma, ma quasi. Ossequi a tua moglie. Annalibera dov'è?

Il tuo

G. Francesco Malipiero

31011 Asolo (Treviso)

19 giugno [in numero romano]1972.

3.3.3. Un esempio di “neomadrigalismo novecentesco”: i *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* di Luigi Dallapiccola

In un articolo del 1957 apparso ne « L'Espresso »¹⁰¹⁷ Massimo Mila sosteneva che nel settore della musica vocale, in particolar modo corale, i compositori italiani, a partire da Pizzetti e Casella, per arrivare a Dallapiccola e Petrassi, erano stati capaci di operare un rinnovamento tale da costituire un repertorio originale, assolutamente diverso da quello dell'opera ottocentesca e del tutto indipendente anche rispetto alle esperienze dei paesi europei. Tale operazione era stata realizzata attraverso il recupero dello storico madrigale drammatico italiano, rivisto e rinnovato, al punto tale che si poteva finalmente parlare di un nuovo genere della musica contemporanea che egli definiva con questo termine: « Neomadrigalismo »¹⁰¹⁸. Portava quindi come esempi l'inizio del terzo atto della *Donna Serpente* di Casella, il *Coro di morti* di Petrassi, i *Cori di Michelangelo*, i *Canti di prigionia* e i *Canti di Liberazione* di Dallapiccola. L'anno successivo il critico torinese, tornando sulle medesime questioni, aggiungeva che grazie a opere come i *Cori di Michelangelo*, che in quella sede venivano definiti un vero e proprio capolavoro, la generazione dei compositori cui apparteneva Dallapiccola, aveva definitivamente portato a termine le proposte innovative nel campo della musica corale, iniziate

¹⁰¹⁵ Si tratta del Convegno di studi su Malipiero realizzato il 29-30 maggio 1972 e cui Malipiero non partecipò. I lavori si trovano pubblicati in Messinis M. (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1977.

¹⁰¹⁶ La sintassi non è molto chiara. In questa occasione abbiamo mantenuto la punteggiatura originale.

¹⁰¹⁷ MASSIMO MILA, « Il neomadrigalismo della musica italiana », in MASSIMO MILA, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 220-223.

¹⁰¹⁸ *Ivi*, p. 221. La stessa tesi di Mila fu condivisa pure da Pestelli. Si veda quindi GIORGIO PESTELLI, « Luigi Dallapiccola. Rinascita del madrigale drammatico », in « La musica moderna », N° 75, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967.

dalla precedente generazione dell'Ottanta¹⁰¹⁹. Certamente, fatte le debite differenziazioni relative soprattutto al contesto storico, va condivisa assolutamente la tesi che sia corso una sorta di filo rosso tra le due generazioni e che il terreno nel quale ricercare questo comune sentire sia quello della musica vocale. Di questo ne era consapevole lo stesso Dallapiccola che nel saggio *Prime composizioni corali* riferiva di un suo incontro con Casella, durante il quale aveva espresso la sua ammirazione proprio per alcune composizioni corali di Pizzetti e Malipiero, rammaricandosi però dello scarso successo ottenuto dalle stesse. Casella, commentando questi modesti risultati, consigliava al giovane musicista di scrivere in futuro poca musica per coro per evitare così di vedere i suoi lavori inascoltati. Dallapiccola, come sappiamo non fu dello stesso parere e infatti la maggior parte della sua produzione è formata proprio da musica vocale.

Fin dalle opere del periodo giovanile egli si dedicò a questo genere cercando di ricavare dalla voce umana le massime potenzialità evitando al tempo stesso di lasciarsi condizionare dalle tendenze e dai retaggi melodrammatici che continuavano a imperversare ancora al suo tempo:

Viveva ancora in noi l'orrore delle primedonne e dei tenori che, con le loro note tenute all'infinito, con le cadenze di bravura aggiunte, con l'arbitrio della loro capricciosa e superficiale musicalità, col loro cattivo gusto avevano spadroneggiato sui palcoscenici per troppo tempo e si pensava con disgusto all'eventualità che l'interprete potesse erigersi a nostro collaboratore, al di là di quanto da noi fissato sulla carta¹⁰²⁰.

Era ben forte nell'animo del compositore la convinzione che qualcosa dovesse essere fatto per valorizzare il patrimonio della vocalità e che il problema esistesse lo dice pure Massimo Mila che subito dopo aver ascoltato per la prima volta la preghiera di *Maria Stuarda* si affrettò a complimentarsi con Dallapiccola per come aveva trattato la voce umana, rispetto agli altri compositori¹⁰²¹. Ed ecco la risposta di Dallapiccola:

La voce umana...bella cosa. Tu hai intraveduta una parte del problema. Senza rendermene conto io pure, nel mio lunghissimo e quasi ininterrotto tirocinio corale o almeno vocale, sono arrivato a concludere che la vocalità andava *ricominciata* dopo la non - polifonia schumanniana wagneriana brahmsiana. Magari riattaccandosi alla scrittura dei maestri fiamminghi...¹⁰²²

La cura che il compositore riservò alla vocalità va però messa in relazione con un costante lavoro di ricerca testuale. Le sue prime produzioni, canzoni, ballate o composizioni per coro e orchestra, molte delle quali rimaste inedite, anche per scelta del compositore che in qualche modo non

¹⁰¹⁹ MASSIMO MILA, « La nostra musica illustrata agli inglesi », in « L'Espresso », 29 aprile 1958, in Massimo MILA, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, pp.150-152

¹⁰²⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 372 e 373. D'ora in poi tale testo verrà citato: PM.

¹⁰²¹ Si veda Lettera da Mila a Dallapiccola del 9 febbraio 1941, in LIVIO ARAGONA (a cura di), *Luigi Dallapiccola, Massimo Mila "Tempus aedificandi" carteggio 1933-1975*, Milano, Ricordi Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2005, p. 36.

¹⁰²² Lettera da Dallapiccola a Mila del 11 marzo 1941-XIX, Firenze, 28 viale Margherita, in LIVIO ARAGONA (a cura di), *Luigi Dallapiccola, Massimo Mila Tempus aedificandi carteggio 1933-1975*, op.cit., p. 38.

le volle riconoscere ufficialmente¹⁰²³, mostrano un'ampia raccolta di testi: *Fiuri de tapo* del 1925, *Caligo* del 1926 per voce e pianoforte su versi del poeta dialettale triestino Biagio Marin, cui vanno aggiunte una cantata *Dalla mia terra*, del 1929 derivante dal patrimonio popolare friulano, *Due laudi di Fra Jacopone da Todi* del 1929, *Estate* del 1930 su un frammento di Alceo tradotto da Ettore Romagnoli, la *Canzone del Quarnaro* del 1930 su testo dannunziano e *Due liriche del Kalewala* sempre del 1930. Si tratta di testi molto diversi tra loro sia per tipologia che per cronologia: dal regionalismo di Biagio Marin alla ricercatezza dannunziana, ai versi antichi e stranieri. Anche da qui è facile scorgere come il compositore si rivolgesse alla letteratura per trovare i versi più adatti a rendere quello che le sue esigenze artistiche volevano esprimere e questo rappresenterà una caratteristica anche del Dallapiccola della maturità che saprà muoversi all'interno della letteratura di tutti i tempi e non solo italiana con una autorevolezza culturale tale da sorprendere lo stesso Mila. In una lettera a quest'ultimo del 1941, il compositore spiegò ad esempio che nei *Canti di prigionia* era giunto alla scelta dei testi di Savonarola dopo essere partito da Tommaso Campanella, passando attraverso Sebastiano Castellio, Socrate e Geremia¹⁰²⁴. Nella risposta del 25 aprile 1941, il critico confessò che a suo dire Dallapiccola era probabilmente l'unico musicista in Italia e nel mondo a sapere che era esistito Sebastiano Castellio¹⁰²⁵. In altro articolo del 1975, nel commemorare la scomparsa di Dallapiccola, Mila tornò a sottolineare:

Proust, Joyce e Thomas Mann ebbero importanza pari a quella di Mahler, Schonberg, Webern. In genere la sua produzione musicale, in larga misura destinata al canto, si vale di una scelta accortissima dei testi letterari: la parola fu un elemento di primaria importanza nella sua musica¹⁰²⁶.

Certamente molto influì su questo aspetto, l'estrazione familiare con il padre insegnante di latino e italiano al liceo di Pisino d'Istria:

La mia formazione, analogamente a quanto si può dire di tanti della mia generazione, è stata decisamente umanistica. Aggiungerò che, essendo stato mio padre professore di greco e di latino, sino dagli anni dell'infanzia le più svariate citazioni classiche che udivo nella conversazione quotidiana si imprimevano nella mia memoria: a forza di domandare notizie e di informarmi su questa o su quella divinità della mitologia mi ero abituato a considerare tali divinità quasi di casa. E così il mio amore per la poesia e per il mondo della fantasia in genere si sviluppava rapidamente »¹⁰²⁷.

Ma è pure da tenere in considerazione il fatto che Dallapiccola proveniva da una regione, quella

¹⁰²³ Si veda il saggio LUIGI DALLAPICCOLA, « My choral music », in ROBERT STEPHAN HINES, *The composer's point of view*, University of Oklahoma Press, 1963, p. 152 in cui parlando di questi primi lavori egli distingue quelli che non furono mai pubblicati da quelli che egli non permise di pubblicare: «...that I will not now permit to be published ».

¹⁰²⁴ Lettera di Dallapiccola a Mila del 20 aprile 1941-XIX, 28 viale Margherita, in LIVIO ARAGONA (a cura di), *Luigi Dallapiccola, Massimo Mila Tempus aedificandi carteggio 1933-1975*, Milano, Ricordi Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2005, p. 40.

¹⁰²⁵ Lettera del 25 aprile 1941 da Mila a Dallapiccola, in LIVIO ARAGONA (a cura di), *Luigi Dallapiccola, Massimo Mila Tempus aedificandi carteggio 1933-1975*, cit, p. 41.

¹⁰²⁶ MASSIMO MILA, « Un grande della musica moderna (1975) », in LIVIO ARAGONA (a cura di), *Luigi Dallapiccola, Massimo Mila Tempus aedificandi-carteggio 1933-1975* cit. pp. 405 – 407:407.

¹⁰²⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, « A proposito dei “Cinque Canti” per baritono e otto strumenti », in PM, p. 489.

istriana, al centro di differenti culture e lingue e parte integrante di una Mitteleuropa che nel contesto culturale del primo Novecento svolgeva un ruolo rilevante.

Allora che tipo di testi potevano andare bene per una musica come quella di Dallapiccola che a sua volta si stava evolvendo verso forme di sperimentazione che sarebbero approdate alle proposte più innovative europee, in particolar modo a quelle della scuola di Vienna?

Per rispondere alla domanda prendiamo le mosse da alcune considerazioni del compositore rivolte all'utilizzo dei testi nel melodramma ottocentesco. In un saggio intitolato *Parole e musica nel melodramma* egli affermava in buona sostanza che in questo genere musicale (si concentrava inizialmente sul caso Verdi) si era elaborato un linguaggio particolare, determinato dalle esigenze storiche, soprattutto risorgimentali, un linguaggio che però egli definiva: « negativo da un punto di vista letterario; un linguaggio che mai fece parte della lingua parlata, che rimase confinato nei limiti del libretto d'opera e che prese vita in virtù della musica e soltanto in virtù della musica »¹⁰²⁸.

Riportava quindi un esempio tratto dal *Rigoletto* in cui Verdi all'iniziale « Diana, Agnese per me pari sono... » sostituì « Questa o quella per me pari sono », scelta che Dallapiccola riteneva fatta in virtù di una maggiore cantabilità. La sua conclusione era perentoria: « Il linguaggio dei libretti d'opera è stato un misto di trascuratezza al di là dell'immaginabile e di ricercatezza fuori posto »¹⁰²⁹.

Non che volesse riprendere la vecchia battaglia dei suoi predecessori, in particolare Gian Francesco Malipiero, ma certamente intendeva stabilire dei punti fermi da cui prendere le distanze¹⁰³⁰. Nello stesso saggio diceva che la spiegazione di tutto nasceva dal fatto che nelle opere del melodramma ottocentesco non si trattavano più le vicende di dei, semidei e figure soprannaturali ma di uomini semplici, magari eroi, ma sempre uomini. Questo era particolarmente rintracciabile in Verdi le cui opere tra l'altro riproducevano i sentimenti, le idee e anche gli aspetti tipici dell'Ottocento con i complotti, le società segrete e quant'altro. Quindi ne era risultato un linguaggio nel quale il popolo si riconosceva e ritrovava riflesse in esso le sue stesse attese di libertà e la sua ansia di liberazione dallo straniero. Riportava quindi altri esempi significativi come il fatto che nelle opere si preferiva parlare di *sacri bronzi* piuttosto che di *campane*, di *destra* invece che di *mano* o di *stranio suolo* quando si voleva dire di essere fuori dai confini della patria¹⁰³¹. Tutto ciò, sempre nell'analisi del compositore, risultava comprensibile se come già detto il melodramma ottocentesco aveva ottenuto un forte impatto culturale anche perché sostituì il movimento romantico letterario che in Italia non era mai esistito.

Nello stesso saggio Dallapiccola estendeva queste considerazioni anche agli altri compositori del melodramma nelle cui produzioni si potevano trovare elementi comuni e ricorrenti come il fatto

¹⁰²⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, « Parole e musica nel melodramma (1961-1969) », in PM, p. 68.

¹⁰²⁹ *Ibidem*.

¹⁰³⁰ In un altro saggio egli confessò di amare l'opera e di esserne affascinato, LUIGI DALLAPICCOLA, « Appunti sull'opera contemporanea (1960) », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, pp.61-65.

¹⁰³¹ LUIGI DALLAPICCOLA, « Parole e musica nel melodramma(1961-1969) », in P M, p. 68.

che ogniqualvolta c'erano episodi drammatici come orrori o improvvisi colpi di scena, si trovava sempre l'accordo di settima diminuita, mentre trombe e ottoni costituivano l'accompagnamento delle vittorie e dei trionfi. Ancora dal punto di vista testuale egli analizzò in modo dettagliato la *quartina poetica* presente in tutte le forme delle opere come arie, cavatine e duetti, notando che si verificava nella maggior parte dei casi un « crescendo emozionale » nel terzo verso con un intervallo di estensione vocale massimo di una sesta e una sillabazione agitata¹⁰³².

Queste analisi, condotte con fine discernimento e metodo letterario, indicano quanto importante fosse per lui il testo da musicare, anzi le singole parole considerate elementi fondamentali per trasmettere precise volontà espressive oltre che semantiche.

Per chi si decide a scrivere un'Opera, il libretto è sempre il primo passo; il suo soggetto avrà come base, in una grandissima percentuale di casi, un'esperienza umana, se vogliamo ammettere che le parole, veicolo di comunicazione tra gli uomini, possano avere ancora un significato e non siano un'astratta successione di vocali e di consonanti. Che cosa si nota inevitabilmente nella prima stesura di un libretto? Che vi sono sempre troppe parole. Soltanto lavorando alla musica ci si accorgerà come in molti casi un accento, una nota, un accordo, possa racchiudere in sé tanta espressività da permettere al compositore di ridurre a poche frasi fondamentali quanto nella prima versione aveva richiesto un lungo discorso [...]. La scelta delle parole è un altro problema delicatissimo, Perché vi sono parole che richiedono imperiosamente la musica e altre che non ne vogliono assolutamente sapere¹⁰³³.

La sua quindi non voleva essere una polemica, ma un linguaggio come quello dei "libretti" ottocenteschi non era per lui una strada percorribile e infatti i testi più adatti alla sua musica egli li cercò nella letteratura di tutti i tempi e non solo italiana, o meglio sarebbe il caso di dire che fu "scelto" dalla stessa letteratura come risulta da una sua frase detta a Hans Nathan:

Una volta ho detto: "Il testo che ho scelto...." ma allora mi sono interrotto, incerto se mi ero espresso bene. Forse avrei dovuto dire: "I testi dai quale sono stato scelto". C'è una sorta di fatalità che ci conduce sempre alla stessa poesia o allo stesso tipo di poesia¹⁰³⁴.

Cerchiamo ora di studiare come sia avvenuto il connubio tra versi e musica nei *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, opera che si pone sì a conclusione di un periodo giovanile, ma nella quale il linguaggio musicale raggiunse importanti risultati in vista soprattutto della sperimentazione futura. Nonostante Massimo Mila in un articolo sulla dodecafonia di Dallapiccola abbia scritto che ormai sulla cultura e la grande finezza letteraria di Dallapiccola si sia parlato a sufficienza¹⁰³⁵, riteniamo che un ulteriore studio proprio su quest'opera consenta di portare elementi

¹⁰³² Si veda ancora LUIGI DALLAPICCOLA, « Parole e musica nel melodramma(1961-1969) », in PM p. 76. Argomentazioni ancora più dettagliate a sostegno di queste sue considerazioni le ritroviamo pure nel seguente articolo: LUIGI DALLAPICCOLA, « Words and Music in Nineteenth-Century Italian Opera », in « Perspectives of New Music », Princeton University Press from music foundation, 5, 1966 n. 1, pp. 121-133.

¹⁰³³ LUIGI DALLAPICCOLA, « Sull'opera », Congresso di Amburgo del 1964, manoscritto, in FIAMMA NICOLodi, « Su alcuni aspetti dell'opera critica di Luigi Dallapiccola », in FEDELE D'AMICO, « Contributo », estratto dalla rivista: « Antologia Viessesux » Fascicolo XXXIII, G. P. Viessesux, Firenze Gennaio- Giugno 1974, p.39.

¹⁰³⁴ HANS NATHAN, *Luigi Dallapiccola: fragments from Conversation*, Music Review 27/4 November Cambridge, W.Heffer & Sons Ltd, 1966, p.307.

¹⁰³⁵ MASSIMO MILA, « Sulla dodecafonia di Dallapiccola », in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », Serie III,

utili alla comprensione di come egli abbia saputo utilizzare la poesia del nipote di Michelangelo in ragione dello sviluppo della sua ricerca musicale.

Le tre Serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* nacquero in un momento di serenità e fiducia come egli stesso rivelò a Gian Francesco Malipiero, cui non a caso dedicò la seconda serie:

O' fiducia nel futuro, illimitata fiducia. E' questo appunto che mi fa sperare in un avvenire corale del nostro paese "sempre rinascete". Allora i nostri pubblici, soltanto allora, sapranno che cosa vuol dire tradizione italiana. Soltanto allora si comprenderà la infinita bruttezza p. es. delle opere di Gaetano Donizetti". (Non dovrei dire queste cose a Lei che le à dette da qualche decennio; ma mi scusi). Visto che Ella ama la seconda serie dei miei Cori ne vuol accettare la dedica? Si tratterà forse di una dedica un po' "platonica"; ma forse i tempi muteranno. E speriamo presto. Mi ricordi tanto alla Signora Malipiero e creda alla mia devota e affettuosa amicizia. Suo L. Dallapiccola¹⁰³⁶.

Per capire come mai proprio la poesia del nipote di Michelangelo lo avesse attratto per queste sue musiche ci giunge in aiuto un manoscritto inedito presente nell'archivio Bonsanti del Gabinetto Viessesux a Firenze, contenente un discorso di Dallapiccola per una registrazione alla BBC del 1973 che inizia con queste riflessioni:

Per vari anni la personalità del nipote *ex fratre* del grande Michelangelo mi attrasse: in quanto, sopra tutto, la sua ricerca del *vocabolo* non mi sembrava tanto lontana da quella che, al principio della mia carriera (cioè negli anni 1933-1936), era per me la ricerca di un'espressione musicale. Nacquero così i "Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane", divisi in tre serie: la prima per coro misto a cappella; la seconda per voci di soprani, contralti e diciassette strumenti; la terza per coro misto e grande orchestra¹⁰³⁷.

Sempre nell'archivio fiorentino si trova un altro autografo che riporta la traduzione del precedente e che teniamo in debita considerazione perché in esso il termine "vocabolo" viene tradotto inizialmente con *verbal sonority*. Un segno di penna rimanda però il lettore nella parte alta del foglio dove c'era più spazio e lì leggiamo altri due termini proposti per la traduzione: *sound patterns*¹⁰³⁸. Questi termini *sound patterns* sono cerchiati a penna e seguiti da un punto di domanda. Sorprende come il termine vocabolo sia reso non in modo letterale, ma aggiungendovi questa accezione della sonorità che indica come il compositore non considerasse le singole parole solamente in ragione della loro valenza semantica ma soprattutto come parte fondamentale dell'espressione musicale. Il termine *pattern*, inteso come "modello" potrebbe essere stato pensato in virtù di alcuni disegni melodici

Vol. VI,3, Pisa 1976,pp.1097-1122.

¹⁰³⁶ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 7 giugno 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, lettere da Dallapiccola a Malipiero.

¹⁰³⁷ « Testo destinato alla presentazione delle opere per la BBC (registrazione, in inglese, effettuata il 9 luglio 1973 e trasmessa il 3 febbraio 1974) », in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

¹⁰³⁸ Ecco il testo inglese: « *For many years the personality of the nephew (on the brother side) of the great Michelangelo attracted me, above all because his search for verbal sonority/ sound patterns did not seem very far from what, at the beginning of my career (that is in the years 1933-1939), represented my own search for musical expression* ». Traduzione in inglese del testo destinato alla presentazione delle suddette opere per la BBC (registrazione effettuata il 9 luglio 1973 e trasmessa il 3 febbraio 1974), in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

costruiti sull'iterazione di note che fanno risaltare molto il testo, come vedremo accadrà spesso nei *Cori*. Tuttavia questa spiegazione appare un po' troppo ricercata soprattutto se consideriamo che l'intervista radiofonica è rivolta ad un vasto pubblico e il più delle volte non nasce da esigenze di analisi ma di semplice presentazione. Quello che interessa maggiormente è la sua attenzione per le parole.

Un altro elemento di sicuro interesse per la poesia di Buonarroti è la sua comprensibilità per cui Dallapiccola disse:

Michelangelo Buonarroti il Giovane non è poeta difficile in quanto pensiero e sintassi. Difficili, anzi «impervii» (mi piace questa definizione del Bontempelli) sono Jacopone da Todi, Michelangelo e Tommaso Campanella¹⁰³⁹.

Inoltre, pur essendo il nipote di Michelangelo un poeta conosciuto soprattutto dagli specialisti, il compositore parla di una scoperta filologica che lo interessò molto. Si tratta del rinvenimento di un codice manoscritto della Pubblica Libreria Marucelliana operato da Francesco Del Furia e reso noto in un'adunanza dell'Accademia della Crusca del 24 febbraio 1818. Questa notizia fu riportata da Dallapiccola anche nell'introduzione della partitura musicale della Terza serie¹⁰⁴⁰. Era accaduto che lo studioso Del Furia aveva ritrovato nella Libreria Marucelliana un grosso volume di rime toscane che attribuì al Diciassettesimo secolo per la forma del carattere e per altri inequivocabili indizi. Considerato che le poesie contenutevi dovevano essere state scritte da un poeta importante, dal momento che erano indirizzate a dei letterati insigni quali il Senatore Iacopo Soldani, Niccolò Arrighetti, Mario Guiducci, Iacopo Girdali e altre personalità di spicco della città che dovevano essere amici del poeta stesso, lo studioso ne identificò in Michelangelo Buonarroti l'autore. Vi erano poi altri indizi significativi tra i quali il fatto che il primo di questi componimenti recava la seguente intitolazione: *Al sig. Niccolò Arrighetti M. B.* e che nell'introduzione al poema *Aione* veniva dichiarato espressamente come autore *l'Impastato* che fu appunto il nome con cui Michelangelo venne accolto nell'Accademia della Crusca¹⁰⁴¹.

Venendo all'elenco delle opere contenute nel manoscritto, Del Furia riferisce di alcuni *Intermedi* per una commedia di Niccolò Arrighetti, di cui non viene riportato il nome ma che lo studioso deduce essere la *Gratitudine*, perché

[...] da un ricordo appostovi dall'autore chiaramente rilevasi, essere stata rappresentata in casa di Rodolfo Venturi [...], e potrebbe fors' essere, che questi Intermedii fossero destinati per quella celebratissima, che vien ricordata da *Iacopo Rilli* nella vita dello stesso *Arrighetti* intitolata la *Gratitudine*¹⁰⁴².

¹⁰³⁹ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali », in PM p. 375.

¹⁰⁴⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Ciaccona e Gagliarda per voci miste e grande orchestra*, Milano, Carish, 1937 p. 3 (In Biblioteca del monumento nazionale di Praglia PD).

¹⁰⁴¹ Si veda: *Di alcuni scritti di Michelangelo Buonarroti il Giovane esistenti in un codice ms. originale della pubblica libreria Marucelliana - lezione di Francesco del Furia detta nell'adunanza del dì 24 Febbraio 1818*, Firenze, Tipografia dell'insegna di Dante, 1818, pp. 1 sgg.

¹⁰⁴² *Ivi*, p. 9

Questi *Intermedi* costituiscono i testi della prima serie dei *Cori* di Dallapiccola e si intitolano: *Il Coro delle malmaritate* e *Il Coro dei malammogliati*. La seconda serie è formata da due poesie molto brevi sotto forma di indovinelli o *erimni* intitolati *I balconi della Rosa* e *Il papavero*. La terza serie è invece formata da *Il coro degli zitti*, che costituisce la scena V, atto I di un'altra commedia di Michelangelo, denominata *Le Mascherate* e da *Il coro dei lanzi briachi*, che torna ad essere un intermedio, il quinto, della commedia per Niccolò Arrighetti.

Si è riportato come Dallapiccola tenesse alla comprensibilità del linguaggio di Michelangelo il Giovane, ma non va dimenticato pure il fatto che molte delle poesie che il poeta scrisse erano state utilizzate dai musicisti suoi contemporanei per essere musicate¹⁰⁴³.

¹⁰⁴³ Michelangelo Buonarroti il Giovane, nipote per via di fratello del grande Michelangelo, nacque a Firenze nel 1568 e studiò all'Università di Pisa dove conobbe pure Galilei. Dopo gli studi rientrò nella città natale, in cui era già conosciuto come poeta e letterato tanto che nel 1589 fu ammesso all'Accademia della Crusca con il nome: *L'Impastato*. Qui riuscì a ricoprire varie cariche importanti come dimostra il fatto che gli fu affidato il compito di scrivere le 160 parole del *Vocabolario della Crusca* tra « Arabesco » e « Ascendere ». Al tempo stesso frequentò l'ambiente della corte dei Medici dove ottenne parecchie commissioni poetiche come quando in occasione delle nozze di Cosimo, principe ereditario, gli fu affidato di scrivere la commedia *Il giudizio di Paride*. Sempre a corte gli vennero conferiti anche parecchi incarichi istituzionali. Morì nel 1647. (Queste notizie biografiche le abbiamo apprese da: GIOVANNA MARIA MASERA, *Michelangelo Buonarroti il giovane*, Torino, R. Università di Torino, Fondo di studi Parini-Chirio, 1941, pp.1 sgg. e da JANIE COLE, *A muse of music in early baroque Florence- the Poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007). Nella sua produzione poetica sono ben visibili i segni di Petrarca e del petrarchismo. (A questo proposito illuminante il lavoro compiuto da Janie Cole che mette in evidenza numerosi *topoi* petrarchisti in alcuni sonetti e altri vari componimenti di Michelangelo. Si veda JANIE COLE, *A muse of music in early baroque Florence- the Poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, pp. 44- 49). Michelangelo era nato alla fine di un secolo che aveva visto nascere una sorta di "classicismo lirico", vale a dire una forma lirica che indicava in Petrarca il suo punto di riferimento, tanto che la sua imitazione fu fissata anche dal punto di vista teorico, vale a dire con delle regole. Grazie alla diffusione del *Canzoniere* di Petrarca soprattutto per l'edizione voluta dallo stampatore Aldo Manuzio del 1501, curata non a caso da Pietro Bembo, per tutto il secolo si erano diffusi anche degli elementi linguisticamente comuni in un pubblico di lettori di poesie sempre maggiore e composito. In effetti il Petrarchismo rappresentò anche il felice tentativo di fornire una lingua poetica comune a letterati ancora legati a situazioni locali diversificate. Proprio all'aspetto linguistico Michelangelo fu sempre molto attento come dimostra la sua partecipazione all'*Accademia della Crusca* di cui si è detto. Non solo, egli diede prova di essere anche un valido conoscitore della poesia di Petrarca, come dimostra una sua lezione, tenuta proprio alla *Crusca*, sul sonetto del *Canzoniere* che inizia con *Amor, che nel pensiero mio vive e regna*. (A questo proposito si veda il seguente capitolo: « Lezione sopra 'l sonetto del Petrarca, che comincia " Amor, che nel pensiero mio vive e regna" », in *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, pp. 497-517). Ma Michelangelo arrivò alla maturità verso la fine del secolo, quando ormai questi canoni petrarcheschi cominciavano ad entrare in crisi ed emergeva il desiderio di creare qualcosa di nuovo, diverso dai modelli classici e che non si ispirava più alla simmetria e alle regole chiare del petrarchismo. Erano gli anni in cui si diffondeva il gusto di un poetare ricercato, al limite dell'astruso, del bizzarro e che si avvaleva di un uso anche esasperato di tutti gli artifici retorici. Nonostante ciò, va però rilevato che Michelangelo nella sua produzione poetica non fu mai condizionato dagli elementi tipici del Seicento e dell'arte barocca. Su questo ci sentiamo d'accordo con quanto dice Giovanna Maria Maserà che ritiene che il poeta, evolvendosi dal petrarchismo e tenendosi a debita distanza dal marinismo, riuscì ad elaborare dei componimenti poetici caratterizzati da una notevole eleganza nella forma. (Si veda: GIOVANNA MARIA MASERA, *Michelangelo Buonarroti il giovane*, Torino, R. Università di Torino, Fondo di studi Parini-Chirio, 1941, p. 43). Come dicevamo poc'anzi, numerose furono le composizioni poetiche di Buonarroti che vennero musicate dai compositori suoi contemporanei. Nella sua monografia Janie Cole ha catalogato le opere di Michelangelo, indicando quelle musicate e scoprendo nella sua ricerca altri venti libri di musica vocale i cui testi sono da ricondurre al poeta. (Si veda JANIE COLE, *A muse of music in early baroque Florence- the Poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, in particolare pp. 111-116 e pp.207-243). Principalmente, anche come poeta di corte presso i Medici, a Michelangelo venivano richieste favole per il melodramma, genere che riscontrava un successo sempre crescente al tempo. A questo proposito utile si rivela la lettura di ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Milano, Sandron, 1904, vol. I e ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma- Testimonianze dei*

Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane

L'intera opera è divisa in tre parti (serie), pubblicate tra il 1933 e il 1936 ognuna delle quali per dirlo con le parole del compositore « comprende due cori in netto contrasto fra di loro »¹⁰⁴⁴ e che possono essere eseguite separatamente, tuttavia l'impressione è che ci sia nel complesso un intento organico ben preciso. Anche Sergio Sablich mise in evidenza tale aspetto e parlò di una

[...] grande forma tripartita, che dall'esordio quasi preludiante affidato alle voci sole sfocia, dopo l'intermezzo vocale - strumentale di carattere tenuamente cameristico della seconda coppia di enigmi, nelle possenti travature contrappuntistiche e nella massiccia opulenza sinfonico - corale dell'ultimo blocco.¹⁰⁴⁵

Dai documenti di Dallapiccola sappiamo con certezza che il libro da cui egli prese i versi da musicare per la prima e terza serie si intitola: *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento, scelte da Ettore Allodoli*, collezione diretta da Ugo Ojetti, Treves, Milano, 1925. Si tratta di una pubblicazione antologica che rientrava in una collana editoriale promossa nei primi anni Venti da Ugo Ojetti, destinata ad un pubblico vasto ed intitolata: « Le più belle pagine degli scrittori italiani scelte da scrittori viventi ». Il volume presente nella biblioteca personale del compositore, consultabile ora all'Archivio Bonsanti di Firenze, conserva ancora annotazioni autografe in penna.

I testi della seconda serie erano stati pubblicati nel seguente libro: *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, che non è però presente nella biblioteca personale del compositore. Probabilmente Dallapiccola consultò il volume di Fanfani, che per buona parte dei versi contenuti si rifà al manoscritto scoperto da Del Furia, come dice lo stesso autore nella prefazione: « Le cose inedite che sono stampate in questo volume, le ho tutte copiate dal codice marucelliano A. 56, il quale è autografo, e riscontratele poi con ogni diligenza »¹⁰⁴⁶.

contemporanei, Torino, Bocca, 1904. In particolare nel primo volume citato, a pagina 13 Solerti dimostra come la favola pastorale si prestasse alla musica sia per la struttura metrica (endecasillabi alternati a settenari), ma anche perché era un genere nuovo, quindi svincolato dalle regole aristoteliche. Così nel 1605 gli fu commissionato « Il Natal d'Ercole », in occasione della venuta a Firenze di Alfonso e Luigi d'Este, poi « Il giudizio di Paride » nel 1608 per le nozze di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria. Il fatto quindi che numerosi componimenti di Michelangelo furono musicati indica inequivocabilmente che le caratteristiche del suo linguaggio poetico ben si adattavano alle richieste dei compositori soprattutto per la loro chiarezza, prerogativa fondamentale nello sviluppo del melodramma. Non a caso, come visto la chiarezza dei versi fu molto apprezzata anche da Dallapiccola.

¹⁰⁴⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM p. 375.

¹⁰⁴⁵ SERGIO SABLICH, *Luigi Dallapiccola: un musicista europeo*, Palermo, L'Epos, 2004, p. 59.

¹⁰⁴⁶ PIETRO FANFANI, *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, p. IV e nella stessa pagina in nota riporta: "Circa a questo codice ed alle cose cui esso contiene, vedasi una lezione del Del Furia, mio onorando predecessore nell' ufficio di Bibliotecario marucelliano, la qual si legge nel vol. II degli *Atti dell'Accademia della Crusca*".

Il Coro delle Malmaritate

L'intera prima serie è a cappella ed è a sua volta divisa in due episodi: *Il Coro delle Malmaritate* e *Il Coro dei Malamogliati*. Il primo corrisponde al « Terzo intermedio alla commedia di Niccolò Arrighetti »¹⁰⁴⁷. Sia nel testo antologico di Allodoli posseduto dal compositore che in quello di Fanfani i 27 versi selezionati per essere musicati sono preceduti da 6 sestine di endecasillabi e settenari che vengono invece tralasciati dal compositore. La scelta effettuata consente a Dallapiccola di avere un testo con 6 endecasillabi, di cui 3 in apertura e 3 in chiusura, un ottonario (il nono) e 14 settenari. Pur non seguendo uno schema fisso, tale disposizione corrisponde a una tripartizione che ritroviamo anche nell'andamento delle voci, decisamente omoritmico nella parte iniziale e finale, più vario in quella centrale soprattutto con imitazioni e uso di linguaggio onomatopeico.

All'altrui spese, donzelle, imparate,
All'altrui spese imparate, donzelle,
Per non aver a dir piangendo poi:
Triste, malmaritate!
Quant'era me' per noi!
Chiuderci per le celle,
Scavezzarci le chiome,
Mutarci abito e nome,
Vestir nero, bigio o bianco,
Arrandellarci 'l fianco
Di cordigli e di cuoi
Quant'era me per noi!
Quant'era me per noi!
Levarci a' mattutini,
Dar mano a' lumicini
Prima che canti il gallo!
Cacciarci in un Bigallo,
Entrare in un Rosano,
Metterci in un Majano,
Al Portico, al Boldrone
Darci, o 'n Pian di Mugnone
Farci vestire a Lapo,
O ver ficcare 'l capo
'N un Monticel di buoi.
Quant'era me' per noi! Però imparate,
E pensateci ben ben ben ben prima,
Ch'e' non vi s'abbia a dir poi: lima, lima¹⁰⁴⁸.

A dimostrazione della scrupolosità che Dallapiccola riservava alle parole, nel libro di Allodoli è sottolineato il termine *cordigli* che si trova al verso 11, seguito poi da un punto di domanda. Non solo, nello stesso volume si trova un fogliettino con segnate a penna delle annotazioni riguardanti alcuni

¹⁰⁴⁷ Così lo riporta il testo di PIETRO FANFANI, *Opere varie in versi ed in prosa di Michelangelo Buonarroti il Giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, pp. 299-301. Qui il titolo completo è: *Donne Malmaritate, le quali vengono accompagnate da alcuni staffieri*.

¹⁰⁴⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, *Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Ciaccona e Gagliarda per voci miste e grande orchestra*, Milano, Carish, 1936, p.3. Si nota una perfetta coincidenza tra il testo poetico riportato nella partitura e quello del libro di Allodoli da cui è stato preso.

termini usati da Michelangelo e il loro significato.

Ricorre il verso *Quant'era me' per noi* che anche se non può essere considerato un vero e proprio ritornello viene a "delimitare" per così dire i tre episodi in cui è articolato il canto: una prima volta da b. 22 a b. 29; una seconda da b.41 a b. 47 e poi l'ultima volta l'ultima da b. 71 a b. 73. Il coro presenta tutte e quattro le voci con lo sdoppiamento fin dall'inizio dei contralti e dei bassi, ad indicare la ricerca di un registro timbrico grave. Ai contralti II è affidata l'esposizione del tema che è spiccatamente ritmico, per gradi congiunti e ripetuto all'unisono dai contralti I e soprani e a distanza di quarta da tenori, e bassi I e II. Es. 1 da b. 1 a 6, p. 4¹⁰⁴⁹:

The musical score is for a vocal ensemble in 3/2 time. It consists of five staves: Soprani, Contralti I, Contralti II, Tenori, and Bassi I & II. The Soprani, Contralti I, Tenori, and Bassi I & II staves contain rests. The Contralti II staff has a melodic line starting with a *mp* dynamic and the instruction "con intenzione". The lyrics under the Contralti II staff are: "Al - l'al-trui spe - se, don-zel-le, im - pa - ra - te, don-zel - le, im-pa -".

¹⁰⁴⁹ Tutti gli esempi riportati sono tratti dalla seguente pubblicazione: LUIGI DALLAPICCOLA, *Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Ciaccona e Gagliarda per voci miste e grande orchestra*, Milano, Carish, 1936

4 *p*

S. Al - l'al - trui spe - seim - pa - ra - te, don - zel - le;

Cntr. *p* Al - l'al - trui spe - seim - pa - ra - te, don - zel - le; *mp* al - l'al - trui
ra - te; al - l'al - trui

T. *p* Al - l'al - trui spe - seim - pa - ra - te, don - zel - le;

B.. *p* Al - l'al - trui spe - seim - pa - ra - te, don - zel - le; al - l'al - trui
Al - l'al - trui spe - seim - pa - ra - te, don - zel - le;

6

S.

Cntr. spe - se, don - zel - le, im pa
spe - se, don - zel - le, im - - pa

T.

B.. spe - se, don - zel - le, im pa

L'omioritmia che è evidente anche nel secondo e terzo verso, finirà per caratterizzare l'intero brano e oltre ad essere un richiamo alla polifonia cinquecentesca, ben si combina con la scelta del compositore di inserire piccoli frammenti melodici ripetuti che gli consentono di mettere in evidenza

ulteriormente il testo. Riportiamo anche il terzo verso a titolo di esempio. Es. 2 da b. 16 a 19, p. 5¹⁰⁵⁰:

Molto meno

Soprani

Contralti

per non a - ver a dir pian-gen-do po - i:

pp per non a - ver a dir pian-gen-do po - i:

Un altro elemento ricorrente è l'utilizzo di indicazioni di unità metriche diverse che dal punto di vista del testo contribuiscono a far coincidere gli accenti di versi differenti. Si veda a titolo di esempio quanto accade con l'ottonario *vestir nero bigio bianco* e il settenario *arrandellarci il fianco*.

Es. 3 da b. 35 a 38, p.7:

35 un poco... movendo

Soprani

Contralti I

Contralti II

Tenori

Bassi I

Bassi II

a no me, ve stir ne-ro bi-gioobian-co, ar-ran-del-lar-ci'l fian-co, ar-

a (a tempo) ve stir ne-ro bi-gioobian-co, ar-ran-del-lar-ci'l fian-co, ar-

no ve stir ne-ro bi-gioobian-co, ar-ran-del-lar-ci'l fian-co,

(a tempo)

¹⁰⁵⁰ Questa ripetitività ritmica è stata messa in rilievo pure da Virgilio Bernardoni. Si veda VIRGILIO BERNARDONI, « Dallapiccola e le radici della coralità novecentesca », in FIAMMA NICOLodi (a cura di), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo- Atti del Convegno internazionale Firenze, 10- 12 dicembre 2004*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, pp. 81- 100. Bernardoni riprendendo un aspetto messo in evidenza da Brown Rosemary, nel seguente articolo: « La sperimentazione ritmica in Dallapiccola tra libertà e determinazione », in « Rivista italiana di musicologia », vol.XIII n. 1, Firenze, Olschki, 1978, pp. 142-175, indicava questo come un aspetto fondamentale dell'elaborazione del linguaggio del compositore che presenterà le medesime caratteristiche anche nella maturità.

38

S.
ran - del - lar - ci'l fi - an - co di còr - di - glie di cuo i

C.
ran - del - lar - ci'l fi - an - co di còr - di - glie di cuo i

T.
fian - co di cor - di glie di cuo - i

B.

Avevamo accennato precedentemente alla ripetitività di cellule melodiche parlando di *patterns* e riteniamo doveroso osservare che questo modo di procedere non favorisce certamente la melodia che di fatto non ha grandi slanci né in questo episodio, né nel resto dell'opera, anche se non è necessario che ve ne siano in un lavoro scritto essenzialmente per cori e non per voci solistiche. D'altro lato riteniamo invece che questo tipo di scrittura persegua l'obiettivo di mettere in evidenza la chiarezza del testo, vera e propria costante di tutta l'opera. Ecco infatti quanto disse il compositore relativamente alla terza serie dei *cori*:

Come e più che nelle due serie precedenti, mi sono preoccupato della comprensibilità delle parole, sembrandomi ovvio che - volendo affrontare il problema della combinazione *musica-parola* - la comprensibilità del testo non possa essere disinvoltamente trascurata. Altrimenti si mettano in musica delle *sillabe*, com'è stato fatto tante volte, in vari periodi della storia; con perfetta legittimità e con ottimi risultati, da Adriano Banchieri a Oliver Messiaen...senza declassare i poeti al punto di servirsene di « pretesto » o, peggio, di « traccia »: un po' come, all'epoca in cui si scrivevano poemi sinfonici, il testo doveva orientare (e suggestionare) il pubblico. Se si dà per scontato che in nostri uditori conoscano a memoria il testo della Messa e di alcune tra le più note preghiere, non mi sembra si possa pensare altrettanto per ciò che riguarda la poesia. (Forse, appunto onde tentar di raggiungere la massima comprensibilità del testo attraverso ripetizioni, nelle opere corali che mi avvenne di scrivere in seguito, ho sentito sempre di dovermi rivolgere a testi molto brevi.)¹⁰⁵¹

Tornando all'episodio in esame, nella parte centrale vi è un'espressione musicale più varia, meno omoritmica. Lo si coglie già dalla disposizione del verso *Quant'era me' per noi* che alla b. 40 viene inizialmente proposto dai contralti I e II in terza e ripreso alla battuta successiva dai soprani, a loro volta sdoppiati e in terza, ma per moto contrario rispetto ai contralti. I tenori e bassi tacciono per quattro battute ed entrano con un vocalizzo che accompagna a mo' di pedale la chiusura del verso che va spegnendosi ritmicamente con valori sempre più grandi e anche dinamicamente con il *pp*

¹⁰⁵¹ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM, p. 378.

accompagnato anche dall'indicazione *pochissimo trattenuto*. Es. 4 da b. 40 a 45, pp. 7,8:

40 *quasi come prima* *assai dolce*

Soprani
I *p* ah! quan - t'e ra me' per no i, quan -
II *p* *espr.*

Contralti
I *p* quan - t'e ra me' quan - t'e - ra, quan - t'e - ra me' per no - i, quan -
II *p* *espr.*

Tenori

Bassi

45

S. t'e - ra me' per no

C. t'e - ra me' per no - i, quan - t'e - ra me' per
no - i:

T. *p*

B. *a* *p*

In questa parte dell'opera la musica diviene anche onomatopeica. Un chiaro esempio lo troviamo a partire dalla fine della battuta 47 con la prima voce dei bassi sul testo *Levarci a' mattutini* che salendo di una quinta dal *fa* al *do* e riscendendo subito al *fa* iniziale simula il movimento oscillante di una campana. Allo stesso tempo l'intervallo di quinta ripetuto subito dopo rimanda alla prassi quotidiana del *Levarci a' mattutini*. Es. 5 da b.47 a 49, p. 8:

47 *p dolce*
Le - var - ci a' mat - tu - ti - ni, dar ma - noa' lu - mi

Di questo passo riferì lo stesso compositore accennando al fatto che in quest'opera vi erano notevoli richiami del Seicento musicale italiano.

Le eredità del « barocco » sono diverse, in questa Prima serie. Credo si possa parlare di veri e propri ideogrammi nel « Coro delle Malmaritate », per esempio nel passo « Levarci a' mattutini », che discretamente evoca col suo movimento ondulante quello di una campana.¹⁰⁵²

La massima esemplificazione onomatopeica si ha però con il vocalizzo melismatico dei soprani che imitano il canto del gallo di cui si parla nel testo. Le altre voci seguono un andamento omofonico, tutte ad eccezione dei bassi che tacciono per far emergere il registro acuto e con la dinamica *ff*.

Es. 6 b. 57, p. 9:

57 *ff*
Soprani ah! ah! ah!
Contralti *ff* pri - ma che can - ti il gal - lo!
Tenori *ff* pri - ma che can - ti il gal - lo!

¹⁰⁵² LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM, p. 376.

Con il ritorno del verso *quant'era me' per noi* che combinato con *Però imparate* diventa un endecasillabo si apre la terza parte caratterizzata dallo stesso andamento omoritmico dell'inizio. Qui la musica si adegua al testo con l'indicazione *moraleggiando* raccomandata a tutte le voci e ricorrendo all'utilizzo dei "chiodini" per rafforzare e scandire meglio la parola "ben", che verrà ripetuta in perfetta omoritmia tra tutte le voci in tre battute con chiaro diatonismo e formando un accordo di *Rem7*. Va ricordato che questi simboli, "chiodini", erano impiegati soprattutto nella notazione strumentale, ma il madrigale imitava sovente gli strumenti. Es. 7 bb. 81, 82 p. 12:

81

The image shows a musical score for a choir of six voices: Sopranos, Contraltos I and II, Tenors, and Basses I and II. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of quarter notes, each marked with a downward-pointing triangle (the 'chiodino' or nail) to indicate an accent. The lyrics consist of the word 'ben' repeated eight times across the two measures. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of each part. The score is numbered '81' in a box at the top left.

Il tono moraleggiante nell'ironia complessiva del testo di Michelangelo viene reso in musica nell'ultimo verso *Ch'è non vi s'abbia a dir poi: lima, lima* con forte evidenza del termine *lima* cantato da tutte le voci con valori ritmici sempre più larghi e decrescenti dinamicamente mentre i soli tenori e contralti I, alternandosi cantano il primo verso: *All'altrui spese, donzelle, imparate*, come fosse una sorta di monito.

Il Coro dei malammogliati

I versi di questa parte si trovano alle pagine 106 e 107 del libro di Allodoli¹⁰⁵³. Si tratta di 2

¹⁰⁵³ Nel testo di Fanfani costituiscono l'« Intermedio quarto ad una commedia di Niccolò Arrighetti » e si trovano alle pp.

sestine di ottonari, 1 sestina di endecasillabi, altre 4 sestine di ottonari seguite da 1 ottava di endecasillabi.

Di questi Dallapiccola seleziona dal "suo" libro la prima sestina, la terza, la quarta e la sesta.

Chi imparar vuole a tòr moglie
Mastri esperti eccoci qui;
E diciam che chi la toglie
Dato aver vedrà in duo dì
'N una diavolo infernale,
'N una zucca senza sale.

Me ne stetti al detto altrui:
Un buon uom mi disse: « Fa »;
Oh minchion, minchion ch'io fui!
Inciampai (e ben mi sta)
'N una diavola infernale,
'N una zucca senza sale.

Ohimé! Chè per bellezza
Ch'era tutta frondi e fior
Colsi poi frutti d'asprezza,
M'incontrai, ebbro d'amor,
'N una diavola infernale,
'N una zucca senza sale.

Zie, sorelle, madri e nonne
Lo staranno a inzipillar,
E dieci altre mone Cionne
Per finirlo d'affogar
'N una diavola infernale,
'N una zucca senza sale¹⁰⁵⁴.

Va prima di tutto rilevato che Dallapiccola nel quarto verso della seconda sestina sostituisce il verbo *M'incontrai* con *Inciampai* molto più efficace semanticamente e quindi ribadendo una volta di più quanto a cuore avesse la resa delle parole musicate. Le ragioni del rimaneggiamento dei versi del libro originale da parte del compositore vanno ricercate nel tentativo di avere un testo dalla struttura metrica più definita rispetto al testo del coro precedente. Possiamo infatti notare come i versi ottenuti siano tutti ottonari disposti secondo uno schema di rime fisso (ababcc) e raccolti in 4 sestine il cui ultimo distico è sempre *'N una diavola infernale, 'N una zucca senza sale*. Musicalmente queste quattro parti corrispondono ad altrettante fasi che si distinguono l'una dall'altra come indicano pure le diverse disposizioni metronomiche:

1- *Vigoroso e un poco ciarlatanesco*, da b. 95 a 134;

2- *Molto meno mosso e pesante*, da b. 135 a 166;

301-302.

¹⁰⁵⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, *Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Ciaccona e Gagliarda per voci miste e grande orchestra*, Milano, Carish, 1936, p.3. Vi è coincidenza tra questo testo e quello riportato nel libro di Allodoli da cui fu tratto, tranne che ai versi 1,3,14, dove nel testo originale compare una virgola che qui non c'è.

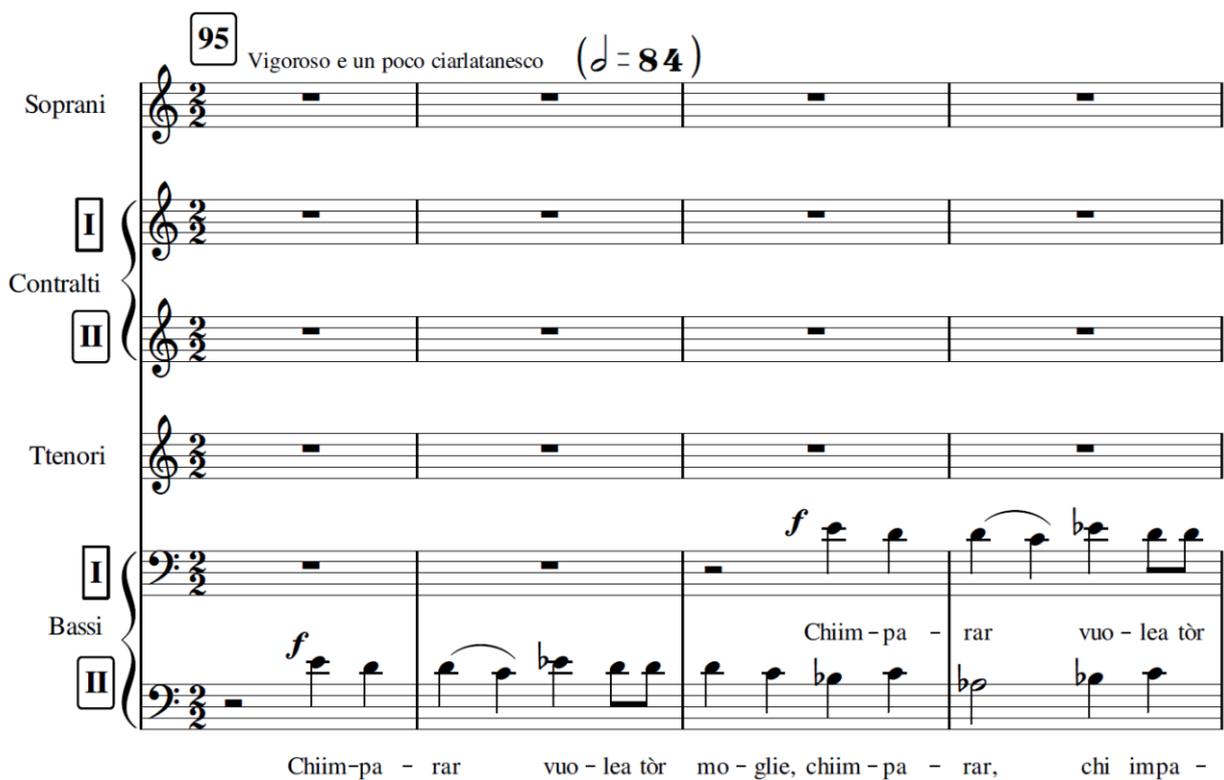
3- *Gagliardamente, ma un poco sostenuto*, da b. 165 a b. 204;

4- *Molto ritmato*, da b. 205 alla conclusione: b. 255.

Ognuno di questi episodi termina riproponendo in modo simile dal punto di vista musicale i due versi *'N una diavola infernale, 'N una zucca senza sale*.

Anche qui come per *Il coro delle malmaritate* Dallapiccola sdoppia i contralti e i bassi privilegiando timbri più gravi. Il tema iniziale richiama melodicamente e ritmicamente quello del precedente *Coro*. Si tratta di un canone affidato ai bassi II, ripreso in ottava dai bassi I (bb. 95 e 97) e poi dalle altre voci che lo propongono una terza sopra entrando progressivamente fino alla b. 103 dove con i soprani si completa il quadro di tutte le voci. Es. 8 da b. 95 a 102, p.14:

95 Vigoroso e un poco ciarlatanesco (♩ = 84)



Soprani

Contralti I

Contralti II

Ttenori

Bassi I

Bassi II

Chiim-pa - rar vuo - lea tòr mo - glie, chiim - pa - rar, chi impa -

5

S.

C. *più f*
Chiim - pa - rar vuo - lea tòr

più f
Chiim - pa - rar vuo - lea tòr mo - glie, chiim - pa - rar vuo - lea tòr

T. *f*
Chiim - pa - rar, chiim - pa - rar vuo - lea tòr

B. mo - glie, chiim - pa - rar, chiim - pa - rar vuo - lea tòr
rar, chiim - pa - rar vuo - lea tòr mo - glie, chiim - pa - rar vuo - lea tòr

Le entrate delle voci non sono simultanee, ma già dal secondo verso *Mastri esperti eccoci qui*, viene riproposta una perfetta omoritmia con tutte le voci che prima cantano insieme e poi si alternano nel ripetere la parte finale *eccoci qui* con una progressiva diminuzione dinamica che, secondo Bruno Zanolini, ha un « effetto beethoveniano »¹⁰⁵⁵. Effettivamente il "destino che bussa alla porta" potrebbe essere messo in relazione con il tema del matrimonio affrontato dal testo in modo goliardico e ironico, mentre la prima parte del verso, *Mastri esperti*, produce un impatto vocale che si staglia nell'accordo di Reb maggiore seguito da un Do maggiore, che potrebbe dare il senso di una modulazione improvvisa su un tono lontano con apparente funzione di sensibile, ma senza correlazioni armoniche mancando di fatto la risoluzione. Es. 9 da b. 106 a 11, pp. 14, 15:

¹⁰⁵⁵ BRUNO ZANOLINI, *Luigi Dallapiccola- La conquista di un linguaggio (1928-2941)*, Padova, Zanibon, 1974 p. 30.

un poco grandioso, ma non seriamente. *ff* $\text{♩} = 4^{\text{a}} \text{ tempo}$ **110**

molto f ($\text{♩} = 72$)

Soprani
Ma - stri e - sper - ti eccoci qui:

Contralti I
Ma - stri e - sper - ti eccoci qui:

Contralti II
Ma - stri e - sper - ti eccoci qui: eccoci qui:

Tenori
Ma - stri e - sper - ti eccoci qui: eccoci

Bassi I
Ma - stri e - sper - ti eccoci qui: qui:

Bassi II
Ma - stri e - sper - ti eccoci qui:

($\text{♩} = 80$)

S.
qui:

C.
ec-co-ci qui:

T.
qui: ec-co-ci qui:

B.
qui: ec-co-ci qui:

Il distico finale viene cantato dalle varie voci ad entrate separate con indicazioni metriche differenti per ogni battuta. Nella maggior concitazione ritmica che si crea viene messo in risalto il termine *infernale*, in tempo binario, prima con un melisma dei soprani e contralti I alla b. 126 e poi con delle perentorie semiminime alla b. 128. Es. 10 da b. 125 a 128, p. 16:

125

Soprani
dia volain - fer - na le;

Contralti I
dia - - volain - fer - na - le.

Contralti II
dia volain - fer - na le,

Ttenori
diavo - la in fer nal, in fer

Bassi I
'nu na dia - vo la,

Bassi II
na le, 'nu - na

Di ciò aveva scritto lo stesso autore riportandolo come un esempio di derivazione barocca:

[...] di indubbia provenienza barocca certe sottolineature di vocaboli, destinate a potenziare il significato della parola o di qualche suo particolare. In questo senso citerò il verso « Un buon uom mi disse "Fa!" », nel coro dei Malamoggliati: l'esclamazione « Fa! » è affidata alla nota fa in tutte le voci ¹⁰⁵⁶.

Echi barocchi, ma con spirito consapevolmente moderno come dimostra la battuta 144 che precede il Fa, che presenta un accordo tra le voci di settima di dominante con la nona minore e la quinta abbassata. Al tempo stesso nella battuta successiva a quella del Fa, (la 146) il compositore sembra quasi voler ribadire la sua modernità creando intervalli di quarta, quinta maggiore e diminuita e settima, nonché un forte contrasto tra il Re bemolle e Re naturale cantato da tenori e contralti I, mentre il testo diventa colorito: *Oh minchion; minchion ch'io fui.*

Un'altra coincidenza onomatopeica tra testo e musica si verifica alla successiva battuta 149 con il verbo *inciampai*, reso ancor più efficacemente alla b. 150 dai soprani e primi bassi a distanza di una terza maggiore e minore alternativamente e in movimento discendente, per non parlare delle "risate" espresse dai primi e secondi bassi con note sopra le quali ritroviamo ancora il simbolo dei "chiodini".

Es.12 da b.150 a 153, p. 18:

The musical score is for a choral piece in 4/4 time. It features five vocal parts: Soprani, Contralti I and II, Tenori, and Bassi I and II. The lyrics are 'fu - i!' followed by 'in - ci - am - pa - i, ah, ah, ah, ah, ah,'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'ff^', and articulation marks like '^' and '5'. The Soprani part has a fermata on the first measure. The Contralti I and II parts have a fermata on the first measure. The Tenori part has a fermata on the first measure and a melodic line in the second measure. The Bassi I and II parts have a fermata on the first measure and a melodic line in the second measure.

¹⁰⁵⁶ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM, p. 376.

150

Tenori
 Bassi

in-ci-am-pa-i, ah, ah, ah! (e ben mi sta)
 in-ci-am-pa-i, ah, ah, ah! (e ben mi sta)
 in-ci-am-pa-i (e ben mi sta mi)

Sempre riferendosi all'onomatopea musicale va notato il melisma con quintina che rende *inciampai*, così come accadrà più avanti alla battuta 185 laddove un'altra quintina verrà utilizzata per esprimere i termini *ebbro d'amor* (Es. 13). Quindi l'autore si affida a due gruppi irregolari per indicare una situazione fisica determinata da una perdita di equilibrio. Es.13 b. 185, p. 21:

185

Soprani
 Contralti I
 Contralti II

eb bro d'a - mor,
 eb bro d'a - mor,
 eb bro d'a - mor,

La terza parte che inizia alla battuta 168, con l'indicazione *Gagliardamente, ma un poco sostenuto* è all'insegna dell'omioritmia che prosegue fino ad evidenziare l'alliterazione *frondi e fior* alle bb.174-177 ottenuta con un contrasto ritmico tra le voci femminili che cantano i due termini con un melisma, mentre i bassi (e in parte anche i tenori) fanno una sorta di *tenor* il cui risultato sonoro è riconducibile a dei pannelli timbrici e coloristici tipici del madrigalismo. (Es.14) Sempre contrasto, ma con situazione capovolta alla b. 174 dove il tenore continua da solo a fare il melisma, mentre i bassi si muovono secondo un ritmo più lento, uguale per la prima metà della battuta a quello dei contralti che nella seconda parte della stessa misura si adeguano al ritmo dei soprani con lunga, breve breve di sapore dattilico. Es. 14 da b. 173 a 179, p. 20:

175

Soprani
lez - za ch'e - ra tut - ta fron - di e fior,

Contralti
I
fior, ch'e-ra tut - ta fron - di e fior,
II
fior, ch'e-ra tut - ta fron - di e fior,

Tenori
fron di e fior, fron

Bassi
I
fron - di, ch'e - ra tut - ta fron - die fior,
II
fron - di, ch'e - ra tut - ta fron - die fior,

4

S.
fron di e fior, *sempre molto f* ch'e ra

C.
fron di e fior,

T.
di e fior e fior, ch'e - ra

B.
ch'e - ra fior - e fior, ch'e ra
sempre molto f

Alla b. 205 si insiste molto sul verso *Zie, sorelle, madri e nonne* riproponendo melodicamente il tema dell'inizio del brano e affidandolo inizialmente alle voci femminili, quasi ricercando una correlazione tra interpreti e personaggi del testo.

Per finire riportiamo un ultimo esempio onomatopeico relativo al verso *Per finirlo d'affogar*, cantato dai soli bassi che danno, proprio perché bassi l'idea dell'affogato che giace nella superficie dell'acqua. Il compositore riporta pure un NB alla battuta 239 in cui si raccomanda che almeno alcuni bassi eseguano la parte inferiore. Es. 15 da b. 235 a 240, p. 26:

235

e die - cial tre mo - ne Cion - ne, per fi - nir - lo d'af - fo gar

6 *molto f*
'nu - - na dia - vo

Seconda Serie

Per questa seconda parte Dallapiccola musicò due testi presi dagli *Indovinelli* o *Erimni*, che come accennato non sono presenti nel volume contenuto nella sua personale biblioteca, cui precedentemente abbiamo fatto riferimento. Si trovano invece nella pubblicazione *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863.

Il primo brano si intitola *I balconi della Rosa* ed è riportato nel testo di Fanfani con il numero XXXVII

Cinque fratelli siam, ch'alla sorella
Facciam serraglio intorno,
Ch'uscendo fuori all'apparir del giorno

Non men d'ogni altra sposa è vaga e bella¹⁰⁵⁷.

Il secondo invece è intitolato *Il papavero* e nello stesso testo viene riportato con il numero romano XLII

Ditemi, per mia fé',
Donne, qual'è quel re
Che non porta corona in giovinezza,
Ma la porta in vecchiezza¹⁰⁵⁸.

Per *I balconi della Rosa* Dallapiccola scelse la forma musicale dell'*Invenzione*, mentre per *Il papavero* quella del *Capriccio*. Entrambi i due indovinelli vengono introdotti da un brano interamente strumentale che indica un chiaro stacco rispetto alla precedente serie che come abbiamo visto consiste di sole voci. A sua volta i due brani di questa parte risultano in contrasto tra loro come lo stesso compositore indicò:

Come già nello scegliere i testi della Prima serie, così anche qui ho badato a che ci fosse una possibilità di contrasto piuttosto vivo: *l'Invenzione* ha carattere contemplativo e mattinale; il *Capriccio* è colorito e aggressivo¹⁰⁵⁹.

Poco prima aveva dichiarato che nella sua scelta aveva tenuto conto soprattutto delle parole degli stessi indovinelli, ribadendo una volta di più come l'elemento testuale fosse altrettanto importante di quello musicale nella resa complessiva della composizione: « [...] due componimenti che non vogliono esser altro se non parole scelte con proprietà e versi armoniosamente allineati »¹⁰⁶⁰.

I balconi della Rosa

Il testo poetico è una quartina di 3 endecasillabi e un settenario (il secondo) a rima incrociata ABBA. Viene cantato da un coro di sole voci femminili con evidente contrasto timbrico rispetto all'inizio strumentale della seconda serie caratterizzato da timbri gravi determinati da un fagotto, un pianoforte con due chiavi di basso, un violoncello e un contrabbasso.

Iniziano a cantare i soprani che vengono lasciati soli per tre battute dal momento che alla quarta entrano i contralti con i quali procederanno per altre sette battute mentre l'orchestra tace. (Es. 16)¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *Seconda serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, per quattro cantori solisti e diciassette strumenti (1934-1935)*, Milano, Carish, 1936, p.2. Il testo è identico a quello contenuto nel volume: PIETRO FANFANI, *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, p. 396.

¹⁰⁵⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, *Seconda serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, per quattro cantori solisti e diciassette strumenti (1934-1935)*, Milano, Carish, 1936, p.2. Il testo è identico a quello contenuto nel volume: PIETRO FANFANI, *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane ...cit.* p. 397.

¹⁰⁵⁹ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali »(1961), in PM, p.377.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁶¹ Tutti gli esempi seguenti a partire da questo relativi alla *Seconda Serie* sono tratti dalla seguente pubblicazione: LUIGI

Questa parte vocale ricorda l'inizio della *prima serie* non solo per l'entrata "a cappella", ma anche per il disegno melodico imitativo con i contralti una terza sotto che a volte è minore e a volte maggiore rispettando gli intervalli di un impianto che vagamente potremmo indicare con Mib minore, anche se tutto il brano si muove in una ricerca dell'atonalità ancora più marcata che nella prima serie. Il tema strumentale dell'inizio infatti si sviluppa in un contesto pentafonico con ampio uso di intervalli di quarta. Lo stesso linguaggio pentafonico lo si ritrova anche nella melodia dei corni in Fa che iniziano a suonare subito dopo i primi due versi cantati da soprani e contralti (Es. 16).

In corrispondenza della « cifra » 22 il coro si sdoppia e proprio qui il compositore mette una nota: « Le entrate delle voci devono essere molto evidenti, nonostante il "p"! » (Es. 17). Infatti in questa fase le voci assumono maggior rilievo rispetto all'orchestra i cui strumenti risultano maggiormente "rarefatti". Tra l'altro anche all'orchestra in nota viene raccomandato: "le entrate dei singoli strumenti devono essere quasi impercettibili!" (Es.17). Es.16 Cifre 18, 19, p. 23:

DALLAPICCOLA, *Seconda serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, per quattro cantori solisti e diciassette strumenti (1934-1935)*, Milano, Carish, 1936, (Concessa gentilmente da Biblioteca del monumento nazionale di Praglia PD).

a) Invenzione
(I balconi della rosa)

18 *Lentamento*

CELESTE *pp*

CORNI I. *pp*

II. *pp*

TROMBE I. *pp* leva la Sord.

(ia DO) *ppp*

SOPRANI *p, dolce*
Cin - que fra - tel - li siam, ch'al-la so - rel - la fac -

CONTRALTI *p, dolce*
Cin - que fra - tel - li

18 *Lentamento*

VIOLA *pp*

VIOLONCELLO *pp*

CONTRABASSO *pp* *o arm. (suono reale)*

Sopr. - ciam ser - ra - glio in - ter - no, fac - ciam ser - ra - glio in -

Contr. siam, ch'al-la so - rel - la fac - ciam ser - ra - glio, fac - ciam ser -

(un poco tranquillo) **19** *a tempo*

Fl. *con Sord. Solo* *dolciss.* *(continuando i Sopr.)*

Cor. (Fa) I. *molto dolce* *senza Sord.* *(continuando i Contr.)*

II. *dolciss.*

Sopr. *sempre molto dolce; un poco espress.*
- tor - no. Cin -

Contr. - ra - glio in - ter - no.

Es.17 cifra 22, p. 26:

a poco a poco **22** a tempo

Fl. *perdendosi* *sempre sottovoce*

Cl. (Sib) *perdendosi* *sempre sottovoce*

Fag. *perdendosi* *sempre sottovoce*

I. Cor. (Fa) *sempre sottovoce*

II. Cor. (Fa) *sempre sottovoce*

Trbn. *sempre sottovoce*

Tuba *pp e sempre sottovoce*

N.B. Le "entrate" delle voci devono essere molto evidenti, nonostante il "p"!

I. Sopr. *molto p e sempre sottovoce*

II. Sopr. *molto p e sempre sottovoce* Ch'u scen - do fuo - ra

I. Contr. Ch'u - scen - do fuo - ra al - l'ap - pa - rir del gior - no

II. Contr. *molto* Ch'u

Vno *a poco a poco* **22** *a tempo*

Vla *sempre sottovoce*

Vc. *sempre sottovoce*
sulla tastiera
arco

Cb. *pp e sempre sottovoce*

* Le "entrate" dei singoli strumenti devono essere quasi impercettibili!

Mentre i primi due versi, *Cinque fratelli siam, ch'alla sorella/ Facciam serraglio intorno*, vengono resi con continuità musicale come fossero un unico verso, il terzo, *Ch'uscendo fuori all'apparir del giorno*, si distingue dai precedenti per l'inizio in levare e una maggiore sillabicità con

andamento omoritmico e un susseguirsi di imitazioni che creano maggiore varietà ritmica fino ad una stasi sul termine *giorno*. Lo stesso verso viene ripetuto due volte e nella prima *giorno* viene cantato nello spazio di una battuta diatonicamente con intervalli tra le voci che richiamano un accordo di Rem, senza la settima e con la nona, (Es. 18) mentre nella seconda volta dura ben quattro battute e in questo caso è decisamente cromatico seguendo gli intervalli dell'accordo di Do#M (ES. 19).

Es. 18 cifra 23, p. 27:

molto p e sempre sottovoce 23

Sopr. I Ch'u - scen - do fuo - ra al-l'ap-pa-rir del gior - no,

Sopr. II al-l'ap-pa rir del gior - no, al-l'ap-pa-rir del gior - no, Ch'u

Contr. I ch'uscenscen - do fuo-ra al-l'ap-pa rir del gior - no,

Contr. II *e sempre sottovoce* scen - do fuo - ra al - l'ap - pa - rir dsel gior - no,

Es. 19 cifra 25, p. 29:

25 *quasi forte e un poco animato* *più f*

Soprani I gior - - no Non

Soprani II gior - - no

Contralti I gior - - no

Contralti II gior - - no

Cambia la dinamica e si passa dal "*molto p e sempre sottovoce*" della prima volta ad un crescendo della seconda. Tra l'altro l'atmosfera che precede la nascita del giorno annunciata dal testo viene espressa dall'orchestra con delle note tenute e intervalli di quarta che creano un senso di

incertezza tonale da associare all'attesa che si prova per la nascita di una nuova giornata. Riportiamo l'arpeggio di pentatoniche e intervalli di quarta dell'ottavino e del flauto proprio la seconda volta che viene cantato il termine *giorno*. Es 20. cifra 25, p. 29:

25 *quasi forte e un poco animato*

Il quarto verso, *Non men d'ogni altra sposa è vaga e bella*, dà inizio alla parte finale, vero e proprio "stretto" con varie imitazioni melodiche anche da parte degli strumenti. Soprani e Contralti sdoppiati si muovono contrappuntisticamente creando un notevole impatto determinato anche dall'indicazione dinamica del *ff* (Es. 21). Sarà invece *pp* la conclusione che avverrà sulla ripetizione dell'ultima sillaba del termine *bella* cantata con intervalli di settime maggiori rispettivamente da contralti e soprani e con perfetto diatonismo. Sembra che l'autore voglia dare il senso di un commiato da una bella immagine di un quadro naturale (Es.22). Es. 21 cifra 27, p. 31:

27

Es. 22 Cifre 28, 29, pp.32, 33:

28

sempre forte! *pp*

2 Soprani

è va - gae bel - la. a -

spo - sa è - va ga e bel la. a

2 Contralti

ogni al-tra spo - sa è va - gae bel - la. a

d'o-gnial - tra spo - sa è va gae bel - la.

7

più pp

S.

a

più pp

C..

a.

Il papavero

È il secondo testo di questa Seconda Serie, costituito da una quartina in rima baciata AABB.

Musicalmente Dallapiccola sceglie la forma del *Capriccio* ed inizia con un'introduzione orchestrale di cui va messo ancora in evidenza l'ampio uso dell'intervallo di quarta discendente proposto fin da subito dagli ottavini, seguiti quasi come un'eco dai clarinetti. Il coro dopo aver esposto il primo verso *Ditemi, per mia fé'*, tace per tre battute e anche dopo aver cantato il secondo verso *Donne, qual'è quel re*, non canta per 11 battute. Non è da escludere quanto sostiene Bruno Zanolini che

giudica questo modo di operare come « un susseguirsi di episodi, di “pannelli”»¹⁰⁶², utilizzando quindi un termine che caratterizzava la scrittura di Malipiero. Ritiene insomma che Dallapiccola abbia voluto con ciò fare una sorta di "citazione" per rendere omaggio al Maestro e fa un'osservazione giusta nonostante le affinità tra i due vadano ricercate anche e piuttosto nell'uso del modalismo che ricorda molto il recupero della musica rinascimentale di Malipiero e nella creazione di aree atonali, presenti in questa seconda serie, come già notato, con intervalli di quarta sia nella melodia che nell'armonia e con scale pentatoniche. A sua volta il richiamo al Rinascimento si ritrova pure nella scelta della poesia giocosa rinascimentale, ampiamente utilizzata da Malipiero.

D'altra parte Dallapiccola stesso si sente molto vicino a Malipiero proprio per questa sua fase di sperimentazione del linguaggio musicale:

Mi sembrò, in questa Seconda serie di aver fatto un considerevole passo innanzi nella ricerca di me stesso e questa è la ragione per cui volli dedicare il lavoro a G. Francesco Malipiero e con questa dedica esprimergli gratitudine per il molto che mi aveva dato¹⁰⁶³.

Sempre relativamente al rapporto con Malipiero, vanno però riportati i dubbi espressi a questo proposito da Ben Earne, studioso di Dallapiccola, che soprattutto per la prima parte dei *Cori* fa notare come Malipiero abbia scritto poca musica per voci non accompagnate. Ipotizza quindi che il modello sia stato Pizzetti e in particolare la canzone *La rondine*, pubblicata nel 1914¹⁰⁶⁴. In effetti sappiamo quanto a cuore stessero al compositore parmense il gregoriano e la vocalità¹⁰⁶⁵.

In questo secondo indovinello dal punto di vista testuale prevale l'omioritmia e le voci procedono con valori lenti a mo' di corale con coincidenza di accenti tra l'una e l'altra. È interessante notare come sia il primo verso che il secondo, *Ditemi, per mia fé',/ Donne, qual'è quel re* siano cantati dai soprani e dai contralti in ottave (Es. 23, 24), mentre la riproposta del primo verso si avvale di intervalli di quarta (Es. 25) adeguandosi alla generale destabilizzazione del centro tonale, come rilevato ampiamente prima. Es. 23 cifra 37, p. 40:

The image shows a musical score for Soprano (Sopr.) and Contralto (Contr.) parts. The Soprano part begins with a forte (ff) dynamic and a box around the number 37. The lyrics are "Di - te - mi, per mia fè,". The Contralto part also begins with a forte (ff) dynamic. The music is in 7/4 time and features a complex rhythmic structure with various time signatures (7/4, 3/2, 7/4) and rests.

¹⁰⁶² BRUNO ZANOLINI, *Luigi Dallapiccola- La conquista di un linguaggio (1928-2941)*, Padova, Zanibon, 1974, p. 51.

¹⁰⁶³ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961)», in PM, p.378.

¹⁰⁶⁴ BEN EARNE, *Luigi Dallapiccola and Musical modernism in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University press, 2013, p. 90.

¹⁰⁶⁵ E' dello stesso avviso Piero Santi. Si veda PIERO SANTI, « Dallapiccola e la cultura musicale italiana del primo Novecento », pp. 89-100, in MILA DE SANTIS (a cura di), *Dallapiccola-Lettere e prospettive- Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995)*, Lucca, Ricordi,1997.

Es. 24 cifra 38, p. 42:

38

Sopr. *Doni - ne, qual è quel rè?*

Contr. *Doni - ne, qual è quel rè?*

Es. 25 cifra 40, p. 45:

40

Sopr. *Di - te - mi,*

Contr. *Di - te - mi,*

Il terzo verso *Che non porta corona in giovinezza* conferisce maggior vivacità per il disegno melodico e il contrappunto che si avvale di intervalli di quinta tra soprani e contralti (Es. 26).

L'ultimo verso invece è determinato da un senso di maggiore lentezza anche per i valori ritmici delle "minime" e si chiude con un lungo vocalizzo delle due voci, aprendo la parte finale che è una sorta di riesposizione in linea con la struttura della fuga. (Es. 27). Il tutto in un contesto dinamico di *fff*.

In chiusura Dallapiccola riprende il secondo verso *Donne qual'è quel re* con la stessa linea melodica per toni interi espressa precedentemente per i soprani, ma con i contralti non più in ottava ma in quinta adattandosi al modalismo che caratterizza l'intera parte. (Es.28)

Es. 26 cifra 43, p. 49:

42 **43**

Sopr. *chenon por - ta co ro-nain gio-vi - nez-za, co*

Contr. *chenon por - ta co - ro-nain gio-vi - nez - za, mala*

Es. 27 cifra 44, p. 51:

44

Sopr. *chiez - za. a più dolce a*

Es. 28 cifra 48, pp. 56, 57:

48

Sopr. *ff* > > > ^ ^ ^ ^

Contr. *ff* > > > ^ ^ ^ ^

Doni - ne, qual è quel rè?

Terza Serie

Nell'edizione delle musiche di questa terza serie, pubblicata da Carish nel 1937, prima della partitura, Dallapiccola fa riferimento al ritrovamento del manoscritto delle rime di Michelangelo da parte di Francesco del Furia, riportando alcune parole dello stesso studioso tratte dalla sua presentazione nell'adunanza dell'Accademia della Crusca del 24 febbraio 1818. Successivamente il compositore riferisce di aver correlato il testo poetico di Buonarroti, riportato in seconda pagina, con delle note per spiegare alcuni vocaboli ed espressioni ormai desuete nella lingua moderna, allo scopo di aiutare a comprendere chiaramente lo spirito poetico del componimento. Ancora una volta Dallapiccola dimostra la sua attenzione per il testo aggiungendo subito dopo tale monito:

Non presumo però con le mie note di mettere in luce la bellezza della poesia di un vero poeta per quei critici musicali dei quotidiani ad esempio, che, all'indomani dell'esecuzione della seconda serie dei « Cori », improvvisatisi dalla sera alla mattina critici letterari, invece di attaccarsi alla musica si attaccarono al testo, mettendolo in ridicolo e citandolo come tipico esempio di antimusicalità. Per costoro, in questa terza serie, un titolo come « il Coro degli Zitti » potrà offrire materia per far ridere la gente con qualche tratto di spirito, davvero non troppo difficile¹⁰⁶⁶.

Per quanto riguarda questi “attacchi” dei critici è stata compiuta una ricerca sul maggiore quotidiano dell'epoca, il « Corriere della Sera » e su « La Nazione ». Nel primo vi è un articolo del 15 maggio 1937, firmato f.a., [Franco Abbiati] dedicato alle musiche contemporanee eseguite al *Maggio Fiorentino* la sera precedente. In questo scritto non si riferì in termini negativi. Ci fu solo un passaggio in cui Abbiati disse che era stato un bene che tale concerto aveva avuto proporzioni limitate dal momento che appariva prioritario « [...] allenare il pubblico a una maggior dimestichezza con le forme e il linguaggio degli autori d'oggi; di tendenze genericamente premeditate e definite - almeno per la

¹⁰⁶⁶ LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane (ciaccona e gagliarda): per voci miste e grande orchestra (1935-1936)*, Milano, Carish, 1937, p. 2. (Concessa gentilmente da Biblioteca del monumento nazionale di Praglia PD).

parte riguardante la musica italiana »¹⁰⁶⁷.

Si accennava quindi ai giovani partecipanti: Giuseppe Rosati, Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola e si nominavano i titoli dei brani presentati che erano rispettivamente: *Preludio per orchestra e pianoforte*, *Concerto per orchestra* e appunto i *Cori di Michelangelo*. Nello specifico del lavoro di Dallapiccola Abbiati annotava che l'impiego del coro risultava molto interessante per i risultati fonici ottenuti ma che il difetto maggiore stava nelle dissonanze del *Coro degli Zitti* che contrastavano con l'andamento regolare delle voci umane.

Il quotidiano fiorentino riportava nel numero del maggio 1937 un articolo senza firma intitolato « Concerto di musica moderna al Teatro Comunale » in cui si dava semplicemente la notizia di questo concerto non dicendo nulla riguardo i contenuti tranne il fatto che: « Sarà molto interessante conoscere una serie di composizioni espressive delle attuali tendenze musicali, dovute a musicisti italiani e stranieri che godono di chiara rinomanza nel mondo dell'arte »¹⁰⁶⁸.

Il giorno successivo lo stesso quotidiano riportava il resoconto della serata in un articolo intitolato « Il Maggio Musicale - Il Concerto di musica moderna - Maria di Piemonte allo spettacolo » e firmato da Arnaldo Bonaventura. Anche questa volta non si diceva niente di male relativamente al lavoro di Dallapiccola:

Chiudevano il Concerto due « Cori » con orchestra di Luigi Dallapiccola, scritti su testi di Michelangiolo Buonarroti il Giovane. Sono ben diversi l'uno dall'altro e il primo più elaborato e complicato di carattere eminentemente moderno, ora vigoroso e robusto, ora delicato e poetico, specie in certi brani che il coro canta sommessamente, con tratti efficacemente espressivi e coloristici, con una soavissima chiusa e, tutto, magistralmente condotto, L'altro è più chiaro, più melodico, più facilmente accessibile, di carattere ora militaresco ora popolare, pieno di vitalità e di energia, abilmente lavorato nell'intreccio delle varie sezioni del Coro e pieno d'effetto nella chiusa. Entrambi i lavori attestano dell'ingegno e della valentia del giovane compositore istriano e il secondo è stato cordialmente applaudito¹⁰⁶⁹.

Per spiegare le frasi contro la critica di Dallapiccola nell'introduzione alla partitura di questa terza serie, torna utile prendere in considerazione una sua lettera inedita spedita a Malipiero due anni prima l'esecuzione del Maggio fiorentino. In questa epistola il compositore riportava allegati due trafiletti tratti da « La Nazione » del 7 aprile 1935 e da « Il nuovo giornale » dell'8 aprile 1935 che riportavano la notizia dell'esecuzione dei suoi *Cori* a Santa Cecilia, organizzata dal Sindacato Nazionale Fascista. Nel riportare la notizia il quotidiano fiorentino usava toni positivi:

Davanti ad un pubblico folto ed elegante sono state eseguite musiche di Pratella, Montani, Rieti, Tocchi, Dallapiccola, Gorini e Rosati, autori che hanno rivelato ottime doti musicali ed eccellente preparazione tecnica¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁷ FRANCO ABBIATI, « Le musiche contemporanee al Maggio fiorentino », « Corriere della Sera », 15 maggio 1937, Anno XV, p. 5

¹⁰⁶⁸ « Concerto di musica moderna al Teatro Comunale », in « La Nazione », anno LXXIX, N° 114, p. 3

¹⁰⁶⁹ ARNALDO BONAVENTURA, « Il Maggio Musicale - Il Concerto di musica moderna - Maria di Piemonte allo spettacolo », in « La Nazione », anno LXXIX, N° 115, p. 5.

¹⁰⁷⁰ « L'ultimo Concerto della Rassegna del Sindacato Musicisti », in « La Nazione », Anno XIII, N° 54, 7 aprile 1935, p. 5, in Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 10 aprile 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Ugualmente dicasi per il secondo trafiletto de « Il nuovo giornale ». Tuttavia nella lettera Dallapiccola dice che la lettura di queste notizie lo aveva irritato perché gli pareva che i due comunicati fossero stati manipolati in redazione.

A fare definitivamente chiarezza sull'atteggiamento del compositore nei confronti della critica viene in soccorso un suo manoscritto inedito risalente al 1952 e relativo ai *Cori di Michelangelo*. In questo documento Dallapiccola ricorda un aneddoto capitatogli prima dell'esecuzione della terza Serie al Maggio fiorentino del 1937. Egli ricorda che su invito del direttore d'orchestra Mario Rossi si recò a sentire la prova ufficiale e che era sua intenzione recarsi prima all'ufficio postale per rinnovare l'iscrizione al periodico del tempo l'« Eco della stampa », dal momento che si aspettava che l'esecuzione avrebbe avuto parecchi articoli. Essendo in ritardo si recò prima a teatro pensando di provvedere successivamente all'invio del denaro per l'iscrizione. Riferì quindi che l'effetto positivo che ebbe in lui l'ascolto dell'esecuzione gli diede una tale sicurezza nelle sue capacità compositive da poter fare a meno del condizionamento che la lettura delle critiche avrebbero potuto avere su di lui. Ecco allora le sue parole:

Non certo sicuro di aver creato un “capolavoro”: no. La mia sicurezza era d'altro genere. Era che, finalmente, mi sembrava di aver espresso me stesso e che, conseguentemente, il mio lavoro, avesse più o meno valore, era “inconfondibile”. Questo senso di sicurezza fece sì che rinunciai a inviare l'assegno all'ECO DELLA STAMPA e che quel giorno decisi di non più leggere le critiche di cui mi avrebbero potuto onorare i quotidiani nostrani¹⁰⁷¹.

Si tratta di un aneddoto che Dallapiccola decise di svelare al pubblico quindici anni dopo l'esecuzione dell'opera e che ci consente di capire di più relativamente al suo atteggiamento nei confronti dei critici.

Venendo ai testi delle musiche, per quest'ultima parte Dallapiccola scelse questi due componimenti di Michelangelo: *Il coro degli zitti* che costituisce la scena V, atto I della commedia *Le Mascherate* e *Il coro dei lanzi briachi*, quinto intermedio alla commedia di Niccolò Arrighetti.

Entrambi sono presenti nel libro di Allodoli dove così viene riportato il primo episodio¹⁰⁷².

Il coro degli zitti ¹⁰⁷³

Avvezzi a non veder né sol né cielo,
Usi a non uscir fuor, se non notturni,
E feltrati i coturni;
Il crin cinto d'un velo,
In questa sbernia imbacuccati e fitti,
Servimmo un tempo a Plauto e a Terenzio.

¹⁰⁷¹ LUIGI DALLAPICCOLA, *Nota autobiografica sulla terza serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Si tratta di un Dattiloscritto non firmato con correzioni autografe: LV.13, in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

¹⁰⁷² Nel testo di Fanfani il brano costituisce la scena V, atto I della commedia *Le Mascherate* ed è intitolato: *Il Silenzio tacente e coro degli zitti*. Cfr. *Opere varie in versi ed in prosa di Michelangelo Buonarroti il Giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, p.127.

¹⁰⁷³ Nella tradizione gli *Zitti* erano delle maschere che armate, pattugliavano le strade di notte al seguito del Silenzio.

Noi siam, noi siam gli Zitti,
Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio.

Zitti, silenzio, zitti, cheti cheti:
Zitti, silenzio, zitti, uomini e donne:
Zitti come colonne,
Come pali pe' greti,
In fila in fila, diritti diritti,
Vuoi d'Arno o di Mugnon, Sieve o Bisenzio.
Noi siam, noi siam gli Zitti,
Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio.
Zitti, silenzio, zitti, palchi e mura.

Zitti, silenzio, zitti, usci e finestre
Qua son venti balestre,
Mala di quei ventura,
Ch'a scurar l'altrui vista staran ritti.
Per chi apre bocca qua si stilla assenzio.
Noi siam, noi siam gli Zitti
Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio¹⁰⁷⁴.

Nel rendere musicalmente il *Coro degli zitti*, Dallapiccola rimaneggia le tre strofe di otto, nove e sette versi ciascuna riportate sopra, facendole diventare tre ottave: la prima corrisponde alla prima di Allodoli, mentre la seconda è ottenuta inglobando il nono verso, *Zitti, silenzio, zitti, palchi e mura*, dell'originale seconda con la terza, composta di sette versi. Ne risultano quindi le tre seguenti ottave con schema ritmico ABBA CDCD:

Avvezzi a non veder né sol né cielo,
Usi a non uscir fuor, se non notturni,
E feltrati i coturni;
Il crin cinto d'un velo,
In questa sbernia imbacuccati e fitti,
Servimmo un tempo a Plauto e a Terenzio.
Noi siam, noi siam gli Zitti,
Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio.

Zitti, silenzio, zitti, cheti cheti:
Zitti, silenzio, zitti, uomini e donne:
Zitti come colonne,
Come pali pe' greti,
In fila in fila, diritti diritti,
Vuoi d'Arno o di Mugnon, Sieve o Bisenzio.
Noi siam, noi siam gli Zitti,
Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio.

Zitti, silenzio, zitti, palchi e mura.
Zitti, silenzio, zitti, usci e finestre.
Qua son venti balestre,
Mala di quei ventura,
Ch'a scurar l'altrui vista staran ritti.
Per chi apre bocca qua si stilla assenzio.
Noi siam, noi siam gli Zitti

¹⁰⁷⁴ *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento scelte da Ettore Allodoli*, coll. d. da Ugo Ojetti, Treves, Milano, 1925, p. 103

Nel libro di Allodoli conservato all'Archivio Bonsanti di Firenze sono ancora visibili le linee tracciate dall'autore e l'annotazione "Fuga" di fianco alla seconda ottava.

La generale ambientazione di questa terza parte viene descritta dallo stesso compositore:

Alla serenità della Seconda serie si oppone bruscamente *Il Coro degli Zitti*, che inizia la Terza. Il testo è tolto dalla Veglia *Le Mascherate*, da rappresentarsi nell'ultima sera di Carnevale: spettrale, livido. Nulla più vi si trova della popolana scherzevole bonarietà delle *Malmaritate* e dei *Malammogliati*; nulla più del puro gioco degli *Enimmi*¹⁰⁷⁶.

Si tratta quindi di un contesto musicale diverso rispetto alle precedenti parti ma ancora più affascinante tanto che il compositore aggiunse subito dopo:

Il Coro degli Zitti è la più bella tra le poesie di Michelangelo Buonarroti il Giovane è certo uno dei momenti degni di nota della poesia italiana. Nè posso escludere che l'idea dei *Sei Cori* abbia avuto la prima origine appunto dallo studio di questa poesia. Tre strofe di otto versi ciascuna, con un ritornello comune pieno di fascino:

Noi siamo, noi siamo gli Zitti,

Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio

mi diedero l'idea di adottare la forma della ciaccona, con una fuga nella strofa centrale¹⁰⁷⁷.

La forma musicale scelta è quella della *ciaccona*, vale a dire una danza di origine cinquecentesca briosa e in tempo ternario. La struttura è decisamente rigorosa con una tripartizione, la "fuga" al centro e i versi 7 e 8 di ogni ottava a chiudere ognuna delle tre parti, quali ritornello, musicalmente uguale tutte e tre le volte.

Dopo l'introduzione strumentale caratterizzata da un linguaggio quartale e molto spesso cromatico entra il coro per il quale il compositore dispone questa annotazione: « Tutto il Coro estremamente *pp* e ben chiara la dizione ». È curioso notare che nell'autografo originale, si raccomandava il *pp*, ma non si diceva nulla a proposito della dizione¹⁰⁷⁸. Questa dinamica del *pp* dei primi due versi passerà attraverso parecchie gradazioni: *più pp* per il terzo, *E feltrati i coturni; pp e mormorato* per i versi 4,5,6, *Il crin cinto d'un velo, / In questa sbernia imbacuccati e fitti, / Servimmo un tempo a Plauto ed a Terenzio; ppp e parlato* per i versi 7 e 8, *Noi siamo, noi siamo gli Zitti / Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio*, che come detto costituiscono il ritornello di ogni parte. Prima dei termini *del Silenzio* dell'ultimo verso l'autore prescrive l'annotazione *un poco intonato* e sulla -o finale un *pppp...perdendosi*. Viene quindi utilizzata un'ampia gamma espressiva che, combinata con un andamento rigorosamente omoritmico di tutte le voci, specie negli ultimi due versi, porta gradualmente

¹⁰⁷⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Ciaccona e Gagliarda per voci miste e grande orchestra*, Milano, Carish, 1937, p. 2 (Concessa gentilmente dalla Biblioteca del monumento nazionale di Praglia PD).

¹⁰⁷⁶ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM p. 378

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁸ Ecco la nota dell'autore: "Tutto il Coro estremamente *pp* e mormorato". Si veda: Luigi DALLAPICCOLA, *Terza serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane | I. Ciaccona | (Il Coro degli Zitti)* autografo, 1936, in « Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, (ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

verso una sorta di declamato. È una ricerca timbrica che tra l'altro rende molto bene l'incedere sospettoso degli *zitti* nell'atmosfera inquietante della notte. La linea melodica favorisce la dizione dal momento che le voci rimangono sulla stessa nota anche per più battute proponendo inizialmente l'accordo di Dom (Es. 29) e poi quello di Fa, raggiungendo attraverso il movimento per gradi congiunti qualche intervallo di quarta o di sesta, (Es. 30) e chiudendo proprio con un intervallo di quarta, prima cromatico e poi diatonico, il verso *Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio*. (Es.31).

Es. 29 cifra 2, p.7:

2 *Tutto il coro estremamente pp e ben chiara la dizione!*

Soprani
Av - vez - zi a non ve - der né sol né

Contralti
Av - vez - zi a non ve - der né sol né

Tenori
Av - vez - zi a non ve - der né sol né

Bassi
Av - vez - zi a non ve - der né sol né

Es. 30 cifra 4, p. 10:

4 *pp sempre e mormorato*

Soprani
Il crin cin-to-d'unve-lo In que-sta sber-nia im ba cuc ca-tie fit-ti,

Contralti
Il crin cin-to-d'unve-lo In que-sta sber-nia im ba cuc ca-tie fit-ti,

Tenori
Il crin cin-to-d'unve-lo In que-sta sber-nia im ba cuc ca-tie fit-ti,

Bassi
Il crin cin-to-d'unve-lo In que-sta sber-nia im ba cuc ca-tie fit-ti,

Es. 31 cifra 5, p. 12:

5 *un poco intonato*

Soprani
Zit-ti, Pag-gi, mes - sa-gi, o - stag gi del Si - len - zio

Contralti
Zit-ti, Pag-gi, mes - sa-gi, o - stag gi del Si - len - zio

Tenori
Zit-ti, Pag-gi, mes - sa-gi, o - stag gi del Si - len - zio

Bassi
Zit-ti, Pag-gi, mes - sa-gi, o - stag gi del Si - len - zio

La fuga centrale viene preceduta da un'introduzione strumentale e le voci del coro assumono un andamento melodico più vario come più varie sono le loro entrate anche se si resta pur sempre in una scrittura omoritmica con il coro che tende ad integrarsi maggiormente con l'orchestra, mentre precedentemente quasi si alternava con la stessa. Interessante notare lo sviluppo dinamico che partendo dal *pp* del verso *Zitti, silenzio, zitti, cheti cheti* arriva fino al *f marcato* sul verso *Vuoi d'Arno o di Mugnon Sieve o Bisenzio* ripetuto altre due volte, la prima *molto f* dai soprani e la seconda *ff* dai contralti e tenori (Ess.32 e 33), per poi ritornare al *p* con la ripresa dei versi *zitti, silenzio, zitti, uomini e donne* cantati dai tenori e bassi. (Es.34). Es. 32 cifra 12, p. 19:

12

Soprani
rit-ti di - rit-ti, *più f marc.*

Contralti
rit-ti *più f marc.* Vuoi d'Ar - no o di Mu-

Tenori
rit-ti *f* voi - d'Ar - no o di Mu-gnon, Sie - ve o Bi -

Bassi
rit-ti di - rit-ti di - rit-ti,

S. _____

A. _____

T. *gnon,*
san zio, vuoi

B. _____

Es. 33 cifra 13, p. 20:

13 *molto f*

Soprani _____
Vuoi d'Ar - no o di Mu - gnon, Sie - ve o Bi -

Contralti *ff*
Sie - ve o Bi - sen-zio, Vuoi d'Ar - no o di Mu -

Tenori *ff*
d'Ar-no o di Mu - gnon Sie - ve o Bi - sen zio, vuoi

Bassi *molto f*
Vuoi d'Ar - no o di Mu - gnon,

S. *5*
sen zio. Ah! Ah!

A. *gnon,* Ah!

T. *8*
d'Ar - no o di Mu - gnon,

B. *5*
Sie - ve o Bi - sen - zio,

Es. 34 cifra 14, p.21:

The musical score is for four voices: Soprani, Contralti, Tenori, and Bassi. It is in 3/2 time. A box labeled '14' is placed above the Soprani staff. The lyrics are in Italian. The Soprani and Contralti parts have 'Ah!' as their lyrics. The Tenori and Bassi parts have the lyrics 'Sie ve, Bi - sen - zio. Zit - ti, si - len zio,'. The Tenori part includes a 'piano' dynamic marking. The Bassi part also includes a 'piano' dynamic marking. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Che fosse importante la resa dinamica fu l'autore stesso a spiegarlo, proprio all'inizio della Fuga.

In questo punto incomincia un lento e graduale *crescendo*, che deve continuare per 33 battute e giungere al punto culminante nella cifra « 14 ». Il *piano* che segue dev'essere inteso in senso relativo, dev'essere cioè considerato il principio di un *diminuendo*, che durerà pure 33 battute. Il "ritornello" (cifra « 18 ») verrà quindi eseguito ancora più *pp* della prima volta e dovrà letteralmente sparire¹⁰⁷⁹.

Il verso che precede il ritornello è *Vuoi d'Arno o di Mugnon Sieve o Bisenzio*, ripetuto la terza volta. La fase del *Diminuendo* è già in corso da 15 battute e il verso è cantato in *pp*. Lo cantano i soprani e i contralti in perfetta omoritmia, con il disegno melodico simile alle volte in cui è stato

¹⁰⁷⁹ LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane (ciaccona e gagliarda): per voci miste e grande orchestra (1935-1936)*, Milano, Carish, 1937, p. 15. (Concessa gentilmente da Biblioteca del monumento nazionale di Praglia PD).

cantato precedentemente, con intervalli di terza per finire su una quinta cromatica e cantata *a bocca chiusa*. Se consideriamo le due battute seguenti di pausa prima del ritornello, notiamo come l'autore, pur all'interno del processo dinamico indicato abbia voluto quasi creare uno stacco per avvertire che si sta concludendo l'episodio. Es 35 cifra 17, p. 24:

17

Soprani *pp* Vuol d'Ar - no o du Mu - gnon, Sie - ve, Sie - ve o Bi-

Contralti *pp* Vuol d'Ar - no o du Mu - gnon, Sie - ve, Sie - ve o Bi-

Tenori

Bassi

6

S. *più pp*
sen - zio, (a bocca chiusa)

C. *più pp*
sen - zio, (a bocca chiusa)

T. *ppp*
(a bocca chiusa)

B. 4 soli

Nell'ultima parte il coro ripropone l'omioritmia iniziale e l'altrettanto lineare melodia, con un dinamismo che tende a diminuire dall'iniziale *pp*, fino al *ppp parlato*. Quando viene cantato il verso *Per chi apre bocca qua si stilla assenzio*, che precede il ritornello, vi è questa indicazione: *pppp sussurrato e assolutamente senza timbro*. È l'autore stesso a spiegare tale passo:

Credo opportuno a questo punto chiarire che, se nel ritornello mi sono servito del coro parlato che a poco a poco passa al cantato, non l'ho fatto per ragioni di comprensibilità delle parole, bensì per ragioni timbriche: e ciò vale anche maggiormente per il parlato « assolutamente senza timbro » nel verso « Per chi apre bocca qua si stilla assenzio »¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁸⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM, pp. 378, 379.

Proprio la ricerca timbrica consente una maggiore espressività attraverso questa forma di cantato che richiama lo *Sprechgesang* di Arnold Schönberg¹⁰⁸¹, vale a dire un modo di cantare in cui l'interprete raggiunge la nota e la lascia subito non tenendola come accadeva nel canto tradizionale. Certamente Dallapiccola si avvicinerà al linguaggio di Schönberg in modo compiuto nelle opere successive, in particolare nei *Canti di Prigionia*, ma qui essendo musicalmente già in una sfera atonale, notiamo come anche attraverso il testo siano raggiunti dei risultati espressivi che poi si muoveranno verso quella soluzione.

Il coro dei lanzi briachi

È l'ultimo episodio corale di tutta l'opera, quinto intermedio alla commedia di Niccolò Arrighetti, per il quale Dallapiccola scelse la forma musicale della *Gagliarda*:

Il Coro dei Lanzi briachi (il titolo originale della poesia è *Coro di giovani scapigliati che partono per la guerra*), scritto in movimento di gagliarda, costituisce l'epilogo dell'opera complessiva¹⁰⁸².

Nel testo di Fanfani il titolo originale del brano è il seguente: *Coro di giovani scapigliati che partono per la guerra, accompagnati da più lacchè*¹⁰⁸³, mentre in Allodoli i versi portano questo nome: *Addio bische, addio osterie*¹⁰⁸⁴. Dal punto di vista meramente linguistico i rimaneggiamenti di Dallapiccola sono parecchi e per questo motivo riportiamo la versione integrale che egli aveva letto nel libro presente nella sua personale biblioteca:

Addio, bische, addio osterie,
Sì difficili a lasciar:
Addio, patrie lastre mie,
Sì soavi a calpestar.
Alla guerra: andar, andar;
Per me qui
Stanza non è;
Né per me:
Tu che di'?
Via pur via, via tutti e tre.

Scapigliati, sventurati,
C'è pur forza alfin sfrattar:
Più non è uom che ci guati
Cui noi non abbiamo a dar.
Io non ho più che impegnar:
Io non so chi più investir
E ferir:

¹⁰⁸¹ Cfr. BRUNO ZANOLINI, *Luigi Dallapiccola - La conquista di un linguaggio (1928-2941)*, Padova, Zanibon, 1974 p. 56.

¹⁰⁸² LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM, p. 379.

¹⁰⁸³ Cfr. PIETRO FANFANI, *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, p. 302.

¹⁰⁸⁴ *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento*, scelte da Ettore Allodoli, coll. Dir. Da Ugo Ojetti, Treves, Milano, 1925, p. 108.

Io non ho
Frecce più con che colpir.

Ohimè! ché dadi e carte,
Strentunar, massar, toppar,
Alle vacche essere 'n parte,
Pentolini rinforzar,
M'hanno fatto gheppio far,
Andar giù,
Messo a diacer
'N un forzier
Per mai più
Non potermi riaver.

Andiam via, chè qui la golpe
Per noi par sempre abbaiar:
Io per me non vo' le polpe
Nelle Stinche ancor disfar.
Via pur, via: marciar, marciar.
Non vo' ancor
Marcir colà,
Che più qua
Porri por.
Via pur, via: la guerra è là.

Da Firenze in Danemarca
Ci ha a portar questo stival,
Ma per men sentier si varca
Al soccorso ir di Casal.
La Roccella ha preso il sal:
Quel buon Re
Gliela barbò:
La domò,
Sua gran fe,
Suo valor ne trionfò.

Ma chi sa ch'a tempo nuovo
Non ci sia meglio indugiar.
Ti par grave uscir del covo,
Dimmi 'l vero, eh, buon compar?
Via pur via, toccar, toccar.
S'io lo so
Sarpiam, sarpiam:
Che badiam?
Ohibò!
Siam ragazzi o uomini siam?

Lieti, svelti, alto! alla via:
Diam nel corno a cavalcar.
Stammi allegra, spada mia,
Spera averti a imbriacar
Affettar, sbranar, spallar
Tutto di
Fia tuo mestier
E piacer:
Sì sì sì:
Spada mia, quant'hai tu a ber!

I Lacchè
Addio bische, addio osterie,
Si difficili a lasciar.

Addio, patrie lastre mie,
Sì soavi a calpestar.
Alla guerra: andar, andar.
Uno scapigliato
(che sopravviene, partiti già gli altri).

Me meschin! ch'ogni mio gruzzolo,
Quanto mai seppi approdar,
Vo due volte e i dadi ruzzolo,
Vien la piena e 'l porta al mar.
D'aspettar, deh! d'aspettar
Anche me
Fatemi don.
Se ben son
Fante a piè,
Voi inforcar veggo l'arcion.¹⁰⁸⁵

Di tutta questa sequenza di strofe, Dallapiccola scelse la prima, numerandola nel suo libro con 1, (dal verso *Addio, bische, addio osterie*, a *Via, pur via, via tutti a tre*); la terza (da *Ohimè! ché dadi e carte*, a *Non potermi riaver*); la settima (da *Lieti, svelti, alto ! alla via*, a *Spada mia, quant'hai tu a ber!*). Non ci sono documenti o annotazioni dell'autore che consentono di fare chiarezza sulle ragioni della sua scelta, se però controlliamo accuratamente la struttura metrica delle stanze notiamo come le strofe 2 e 8 siano le uniche ad avere un numero di versi minore rispetto alle altre che sono tutte formate da dieci versi, iniziano con una quartina in rima alternata e hanno il quinto verso che riprende la rima del precedente. Presentano quindi un'altra quartina con rima incrociata per finire con l'ultimo verso sempre in rima con il settimo e l'ottavo. Lo schema finale risulta pertanto essere il seguente: ABAB B CDDC D.

Al di là di questa prima selezione sulla base metrica, i criteri della scelta delle strofe potrebbero essere stati determinati dalla maggior comprensibilità del significato riportato da quelle selezionate. Nella quarta strofa si nominano le *Stinche* che erano delle carceri fiorentine in cui erano rinchiusi i prigionieri per debiti, mentre nella successiva si fanno dei riferimenti alla toponomastica dell'epoca (*Firenze, Danemarca, Casal e Roccella*) e si parla di *un re*. Quindi se avesse deciso di includere tali strofe nel testo da musicare, la grande cura che il compositore riservò alla comprensibilità dei versi lo avrebbe portato a dover dare ulteriori spiegazioni ai suoi ascoltatori relativamente al testo. Così la strofa 6 e la 9 rispetto a quelle scelte includono un tipo di testo più specifico, meno generale nella sua impostazione goliardica: la sesta per l'introduzione di un interlocutore generico e l'altra perché incentrata nella figura dello scapigliato che rimane solo quando gli altri sono tutti partiti.

Vi è poi un fatto decisamente rimarchevole di attenzione: nel quinto verso della settima strofa nel libro originale appariva il termine *Affrettar* che nello spartito musicale Dallapiccola lo cambiò con *Affettar*. Fu lo stesso compositore a cambiare vocabolo dal momento che nel testo posseduto nella sua

¹⁰⁸⁵ *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento*, scelte da Ettore Allodoli, coll. Dir. Da Ugo Ojetti, Treves, Milano, 1925, pp. 108-110.

biblioteca all'altezza di questo termine vi è un asterisco seguito da un punto di domanda e in calce la seguente nota: « questo errore balordo, tramandatosi di antologia in antologia, può esser corretto dopo una semplice consultazione al manoscritto della Biblioteca Marucelliana! »¹⁰⁸⁶. Questa nota autografa ed inedita indica una volta di più la cura filologica dell'autore e l'interesse che riponeva nella lettura delle fonti.

Ecco dunque il testo che fu definitivamente messo in musica:

Addio, bische, addio osterie,
Sì difficili a lasciar:
Addio, patrie lastre mie,
Sì soavi a calpestar.
Alla guerra: andar, andar.
Per me qui
Stanza non è;
Né per me:
Tu che di'?
Via pur via, via tutti e tre.

Ohimè! ché dadi e carte,
Strentunar, massar, toppar,
Alle vacche essere 'n parte,
Pentolini rinforzar,
M'hanno fatto gheppio far:
Andar giù,
Messo a diacer
'N un forzier
Per mai più
Non potermi riaver.

Lieti, svelti, alto! alla via:
Diam nel corno a cavalcar.
Stammi allegra, spada mia,
Spera averti a imbriacar
Affettar, sbranar, spallar
Tutto di
Fia tuo mestier
E piacer:
Sì sì sì:
Spada mia, quant'hai tu a ber!¹⁰⁸⁷.

Come risulta, il testo musicato viene composto da strofe di dieci versi, i primi cinque e l'ultimo ottonari, molto spesso tronchi. Tra questi vi sono quattro versi brevi che se uniti a due a due, come accade nello sviluppo musicale, danno luogo ad altri due ottonari, determinando in questa prospettiva un'ottava, non a caso metro della poesia epica cavalleresca italiana. Allo stesso tempo i versi brevi, come giustamente osserva Sablich, contribuiscono a dare maggiore varietà alla struttura metrica e ben

¹⁰⁸⁶ *Ivi*, p. 110.

¹⁰⁸⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane (ciaccona e gagliarda): per voci miste e grande orchestra (1935-1936)*, Milano, Carish, 1937, p. 2. (Concessa gentilmente da Biblioteca del monumento nazionale di Praglia PD).

si prestano a rendere la concitazione dei guerrieri dovuta all'ebrezza¹⁰⁸⁸.

Si riallaccia all'impostazione epica anche la forma musicale adottata che è quella della *Gagliarda*, danza rinascimentale piuttosto vigorosa che richiedeva un certo sforzo fisico poiché veniva eseguita con salti e movimenti atletici, quindi proprio per questo adatta al clima soldatesco del testo.

Continua la tripartizione che caratterizza tutta l'opera con le tre strofe che corrispondono ad altrettanti momenti musicali: *Allegro ben sostenuto*; *Ben scandito* (cifra 45); *Tempo I* (cifra 59). Per ribadire che le tre serie non debbano essere considerate indipendentemente tra loro, lo stesso autore riporta nell'"avvertenza" che in ciascuna delle tre parti che formano questa terza serie compaiono temi già esposti nelle altre due serie. Precisamente alla cifra 35, dove troviamo il tema della seconda serie, alla 51 con il tema della prima serie e alla 68 dove ricompare il tema della *Ciaccona*¹⁰⁸⁹.

Quindi in quest'ultimo episodio l'autore propone una sorta di compendio di tutta l'opera.

L'inizio è affidato all'orchestra che espone un tema basato su un disegno melodico piuttosto ritmico e ben marcato con una dinamica forte. Il coro, formato inizialmente da soli tenori e bassi, entra subito dopo riprendendo la melodia iniziale mentre il grosso dell'orchestra sparisce e rimangono i soli corni in Fa ad accompagnare. Sono divisi in due gruppi che procedono per intervalli di terza allo stesso modo dei tenori e bassi. (Es. 36 e 37). Es. 36 cifra 27, p. 36:

27

Corni (Fa)

forte, marc.

6

Cr.(Fa)

¹⁰⁸⁸ SERGIO SABLICH, *Luigi Dallapiccola: un musicista europeo*, Palermo, L'Epos, 2004, p. 64.

¹⁰⁸⁹ Si veda LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane (ciaccona e gagliarda): per voci miste e grande orchestra (1935-1936)*, Milano, Carish, 1937, p. 3.

Es. 37 cifra 27, p. 36:

Ten. *f*
Ad - di - o bi sche, ad di o o - ste - ri e, si dif - fi - ci - li, si dif -

Bassi *f*
Ad - di - o bi sche, ad di o o - ste - ri e, si dif - fi - ci - li, si dif -

6
fi - ci - li a la - sciar:
fi - ci - li a la - sciar:

L'andamento delle voci all'apparire dei soprani e contralti conserva l'omioritmia ed alcune entrate a canone. Va notato che i versi selezionati dall'autore contengono una notevole quantità di suoni e rime in *-r* che danno vita ad allitterazioni e rime interne e che combinandosi con numerose parole tronche contribuiscono a ricreare il clima roboante e chiassoso dei soldati ubriachi. La prima quartina si chiude sul termine *calpestar* ripetuto ben due volte a chiusura di un *climax* dinamico sul *fff*. Il verso seguente *Alla guerra; andar, andar* ribadisce il tono dinamico in *ff* e in perfetta omioritmia tra tutte le voci (Es. 38) e soprattutto all'unisono, mentre l'orchestra accompagna con i fiati e corni in contrattempo. La chiusura mette ancora in evidenza il suono della consonante *r* dell'ultima sillaba *-dar*, che si staglia in un accordo diatonico con la quinta vuota Fa e il Do cui fa però da contrapposizione il Sol cantato da soprani e contralti. (Es.39). Es. 38 cifra 32, p. 40:

32 33

Soprani *ff* Al-la guer-ra: al-la guer-ra: al-la guer-ra,

Contralti Al-la guer-ra: al-la guer-ra: al-la guer-ra,

Tenori *ff* Al-la guer-ra: al-la guer-ra: al-la guer-ra,

Bassi *ff* Al-la guer-ra: al-la guer-ra: al-la guer-ra,

Es. 39 cifra 33, p.41:

Soprani an - dar, an - dar, an - dar.

Contralti an - dar, an - dar, an - dar.

Tenori an - dar, an - dar, an - dar.

Bassi an - dar, an - dar, an - dar.

Inizia quindi la seconda parte, "Fuga", di questo primo episodio che come anticipato dall'autore riprende i temi della *seconda serie dei cori*, proposti da soprani e contralti a distanza di una quarta ricordando l'esafonismo per il loro procedere a toni interi (Es. 40).

Vi è pure un terzo tema, una sorta di controsoggetto basato su un vocalizzo ancora per toni interi, per il quale Dallapiccola in nota (corrisponde all'asterisco dell'esempio) raccomanda di eseguire « esagerando i coloriti!». Es. 40 cifra 35, pp.41, 42:

35 *sempre molto f*

Soprani Per me qui Stan-za non è a a

Contralti *sempre molto f* Per me qui Stan-za non

* *esagerando i coloriti!*

Sono i versi brevi cantati in un crescendo dal *f* fino al *ff* del verso *Via pur via, via tutti e tre*

esposto omoritmicamente da soprani e contralti prima e poi dai tenori e bassi, con le voci femminili che ripropongono invece il tema del vocalizzo, il tutto secondo lo stile dello "stretto" della fuga.

All'inizio del secondo momento musicale (il *Ben scandito* alla cifra 45) che coincide con la seconda strofa, ritroviamo l'ambientazione musicale della seconda serie con ampio uso dell'intervallo di quarta e del cromatismo. Il secondo verso di questa strofa, *Strentunar, massar, toppar*, con la triplice rima in *-ar* viene cantato ancora omoritmicamente da tutte le quattro voci lasciate quasi sole dall'orchestra e con una nota dell'autore che raccomanda di arrotare la "r". Questa osservazione era presente anche nel manoscritto autografo, dove recitava però in questo modo: « *arrotare fortemente la "r"!* (quasi Flatterzunge) »¹⁰⁹⁰.

Nell'originale quindi Dallapiccola aveva aggiunto il riferimento ad una tecnica esecutiva mutuata dagli strumenti a fiato che consiste nel far vibrare la parte anteriore della lingua e questa era una tecnica impiegata pure da Schoenberg.

Se nell'"Avvertenza" iniziale Dallapiccola aveva indicato che alla cifra 51 (siamo al verso 16) avremmo ritrovato i temi della prima serie, va però ravvisato che qui il linguaggio è diventato decisamente più atonale grazie al cromatismo, alle linee pentafoniche e alle aperture che prediligono intervalli di quarte e dissonanti (Es. 41). Riportiamo come ulteriore esempio dell'utilizzo delle quarte l'inizio della seconda parte, all'indicazione *Ben scandito* sul verso *Ohimè! ché dadi e carte* (Es. 42).

Es.41 cifra 52, p.54:

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprani, Contralti, and Tenori. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). A box with the number '52' is at the top left. The Soprani part has a rest for the first five measures, followed by a melodic line starting with a B-flat. The Contralti part starts with a B-flat and has lyrics: 'An - dar giù, Mes-soa dia - cer, An - dar giù,'. The Tenori part starts with a B-flat and has lyrics: 'cer, An - dar giù, a dia - cer, An - dar giù'. Performance instructions include 'p ma pesante' above the Soprani and Contralti parts.

Es. 42 cifra 45, p.49:

¹⁰⁹⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane | I. Ciaccona | (Il Coro degli Zitti)* autografo, 1936, in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, (ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.p. 16.

45

Soprani
 Contralti
 Tenori
 Bassi

O - hi - mè! chè da - di e

La terza parte di quest'ultimo episodio che inizia alla cifra 57 con l'indicazione *Crescere gradatamente e riprendere a poco a poco*, è caratterizzata fin dall'inizio da una maggior concitazione ritmica come indicano i frequenti cambi metrici che si adattano all'invito alla rapidità espresso dai primi due versi: *Lieti, svelti, alto! alla via:/ Diam nel corno a cavalcar*. Solo il termine *cavalcar* si distende in tre misure che passano dal 5/8, al 2/8, al 5/8 e poi, ripetuto, dal 5/8, al 3/8 e 3/4, mentre troviamo linee melodiche per moto contrario tra soprani e resto delle voci e linee pentafoniche. Es.43 cifra 63, p.61:

63

Soprani
 Contralti
 Tenori
 Bassi

cor - no a ca val - car, a ca-val - car.

Il quinto verso *Affettar, sbranar, spallar* ripropone le rime interne in *-ar* che abbiamo incontrato anche nelle altre strofe e che vengono messe in forte evidenza dal ritmo in battere con cromatismo in

Do# per *affettar* e *sbranar* e con una sorta di *cluster* per *spallar*. Es.44 cifra 67 p. 63:

67

Soprani
Af - fet - tar, sbra - nar, spal - lar

Contralti
Af - fet - tar, sbra - nar, spal - lar

Tenori
Af - fet - tar, sbra - nar, spal - lar

Bassi
Af - fet - tar, sbra - nar, spal - lar

Il finale inizia con un vocalizzo di tutte le voci che, come anticipato nell'"Avvertenza", alla cifra 68 ripropongono il tema del *Coro degli Zitti*. Pur essendovi l'indicazione *ff* vi è comunque un crescendo (l'autore indica un *sempre più fortissimo*) che porterà quasi a gridare l'ultimo verso, *Spada mia, quant'hai tu a ber!*, cantato in modo omoritmico e al tempo stesso ostinato con rafforzamento di terza per tutte e quattro le voci. La conclusione di questo *climax* avverrà nella sillaba *-er*, cantata in modo perentorio sugli intervalli dell'accordo di DoM. Es.45 cifra 70, p. 67:

70

Soprani
mi - a, *sempre più ff* Spa-da mi - a, Spa-da mi - a,

Contralti
mi - a, Spa-da mi - a, Spa-da mi - a,

Tenori
sempre più ff Spa-da mi - a, Spa-da mi - a,

Bassi
Spa-da mi - a, Spa-da mi - a,

Anche alla fine quindi l'autore non manca di riservare l'attenzione al suono della parola come d'altra parte abbiamo rilevato in tutta l'opera.

Si è detto di quanto importante fosse un autore come Michelangelo Buonarroti il Giovane per l'espressività musicale che Dallapiccola ricercava nei testi della letteratura. Tuttavia l'attrazione per

questo tipo di poesia tardo rinascimentale, scritta per le commedie della corte medicea, quindi legata a momenti di serenità, si combinava anche con lo stato d'animo del compositore che di lì a poco sarebbe stato travolto dall'angoscia per quanto avveniva in Italia alla fine degli anni Trenta. Infatti la promulgazione delle leggi razziali avrebbe fatto perdere quel senso di gaiezza e ironia che tali letture suggerivano. Fu Dallapiccola stesso a parlarne nella primavera del 1961 in occasione del Festival Internazionale di Musica di Venezia dove veniva eseguita la prima parte di questi *Cori*. Mario Messinis che aveva redatto il programma aveva messo in evidenza come lo spirito di serenità presente nei *Cori* non sarebbe più riapparso nelle successive opere del maestro che in effetti spiegò come gli eventi storici avessero segnato in lui questo cambiamento:

Non dico, naturalmente, che l'Europa sia vissuta in pace fra il 1918 e il 1935: tuttavia solo nell'autunno del 1935 si verificava quella definitiva rottura dell'equilibrio che, per gradi, rapidamente, fatalmente, avrebbe provocato la seconda guerra mondiale. [...]. Si chiudeva per me, e senza possibilità di ritorni, il mondo della colorita gaia aneddotica, della serena spensieratezza; forse anche il periodo della giovinezza e con ciò il primo periodo della mia attività creativa. Bisognava trovare altra legna in altri boschi¹⁰⁹¹.

La dichiarazione di Dallapiccola è molto eloquente per quanto concerne lo sconvolgimento che in lui provocò il funesto evento storico delle leggi razziali. Queste segnarono l'inizio di nuove traversie per il compositore la cui moglie era ebrea. Tuttavia egli già in giovane età aveva subito la deportazione assieme a tutta la famiglia al confino di Graz per venti mesi, tra il 1917 e il 1918. Questo era accaduto poiché le autorità austro - ungariche guardavano con sospetto le idee irredentiste di suo padre, al tempo preside del liceo di Pisino d'Istria. È lo stesso musicista a raccontarlo in alcune pagine autobiografiche in cui spiegò come nacquero due opere successive ai *Cori di Michelangelo*: i *Canti di Prigionia* e *Il Prigioniero*¹⁰⁹². Nello stesso saggio egli parlò di come riuscì ad esprimere con la musica dei *Canti di Prigionia* tutta la sua indignazione ed angoscia per quanto stava accadendo, una sorta di protesta che attuò attraverso la musica.

Se, adolescente, avevo tanto sofferto per il confino a Graz, perché mi sembrava ingiusto, come potrei descrivere il mio stato d'animo in quel fatale 1° settembre 1938, ore 17, nell'udire, proclamate dalla voce del Mussolini le decisioni del governo fascista? Avrei voluto protestare, ma non ero ingenuo al punto di non sapere che, in un regime totalitario, il singolo è impotente. Soltanto con la musica avrei potuto esprimere la mia indignazione [...]¹⁰⁹³.

Queste dichiarazioni indicano in modo inequivocabile come gli anni immediatamente successivi alla composizione dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* fossero segnati per Dallapiccola dalle inquietudini e dalle ansie che contribuirono non poco ad acutizzare la sua sensibilità nei confronti del sentimento della perdita della libertà e della prigionia come stanno a dimostrare opere come i citati *Canti di Prigionia*, e i lavori successivi quali *Il Prigioniero* e i *Canti di Liberazione*. Per

¹⁰⁹¹ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali (1961) », in PM, pp. 380,381.

¹⁰⁹² LUIGI DALLAPICCOLA, « Genesi dei "Canti di Prigionia" e del "Prigioniero" (1950-1953) » in PM, p. 400.

¹⁰⁹³ *Ivi*, pp. 407,408.

questo tipo di produzioni occorre dei testi dallo spessore decisamente più drammatico rispetto a quelli dei *Cori* che appartengono ad un periodo della vita di Dallapiccola non così carico di angoscia.

Anche per questa via i *Cori di Michelangelo* risultano essere un punto di svolta nella vita del compositore, ma lo sono pure se considerati nell'ottica del suo percorso di maturazione artistica, nonostante dall'analisi dell'opera sia emersa pure una linea evolutiva all'interno degli stessi.

Abbiamo infatti notato come da frequenti richiami al modalismo e alla polifonia rinascimentale in un contesto prevalentemente diatonico nella prima Serie si sia passati progressivamente nelle altre due alla ricerca sempre più marcata dell'atonalità attraverso l'uso del cromatismo, le scale pentafoniche e l'armonia quartale, fino alla ricerca timbrica dello *Sprechgesang* di Arnold Schönberg. Da questo punto di vista ha ragione Fiamma Nicolodi quando indica nel *Coro degli Zitti* la parte più significativa di questo "punto di svolta", "imprescindibile *Wendepunkt*", come la stessa studiosa riporta¹⁰⁹⁴. È proprio questa infatti la parte in cui diventa sempre più preminente la ricerca dell'atonalità tanto da riscontrare qui anche la presenza di serie di dodici note.

Al di là di tali valutazioni, resta il fatto che in quest'opera troviamo consolidate certe caratteristiche del modo di operare di Dallapiccola, soprattutto relativamente a composizioni vocali. Tra queste in primo luogo va rimarcata la grande considerazione che egli riservava al testo da musicare. Si è già messo in rilievo tra le prime pagine di questo saggio la conoscenza profonda della letteratura da parte del compositore all'interno della quale sapeva muoversi con avveduta accortezza riportando all'attenzione autori anche non conosciutissimi. Ma oltre a questa competenza è emerso nell'analisi che egli trattava con rigore filologico i versi che componevano i testi messi in musica.

Ricordiamo come emblematica la sostituzione operata dallo stesso autore del termine *Affrettar* nel testo dei *Lanzi briachi*, con il più corretto *Affettar*. Nella nota con cui spiegava la sua correzione il compositore diceva che era stata sufficiente un'attenta consultazione del manoscritto contenuto alla Biblioteca Marucelliana. Un'operazione semplice quindi, ma tipica dei filologi più che dei librettisti o dei compositori. Tutto ciò nonostante l'autore stesso riconobbe in una nota autobiografica di alcuni anni dopo relativa a questo lavoro di aver sempre cercato di « [...] creare delle forme musicali che potessero esistere "da sé", senza che il testo dovesse arginarne il libero sviluppo »¹⁰⁹⁵.

Una sorta di compenetrazione perfettamente riuscita in cui la musica esprimeva la potenzialità espressiva del testo che a sua volta aveva una portata innovativa da ricercarsi nel contesto delle commedie carnavalesche di fine Cinquecento e inizio Seicento. Infatti tale ambientazione spiega il fatto che nei testi dei *Cori* fossero contenuti termini presi da un linguaggio colorito e anche un po'

¹⁰⁹⁴ FIAMMA NICLODI, « Nota », in PM, p. 6.

¹⁰⁹⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *Nota autobiografica sulla terza serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 1952 Si tratta di un Dattiloscritto non firmato con correzioni autografe, LV.13, in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessesux, (ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

lascivo. Un esempio per tutti oltre ai doppi sensi linguistici, l'utilizzo di termini come *minchion*, che sarebbero risultati assolutamente inconcepibili nel contesto librettistico del Melodramma dell'Ottocento. E sempre a proposito del melodramma Dallapiccola dimostrò con quest'opera di confermare le sue riserve nei confronti del ruolo del cantante solista e protagonista assoluto delle scene. Molto eloquente sotto questo aspetto è la frase che il compositore scrisse relativamente al suo disgusto nei confronti dei "soli" delle primedonne e dei tenori cui abbiamo già fatto riferimento¹⁰⁹⁶. L'avversione di Dallapiccola fu rivolta ad un modo di cantare che se ben riflettiamo è continuato per tutto il corso del secolo scorso, arrivando grazie anche all'impiego massiccio dei mezzi mediatici, fino ai nostri giorni. In questo atteggiamento di ripulsa Dallapiccola rivelò un sentire estetico molto vicino al più radicale innovatore tra gli appartenenti alla Generazione dell'Ottanta: Malipiero, al quale non a caso la seconda Serie fu dedicata. In effetti se con quest'opera Dallapiccola portò a compimento le premesse stilistiche indicate dalla Generazione dell'Ottanta nel campo vocale e che abbiamo accettato di chiamare "neomadrigaliste", tra i suoi illustri predecessori è senz'altro a Malipiero che Dallapiccola si sentiva più vicino.

La lettera inedita in cui l'allora giovane compositore ufficialmente chiese al compositore veneziano di accettare questa dedica è datata 7 giugno 1935. Un documento importante che consente di capire come questi *Cori di Michelangelo* rappresentassero per Dallapiccola il compimento di progetti intrapresi da lungo tempo:

Mi limito a dirle che le mie opere recenti — e anche quelle a cui attendo adesso — sono il frutto che va maturandosi di vecchi vecchi progetti. *I Cori* (sei in tutto) che fra qualche mese avrò risolti sono meditati lentamente ma continuamente da tre anni. Quello che vado meditando ora — il teatro e l'opera puramente strumentale — verrà poi. Non so quando. Sento che devo avere pazienza e lavorare ed essere sempre più severo con me stesso. Soltanto lavorando molto ancora — lo sento — potrò conquistare la libertà. [...]Visto che Ella ama la seconda serie dei miei Cori ne vuol accettare la dedica? Si tratterà forse di una dedica un po' "platonica"; ma forse i tempi muteranno¹⁰⁹⁷.

Altre lettere che Dallapiccola scrisse a Malipiero in quegli anni Trenta ci consentono di cogliere l'importanza che tale composizione ebbe per l'autore. Un anno dopo, nella lettera a Malipiero del 9 luglio 1936 Dallapiccola annunciava la conclusione della terza serie dei *Cori di Michelangelo* e indicava con queste parole quanto l'opera lo avesse impegnato: « [...] desideravo comunicarLe che la III serie dei "Cori di Michelangelo jun" (e con ciò la mia opera più vasta) è compiuta. Ieri sera ho tirato il più importante sospiro di sollievo della mia vita »¹⁰⁹⁸.

Un lavoro intenso che una volta concluso non trovò un facile percorso per arrivare alla pubblicazione. Lo rivelano ancora altre epistole inedite che Dallapiccola inviò a Malipiero negli stessi

¹⁰⁹⁶ Si veda p.2 del presente saggio e LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali », in PM, pp. 372 e 373.

¹⁰⁹⁷ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 7 giugno 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

¹⁰⁹⁸ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 9 luglio 1936, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

anni. Un primo accenno lo troviamo nella lettera del 4 dicembre 1935 in cui Dallapiccola rivelò a Malipiero che la casa editrice Carish aveva preso in considerazione la possibilità di pubblicare l'opera a condizione che ci fossero state tre rappresentazioni della stessa. Essendosene procurate due, Dallapiccola chiese a Malipiero di intercedere presso l'E.I.A.R.¹⁰⁹⁹ di Torino per la terza.

Con me nessuna novità. Dopo il rifiuto della Casa Ricordi per ciò che riguarda la pubblicazione della seconda serie dei "Cori di Michelangelo Jun." mi sono rivolto ai Carish. Questi sono disposti a pubblicare la partitura dopo la terza esecuzione. Una esecuzione sembra assicurata per il mese di febbraio alla Radio di Praga; un'altra spero di riuscire a strapparla a Roma; ora sono abbastanza ben appoggiato presso l'EIAR di Torino e anche Gatti¹¹⁰⁰ stesso se ne interesserà. Non so in quali rapporti Ella sia con l'organizzazione della Radio di Torino: posso chiederLe un rigo di raccomandazione se ciò non è impossibile per Lei per altre ragioni?¹¹⁰¹.

La possibilità di ottenere un'esecuzione presso l'E.I.A.R. non era semplice come risulta in un'altra lettera successiva, del 14 ottobre 1936 in cui si rivela come era necessario procurarsi delle "raccomandazioni" se si voleva vedere eseguita la propria opera. Quindi il compositore ribadì la sua richiesta a Malipiero nella lettera inedita successiva del 14 ottobre 1936 in questi termini molto schietti:

Le scrivo oggi per darle una seccatura. Se la seccatura sarà troppo grossa non abbia alcun scrupolo a dirmi di no: non me ne avrò a male per questo. Si tratta dell'E.I.A.R., al solito. E.I.A.R., cioè È Indispensabile Avere Raccomandazioni, come dicono a Torino e altrove. [...]Rivolgermi io stesso all'E.I.A.R. non posso, per ragioni di dignità, come Ella facilmente comprende. Eppure sarebbe mio desiderio di veder incluso finalmente il mio nome nei programmi del Teatro di Torino. E particolarmente cara mi sarebbe la inclusione in un concerto di quella Seconda Serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane che dedicai a Lei dopo la III Rassegna Nazionale del Sindacato¹¹⁰². Il pezzo dura otto minuti e mezzo ed è scritto per piccolo coro di 12 persone (donne) e 17 strumenti. Sarebbe possibile che Ella scrivesse direttamente al Dott. Cocchetti per raccomandarne l'esecuzione?¹¹⁰³.

Le ultime due Serie dei cori furono poi incluse da Labroca nel concerto moderno durante il Congresso del Maggio Musicale fiorentino del 1937 e questa è storia nota.

La vicenda si concluse con la pubblicazione dell'opera da parte della casa editrice Carish, anche se l'artista si era preso carico per conto proprio di pubblicare le stesse musiche investendo il premio guadagnato al concorso internazionale bandito dal « Carillon » di Ginevra, del 22 gennaio 1936 con l'opera *Musica per tre pianoforti*. Fu lo stesso compositore a rivelarlo nel saggio « Prime composizioni corali »:

[...] decisi di utilizzare il premio facendo tirare a spese mie 200 copie della partitura manoscritta e proponendo alla Casa Carisch di Milano di includere quest'opera nel suo catalogo. La Casa Carisch accettò di buon grado. Non

¹⁰⁹⁹ E.I.A.R. è l'acronimo di ente Italiano per le audizioni radiofoniche, società costituita con R.D. del 17 novembre 1927 n. 2207.

¹¹⁰⁰ Guido Maggiorino (Maria) Gatti, (Chieti 1892 — 1973), fu una delle più importanti figure della critica musicale del Novecento. Tra le altre attività in questo campo va ricordato che fondò nel 1920 la rivista mensile « Il Pianoforte », pubblicata fino al 1927, quando diventò « La Rassegna musicale ».

¹¹⁰¹ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 4 dicembre 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero.

¹¹⁰² Dallapiccola si riferisce al concerto finale della Terza Rassegna di Musica Contemporanea tenuto a Roma il 6 aprile 1935 e organizzato dal Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti sotto la direzione di Mario Rossi.

¹¹⁰³ Lettera da Dallapiccola a Malipiero da Firenze del 14 ottobre 1936, in "stituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

solo: ma accettò allo tempo di pubblicare, senza alcun altro contributo finanziario da parte mia, le altre due serie «Cori». La seconda era stata a quel tempo già eseguita; la terza era in lavoro"¹¹⁰⁴.

Da tutti questi riferimenti risulta evidente quanto Dallapiccola avesse a cuore la pubblicazione di quest'opera che come abbiamo avuto modo di dimostrare rappresentò il raggiungimento di un importante traguardo nella sua personale espressione artistica oltre che rappresentare come detto una prova importante nella realizzazione di un genere vocale italiano del tutto originale.

A questi *Cori* il compositore restò sempre molto affezionato nonostante le sue sperimentazioni lo avrebbero portato distante nella sua espressione artistica, come rivelano le sue eloquenti parole ancora tratte dalla sua "Nota autobiografica":

Ben lontano dal voler esprimere un giudizio sul valore estetico dei " Sei Cori" mi limiterò a dire che, per quanto lontano io possa esser oggi dalla musica "tonale", li amo ancora per la loro sincerità e per la loro autenticità; condizioni queste che continuo a considerare fondamentali in materia d'arte"¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali », in PM p.378.

¹¹⁰⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *Nota autobiografica sulla terza serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Si tratta di un Dattiloscritto non firmato con correzioni autografe, LV.13, in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessieux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

Conclusione

Avere preso in considerazione i *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, composti da Luigi Dallapiccola tra il 1933 e il 1936 come opera conclusiva in questa tesi ha contribuito a dare all'intero lavoro anche una valenza cronologica. Si è infatti partiti analizzando le principali dinamiche che hanno caratterizzato il contesto culturale, storico e sociale di fine Ottocento e inizio Novecento per arrivare alle soglie della seconda guerra mondiale.

In tutto quest'arco di tempo molto intensa è stata l'attività dei musicisti che abbiamo considerato e molto chiara a questo punto è risultata la loro esigenza di portare delle novità nel linguaggio musicale adoperato fino a quel punto.

Pur essendo questi artisti dei compositori completi nel senso che creavano opere sia strumentali che cantate, quest'ultime sono state privilegiate nella nostra analisi dal momento che si trattava di verificare il fatto che una delle loro più dirompenti novità fosse stata quella di rinunciare alle logiche librettistiche delle romanze e delle arie dei melodrammi precedenti e prendere per proprio conto i testi da musicare tra le opere dei poeti della letteratura italiana antica.

In queste loro scelte si è visto come il tessuto socio economico dei primi del Novecento avesse avuto un peso non trascurabile, dal momento che essi tennero in giusto conto il fatto che i gusti del pubblico che frequentava i teatri stavano cambiando in ragione dell'affermazione in senso socio economico di nuove classi sociali. Infatti la società italiana di inizio Novecento fu caratterizzata dall'evoluzione da una forma di capitalismo agrario e provinciale in uno decisamente più industriale.

Questi cambiamenti economici avevano finito per produrre delle nuove aspettative nel pubblico anche nel campo specificamente musicale. L'esigenza era di adeguare anche le produzioni per il teatro alle moderne correnti europee e insomma dare una patina di internazionalità alla produzione musicale, in linea con le aspettative culturali di una nuova classe sociale nata da questo nuovo capitalismo e lontana ormai dalla mentalità piccolo borghese che aveva caratterizzato l'Italia del secolo precedente.

Nella ricerca si è quindi tenuto conto del contesto socio economico in cui si sono formati i musicisti nati intorno agli anni ottanta dell'Ottocento e tutti gli altri intellettuali che a loro facevano riferimento, per ricavare che anche dalle esigenze economiche politiche e sociali di quel periodo ne era derivata una notevole influenza sugli orientamenti degli artisti. L'Italia dei primi anni del Novecento era chiamata a un ruolo diverso, più europeo e internazionale e quindi anche le esigenze artistiche si adattavano alle correnti più avanguardiste che venivano dall'Europa abbandonando i linguaggi e i contenuti che avevano accompagnato il paese all'unificazione e che ora nelle nuove prospettive che si aprivano non erano più attuali.

Si è ampiamente visto come a ribadire tale concetto fu soprattutto Alfredo Casella che in svariati articoli e interventi sosteneva che l'Italia non doveva essere più considerata semplicemente come il "paese dell'opera". Questa posizione che implicava un inevitabile rifarsi alle correnti più avanzate della musica europea, venne espressa dallo stesso compositore anche in vari scontri con Pietro Mascagni, interprete di un tipo di teatro ormai superato e fiero avversario di tutto ciò che si ispirava alla novità più assoluta.

Alle stesse motivazioni abbiamo visto riferire anche il saggio di Fausto Torrefranca del 1912 *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, attacco senza precedenti al compositore toscano, perfetto interprete dei gusti di quel pubblico piccolo borghese di cui si è detto¹¹⁰⁶.

Di Puccini non era sicuramente un entusiasta ammiratore nemmeno Ildebrando Pizzetti che pur gli aveva dedicato un saggio all'interno della sua pubblicazione *Musicisti Contemporanei* del 1914¹¹⁰⁷, né tantomeno Giannotto Bastianelli che considerava sia lui che Mascagni come campioni del sentimentalismo piccolo borghese¹¹⁰⁸.

Al tempo stesso il fatto che l'Italia dovesse avere un ruolo al pari di quello delle altre potenti nazioni europee alimentò nel contesto storico di inizio Novecento anche l'ideologia nazionalistica.

Relativamente a tale aspetto si è ampiamente ricercato se questi giovani compositori fossero ricorsi al passato anche in ragione dell'esaltazione di tutto ciò che era italiano, in particolar modo le antiche glorie della letteratura e della musica. Si è quindi considerata l'attività di critici di molti di essi su giornali e riviste vicine a questo tipo di impostazione culturale, come il « Il Marzocco », diretto per alcuni anni da Enrico Corradini, « La Voce » e « Pan ».

Effettivamente vi fu un atteggiamento che circolava nei dibattiti culturali del tempo e che si rivolgeva soprattutto contro la musica germanica. Abbiamo considerato infatti Fausto Torrefranca autore di un articolo apparso su « La Voce » nel 1912 dall'eloquente titolo: « In Germania – civiltà di seconda mano », ma anche Pizzetti che lanciò degli strali velenosi contro Schönberg dalle pagine della rivista « Il Marzocco » del dicembre 1916, o lo stesso Bastianelli che nel suo testo *L'Opera e altri saggi di Teoria Musicale* del 1921 auspicava un'emancipazione italiana sempre dalla Germania. Per non parlare della pubblicazione di Raffaello De Rensis, *Rivendicazioni musicali- Pagine di glorie passate e di polemiche presenti*, uscita intorno al 1917 che era di fatto una sorta di proclama nazionalistico della musica italiana.

Si è appurato come questo sentimento nazionalistico e antigermanico fosse in gran parte derivato dalle emozioni e dai rancori legati al clima della Prima guerra mondiale. Tuttavia questa esaltazione della cultura nazionale non doveva essere intesa come chiusura verso tutto ciò che

¹¹⁰⁶ FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

¹¹⁰⁷ ILDEBRANDO PIZZETTI, *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 49 – 106.

¹¹⁰⁸ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo Dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978, p. 45.

proveniva dall'estero e infatti si è visto che nel caso soprattutto dei più innovativi compositori della compagine dell'Ottanta, vale a dire Alfredo Casella e Gianfrancesco Malipiero vi era semmai la volontà di riprendere le tendenze più avanzate proprio della musica europea. Tra l'altro di Casella, che oltretutto aveva una formazione francese, sono stati considerati numerosi articoli in cui dimostrava la difficoltà di valutare una musica sulla base di precise caratteristiche nazionali ed etniche dal momento che essa era determinata sempre da una mescolanza di elementi. In altri scritti egli dimostrò pure una notevole apertura nei confronti anche di nuove forme musicali come il jazz.

Lo stesso Malipiero era un musicista che aveva numerosi contatti con personalità europee e tra gli altri si è analizzato un suo scritto intitolato « Insidie musicali », apparso ne « La riforma musicale » del 1917 in cui sosteneva il fatto che la musica non doveva essere considerata come un prodotto tipico di una nazione, perché il suo linguaggio era per costituzione internazionale.

Da questo punto di vista e dai risultati delle nostre analisi è emerso come il ricorso al passato da parte di questi musicisti e dei loro compagni non fu fatto per una mera esaltazione nazionalistica. Se si fosse trattato di questo, per loro sarebbe stato molto più semplice tessere le lodi del melodramma dell'Ottocento famoso in tutto il mondo; loro invece preferirono tracciare una via più difficile e sicuramente impopolare. Emblematico sotto questo punto di vista il caso di Malipiero che proprio per la sua avversione costante al melodramma ottocentesco fu accusato di essere antipatriottico.

I musicisti dell'Ottanta riproposero quindi come prima azione quella di rifarsi ai compositori dei primi secoli della musica italiana, non solo per trarne ispirazione, ma anche per riproporli all'attenzione collettiva attraverso iniziative e progetti editoriali molto impegnativi quali quello dei *Classici della musica italiana*.

Sempre dalle nostre indagini è emerso che questo loro atteggiamento rispondeva alla volontà di cercare di costruire una coscienza nazionale in termini musicali che a un paese giovane come l'Italia mancava. Non a caso abbiamo considerato un interessante articolo di Torre Franca a questo proposito intitolato « Per una coscienza musicale italiana », apparso su « La Voce », il settembre 1910 in cui esprimeva la necessità di riappropriarsi del nostro passato, per studiarlo ed esserne consapevoli del valore.

Era sostanzialmente la stessa idea che anche Casella esprimeva riferendosi ai primi secoli non solo della musica italiana, ma anche della letteratura e dell'arte. Abbiamo infatti visto come questa esigenza sia stata dallo stesso compositore oltre che espressa nei suoi articoli come programma, anche dimostrata nel caso della composizione delle *Tre canzoni trecentesche*. Si è trattato di un lavoro che fu concepito anche sulla base di una relazione molto intensa con pittori del tempo quali Casorati, De Chirico, Carrà di cui Casella condivideva la necessità di rifarsi ai periodi antichi della propria arte.

Così come loro avevano riacquisito ad esempio il senso della prospettiva perso nell'età

dell'impressionismo, egli nei poeti toscani aveva trovato i principi di chiarezza stilistica che andava perseguendo senza per questo esaltare quell'esperienza come un vanto nazionale.

Ecco dunque in cosa doveva essere inteso il nazionalismo di questi compositori: nel riappropriarsi della nostra tradizione autentica, cioè quella che era stata indicata dagli antichi.

Questo è emerso fin dalle prime analisi dei loro scritti e opere e quindi possiamo concludere che il loro recupero del passato non si risolveva in una esaltata chiusura patriottica autarchica e sterile.

Posto in questi termini il problema ha assunto una valenza differente e grazie a questa impostazione siamo riusciti a comprendere anche l'esigenza di recuperare il patrimonio della musica popolare italiana che soprattutto Casella e Torrefranca ritenevano necessario e misero in atto, il secondo anche attraverso un duro lavoro di archivio.

Non solo, è pure emerso che ogni autore sviluppò un suo particolare rapporto con il mondo del passato e anche le modalità attraverso cui questo venne recuperato cambiavano in ragione delle singole personalità.

È pur vero però che la generale esaltazione nazionalistica presente in tutto il contesto culturale e storico di quegli anni iniziali del Novecento avrebbe di lì a poco costituito un caposaldo fondamentale delle istanze portate avanti dal movimento fascista. Inoltre questi compositori si trovarono a operare nella loro maturità artistica proprio durante l'affermazione del movimento fascista. Dalle letture fatte è emerso però che il fascismo in quanto regime non ha avuto una grande influenza in questo atteggiamento di recupero dei testi antichi se non quello di utilizzare quanto già c'era. Probabilmente investire in queste forme di ritorno al passato andava bene al regime, soprattutto per rinfocolare la retorica nazionalistica più che per un filtro culturale.

In un saggio che si occupa dei rapporti di Alfredo Casella con il regime fascista Mila De Santis riportava un passaggio di un discorso di Benito Mussolini tenuto a una mostra d'arte contemporanea il 26 marzo del 1923 da cui traspariva un tono pacato e rassicurante rispetto alla libertà delle arti:

Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti. L'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano. [...] Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di far condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dai punti di vista artistico e nazionale. Ci tengo a dichiarare che il Governo che ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti¹¹⁰⁹.

In effetti nonostante l'irrigidimento del regime a partire dal 1926 con le "leggi fascistissime" che ne diedero la definitiva fisionomia dittatoriale e che inevitabilmente portò delle conseguenze anche nel campo della produzione musicale, si può dire che nel complesso i compositori italiani continuarono a svolgere il loro lavoro in autonomia. Va riportato il solo caso de *La favola del figlio cambiato* di Malipiero, censurata tuttavia per una scena ambientata in un bordello e non per motivazioni

¹¹⁰⁹ MILA DE SANTIS, « Casella nel ventennio fascista », in ROBERTO ILLIANO, *Italian music during the fascist period*, Turnhout : Brepols, 2004, pp.371 – 400: 376.

ideologiche.

Innegabile e per la verità anche comprensibile era il riconoscimento da parte dei compositori nei confronti del regime. Si prenda ad esempio quanto scritto da Pizzetti sul Fascismo in un suo articolo in cui faceva il punto sulla musica italiana del momento:

Il Fascismo ha rinnovato l'Italia e la vita italiana, spazzando via, dapprima, viltà e miserie spirituali, e imponendo poi agli italiani, - con l'esempio del Capo sopra tutti, - imperativi di dignità umana e civile e nazionale, e di senso religioso e morale, e di volontà e di azione, che negli anni precedenti alla guerra erano appena dei condizionali, e che senza il Fascismo, e pur avendo gli italiani combattuto e vinto la più grande guerra della loro storia, condizionali o peggio avrebbero potuto tornare, se la Nazione fosse ricaduta in potere di politicanti del vecchio stampo, miopi o visionari, o anche, qualche volta, cialtroni¹¹¹⁰.

Tuttavia poco prima di aver scritto queste lodi al regime Pizzetti aveva espresso attraverso una domanda retorica l'impossibilità di parlare di un'arte fascista:

Tutte le volte che mi capita tra le mani e sott'occhi un libro, un opuscolo, un articolo di giornale, in cui si parli di Fascismo e di arte fascista, io leggo da cima a fondo: attentamente impegnandovi il più che posso la mia intelligenza, ogni volta col rinnovato desiderio e la rinnovata speranza di trovarmi poi ad aver finalmente capito che cosa si debba intendere per arte fascista. Sarà colpa mia di non aver inteso bene finora ciò che ho letto: ma è certo che io rimango ancora con quel desiderio e quella speranza¹¹¹¹.

In generale va riconosciuto quindi che da parte di questi musicisti fu espresso un omaggio rispettoso nei confronti del regime, visto come qualcosa di nuovo e che quindi auspicava e favoriva tutto ciò che portava innovazione.

Si prenda ad esempio un articolo di Malipiero scritto nel 1934, in cui rivolgendosi ai giovani li invitava a non aver timore di farsi interpreti di novità in campo musicale anche quando queste potevano essere valutate come delle forme di ribellione, perché esse erano da concepire nell'ottica di una nuova arte fascista.

Se la gioventù è unita e tende verso il solo ideale degno dell'era fascista, cioè verso una nuova arte musicale italiana, il disfattismo non può regnare e finalmente crollerebbero anche tutti i tempietti, le cappelle, le chiesole che il provincialismo con troppa fretta innalza nel mezzo delle strade, per arrestare il cammino di coloro che vogliono e possono avanzare¹¹¹².

Che poi Alfredo Casella rendesse omaggio all'operato del regime era cosa abbastanza comprensibile data la sua adesione ufficiale al Fascismo. Vari furono i suoi interventi a questo proposito, come in un articolo del 1935 in cui indicò prima la guerra e poi l'avvento del fascismo come gli elementi che contribuirono a consolidare quella coscienza nazionale che egli come visto precedentemente aveva posto come obiettivo primario per il consolidarsi della tradizione musicale italiana. Il Fascismo aveva saputo

¹¹¹⁰ ILDEBRANDO PIZZETTI, « Questa nostra musica », in « Pan, Rassegna di lettere arte e musica », Anno II Numero 2, Milano, Firenze, Roma, Rizzoli e Co., 1 febbraio 1934, pp.321 – 342:339.

¹¹¹¹ *Ivi*, p. 338.

¹¹¹² GIANFRANCESCO MALIPIERO, « L'arte, la musica, i giovani », in « Occidente », gennaio – marzo 1934, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

[...] dare agli Italiani quella unità morale che essi non possedevano prima, così avvenne che anche le arti, e tra queste la musica, raggiunsero- liberandosi da ogni residuo di influenza straniera- quella totale indipendenza di pensiero e di forma [...] nuovo clima artistico nel quale la nostra generazione ha dato i suoi migliori frutti e che permette oggi ai giovani di lavorare con una sicurezza di orientamento che noi purtroppo non conoscemmo quando avevamo la loro età¹¹¹³.

Più tardi nel periodo di massimo consenso, a ridosso della seconda guerra Casella avrebbe riconosciuto che il regime aveva sempre operato a favore della promozione dei musicisti:

Se consideriamo la politica musicale del regime fascista [...] bisogna riconoscere che, almeno sino ad oggi, la politica del regime è stata quella di incoraggiare la musica in ogni modo e di promuoverne la sua diffusione, oltre che permettere ai musicisti totale libertà creativa¹¹¹⁴.

Se pensiamo anche al ruolo di organizzatori di iniziative e concerti per promuovere la musica contemporanea non solo italiana, tenuto soprattutto da Casella e Malipiero, con il contributo sempre costante di Gabriele D'Annunzio, vale a dire la Corporazione delle Nuove Musiche, il Festival internazionale di musica contemporanea di Venezia o il Maggio musicale di Firenze, finanziati dal governo, effettivamente va riconosciuto che il regime non opprimeva la produzione musicale e anche tollerava certi modernismi.

A loro volta gli artisti pur dimostrando sempre il loro rispetto per il regime, non ricorsero all'antico in nome della conclamata patriottica retorica fascista, proprio perché il loro fu un atteggiamento molto complesso culturalmente e nato come visto ben prima. Fu invece il regime, come detto ad adottare questa tendenza come sempre accade nelle dittature che fagocitano anche le forme più banali della cultura e della moda. Allo stesso modo capitò con D'Annunzio che a un certo punto in nome della sua indipendenza d'artista divenne un personaggio imbarazzante e Mussolini provvide bene a isolarlo nella residenza di Gardone.

Inoltre non si spiegherebbe come mai proprio nel momento di maggiore adesione e consenso al regime, quindi all'inizio degli anni Trenta uscì, precisamente il 17 dicembre 1932, su « La stampa » l'articolo intitolato « Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800 ». Il fatto che il grande ispiratore dello scritto fosse stato Alceo Toni, quindi una persona ben inserita negli schemi e nelle istituzioni fasciste, unito alla constatazione che i bersagli di questo attacco furono Casella e Malipiero è molto indicativo della distanza tra i principi che pure erano da riferire all'ideologia fascista e l'autonomia estetica dei compositori, specie di Casella. Quindi una cosa erano i proclami del regime e un'altra le esigenze artistiche degli artisti.

Certamente vi furono musicisti come Pizzetti che trovarono un ottimo inserimento all'interno delle istituzioni e dei ruoli del regime, e chi invece come Malipiero preferì tenere un atteggiamento più

¹¹¹³ ALFREDO CASELLA, « Problemi della musica contemporanea italiana », in « La Rassegna musicale », 1935, n° 3, in Luigi Pestalozza, *La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1966 pp. 258-268:259.

¹¹¹⁴ ALFREDO CASELLA, « Musica e Stato in Italia », in « Christian Science Monitor », 19 dicembre 1925, in Lombardi Francesco, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM, EDT, 2014, pp. 222 - 225: 222.

distaccato.

Questi diversi modi di operare con il regime non avevano influenze sulla poetica degli stessi artisti. Nel solo Casella si potrebbe ritrovare una certa affinità tra le concezioni estetiche e l'ideologia del regime, soprattutto quando parlando del suo classicismo a proposito delle *Tre canzoni trecentesche* si è messo in evidenza come per lui fosse fondamentale riproporre in musica i criteri di chiarezza, ordine, sobrietà, principi che venivano spesso rivendicati dalla propaganda fascista.

Così il compositore credeva nel fatto che il Fascismo avesse avuto il grosso merito di portare a compimento il processo di formazione della consapevolezza artistica nazionale. Ecco quanto affermava in una conferenza cui abbiamo fatto riferimento ancora nella ricerca:

[...] possiamo senz'altro dichiarare che la nuova coscienza musicale italiana preparata dai pionieri del tardo Ottocento, maturatasi nell'immediato anteguerra, è giunta a compimento colla guerra e coll'avvento del Regime fascista. Oggi esiste in Italia una musica la quale è perfettamente consona al clima storico e politico della Nazione¹¹¹⁵.

Si trattava però di un riconoscimento a quanto il fascismo faceva come promozione della musica e dell'arte, ma che non implicava un condizionamento estetico da parte del regime stesso nei confronti dei musicisti del tempo.

Ecco infatti un altro passaggio importante preso da un suo articolo dell'anno precedente:

[...] i musicisti italiani hanno dato alla nuova Italia ed al Regime fascista l'arte che da loro si aspettava. Lo credo fermamente. Se per musica fascista si intende non già i pallidi residui di una tramontata epoca, che tentano colla impostura di risorgere ad effimera esistenza, ma invece le migliori espressioni sonore di una nuova era fatta di volontà di lotta, di sforzo creatore e costruttivo, di nuova continuità infine tra avvenire e tradizione, è ovvio allora che quest'arte esiste, e che già vive di una vita rigogliosa, gagliarda¹¹¹⁶.

Anche in questo caso comunque quei principi di equilibrio e compostezza che Casella perseguiva trovano una risposta nel suo percorso estetico. Si è infatti dimostrato nella ricerca come a un certo punto egli reagì in modo determinato nei confronti degli eccessi dell'ultima fase del romanticismo che egli sempre detestò e che lo portarono a quel ritrovato classicismo o umanesimo che si è analizzato nella ricerca, più che alla sua adesione al Fascismo.

È pur vero quanto sostiene Roberto Zanetti relativamente al fatto che il Fascismo esprimeva una concezione dell'arte come formativa per il cittadino e quindi ne attribuiva dei compiti educativi.

Da qui potrebbe derivarne che la musica avesse dovuto esprimere degli ideali di robustezza, di forza che stavano nella nostra tradizione e non fossero contaminati da quanto proveniva dall'estero. Zanetti nella sua storia della musica italiana del Novecento cita abbondantemente passi della rivista periodica « Musicisti d'Italia » del 1926 che era a quel tempo diventata organo ufficiale della Sezione

¹¹¹⁵ ALFREDO CASELLA, *Musiche di ieri e di oggi, conferenza-concerto tenuta al Casinò Municipale di San Remo (13 marzo 1933)*, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella, S.343, p.11.

¹¹¹⁶ ALFREDO CASELLA, « Il nuovo spirito musicale italiano », in « L'Italia letteraria », Anno IV Numero 45, 6 novembre 1932, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella, S. 335, pp. 1 -2: 1.

musicale dell'Istituto Roma, cui era fatto risalire il progetto fascista per il teatro, nel quale più volte si faceva riferimento al “genio latino” e ai concetti di “mediterraneità”, che abbiamo visto portare avanti soprattutto da Casella. Riportiamo questo passaggio significativo:

[...] noi siamo latini, quelli siamo della melodia sincera e passionale, quelli che prima di tutto e sopra tutto poniamo il cuore; quasi, possiamo dire, seppure l'affermazione rasenti il paradosso, che in noi l'intelligenza è al servizio del cuore come presso i Teutoni il cuore sta al servizio dell'intelligenza¹¹¹⁷.

Tuttavia è altrettanto vero che Casella era arrivato agli stessi principi attraverso un percorso di maturazione artistica intimo e personale e i frutti di questa sua poetica si sono potuti riscontrare sia nelle *Tre canzoni trecentesche* che ne *La favola di Orfeo*, opere appartenenti a generi musicali differenti ma comunque simili negli intendimenti estetici.

Nel caso della prima opera è stato necessario anche soffermarsi a indagare alcuni punti fondamentali della tendenza neoclassica cui anche altri musicisti del primo Novecento si erano rifatti. Si è visto come il denominatore comune fosse il “richiamo all'ordine” dopo gli eccessi portati dal tardo romanticismo e che questa esigenza avesse a sua volta spinto a ricercare delle soluzioni nella musica dei primi tempi. Anche qui il limite cronologico indicato dal compositore era abbastanza ampio dal momento che si andava dalla civiltà classica greca e latina fino al Settecento.

Inoltre nel dibattito che su questa tematica si svolse in quegli anni e di cui abbiamo dato conto si è anche trovato come questo rifarsi ai periodi più antichi recasse con sé la volontà di ricostruire una scuola nazionale di cui facevano parte i canti popolari e in alcuni casi il canto gregoriano.

Abbiamo pertanto dimostrato come la definizione di “Neoclassicismo” di cui si è argomentato soprattutto parlando dell'opera di Casella si riferisse a una pluralità di aspetti e di impostazioni anche se in questo caso ogni autore sviluppò la propria poetica sulla base di un'impostazione personale.

In particolar modo gli autori al centro del nostro interesse affrontarono il problema senza una precisa linea comune ma cercando nel passato ciò che meglio si adattava al proprio sentire.

Tra tutti i compositori fu comunque Casella che definì chiaramente che il neoclassicismo di cui si faceva interprete doveva intendersi principalmente come un « ritorno alla semplicità », alla purezza e alla chiarezza del linguaggio musicale soprattutto dopo gli eccessi della ricerca armonica che aveva prodotto solo complessità e disordine arrivando all'atonalismo. La sua era stata una battaglia contro il romanticismo o meglio la fase finale dello stesso, più decadente, responsabile di questi risultati.

Numerosi sono stati gli scritti del compositore che abbiamo passato in rassegna dai quali è emerso il percorso compiuto dal suo pensiero estetico, che alla fine contribuì a precisare meglio cosa egli intendesse con il termine di neoclassicismo. Per lui era preferibile parlare di « nuovo umanesimo »

¹¹¹⁷ Da « Musicisti d'Italia », n. 9, 1926, si cita da ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985, p. 576.

come di un rinnovato interesse da parte dei giovani compositori che avevano a cuore i destini della musica italiana contro il generale decadimento romantico in nome della solarità classica e mediterranea.

Dall'analisi anche degli scritti relativamente a questo argomento si è constatato come i compositori della generazione dell'Ottanta cercarono sempre di evitare le mere ricostruzioni filologiche per arrivare piuttosto a ritrovare nei classici nuove fonti di ispirazione originali.

Si sono quindi analizzate le *Tre canzoni trecentesche* di Casella per vedere come il compositore mise in pratica i suoi principi estetici relativamente a questo argomento e si è constatato come egli si sia sempre ispirato alla chiarezza e alla semplificazione nel rispetto del testo poetico. Se allora la tendenza romantica era quella di non rispettare l'equilibrio e la simmetria dell'opera artistica per creare volutamente qualcosa che andasse oltre i limiti e la regolarità, l'atteggiamento classicista di Casella emerge proprio in una linea di ricerca contraria.

Le considerazioni risultanti dallo studio del rapporto tra il testo e la musica su quest'opera di Casella, concepita per solo pianoforte e voce femminile, quindi in un contesto ridotto, sono risultate valide anche nell'analisi di un'altra sua opera scritta invece per il teatro: *La Favola di Orfeo* anche questa con un testo risalente alla poesia antica italiana precisamente quella di Poliziano.

Quest'ultimo lavoro aveva una specificità legata alla considerazione del genere teatrale verso il quale erano diretti i principali tentativi di rinnovamento dei compositori come Casella.

Si è quindi riportata per sommi capi l'iniziativa che D'Annunzio portava avanti già dagli ultimi anni dell'Ottocento e cioè di dare spazio alle nuove proposte degli artisti anche materialmente costruendo un nuovo teatro.

Nel caso de *La Favola di Orfeo* Casella diede un contributo notevole alla causa di rinnovamento di questo genere della lirica che versava in una crisi profonda. Infatti Adriano Lualdi, organizzatore del Festival veneziano di musica internazionale del 1932 cui quest'opera di Casella era diretta, aveva auspicato la presentazione di lavori che fossero distanti dall'impatto di quelli melodrammatici messi in scena fino a quel momento e cui ormai il pubblico dimostrava scarsa affezione. L'invito era per un'opera più raccolta, con orchestre ridotte di elementi e scenografie più sobrie, da destinare a questo che veniva definito un « Teatro da camera » e che quindi richiamava l'ambientazione delle opere del passato in luoghi più ristretti e intimi quali le corti nobiliari.

Per questo scopo abbiamo visto essere fondamentale la scelta del testo di Poliziano. Nell'analisi di questo lavoro è emersa la chiarezza simmetrica con cui Casella trattò il testo poetico, la cura nel rispettare gli accenti, la ricerca di una sonorità sempre discreta e priva di eccessi atonali come era accaduto nella fase più formativa del compositore.

Con quest'opera ancor più che con le *Tre canzoni trecentesche* si poneva il problema del

rapporto tra il testo e la musica, dal momento che la destinazione era comunque quella di un pubblico da teatro e anche per questa via Casella seppe dare una risposta raggiungendo dei risultati molto differenti da quelli ottenuti nell'opera tradizionale melodrammatica ottocentesca.

Se allora si volesse prospettare per Casella una coincidenza tra gli ideali di ordine e chiarezza con gli stessi principi portati avanti dall'ideologia fascista che egli ufficialmente condivise, attraverso la nostra indagine si è potuto cogliere come a quei risultati il compositore arrivò seguendo un'attenta e lunga ricerca e non certamente per una mera impostazione ideologica di pensiero.

In tutta questa sperimentazione una funzione centrale ebbe la riscoperta della poesia antica, che rivestì un grande interesse anche per i compositori successivi alla generazione dell'Ottanta. Così infatti è emerso analizzando la composizione di Riccardo Nielsen, *Natività*, su testo di Jacopone da Todi, a tutt'oggi un inedito trovato come allegato a una lettera dello stesso Nielsen a Casella. Anche lo studio di questa composizione ha contribuito a ribadire che la valorizzazione della poesia antica era ormai ricorrente e che da parte dei musicisti non si faceva più di tanto attenzione al fatto se i poeti antichi che venivano ripresi appartenessero a epoche e stili differenti.

Purtroppo come già rilevato, il fatto che siano mancate delle dichiarazioni precise degli stessi compositori relativamente ai testi ripresi ci ha costretto a fare delle deduzioni, ma il dato appare consolidato, tanto più che si è visto come addirittura in una stessa composizione si potessero ritrovare testi di poeti del Trecento, accanto a brani tratti da autori del Quattro e Cinquecento.

Non si tratta insomma della riscoperta della poesia rinascimentale o religiosa, bensì di una ripresa del periodo antico per darsi un'appartenenza e costruire quella coscienza storica che non solo i compositori presi in esame, ma anche intellettuali e critici a loro vicini dicevano non essere ancora avvenuta.

Poco importa quindi se i poeti e gli autori ripresi appartenevano a epoche differenti, quello che conta è la consapevolezza con cui ci si rifaceva a loro e in particolare il rapporto nuovo che in questo modo veniva a instaurarsi tra il musicista e il testo. Ora non si trattava più di confrontarsi con un librettista come era accaduto nella precedente età del melodramma ottocentesco, dal momento che era lo stesso musicista a fare anche da librettista nel senso che era lui a scegliersi le opere da musicare.

In questo modo acquista ancora più significato la reazione verso il melodramma precedente anche se di quel genere musicale non tutto fu rigettato. Per questo motivo infatti si è studiato in che modo questi musicisti si posero nei confronti del più autorevole compositore del genere, vale a dire Giuseppe Verdi, del quale venne ammirata come foriera di novità l'ultima opera *Falstaff*, non a caso un lavoro in cui si riprendeva un soggetto shakespeariano con la mediazione di un letterato come Boito che già aveva collaborato con Verdi nel precedente *Otello*, altra opera che i compositori novecentisti, soprattutto Casella consideravano un'eredità su cui costruire le loro proposte.

Anche dal punto di vista del testo la lezione dell'ultimo Verdi veniva accolta dai giovani compositori che a loro volta condannavano la "giovane scuola" di Puccini e Mascagni colpevole di non aver preso in giusta considerazione quest'opera di Verdi con la quale venivano indicate nuove vie di sperimentazione mentre loro preferivano continuare con gli schemi ottocenteschi. Per questa via si è dimostrato come la priorità fosse stata quella di cercare un rinnovamento nel rapporto tra musica e testo che non fosse più riconducibile alle vecchie logiche secondo cui il musicista si servisse di un testo senza grosse pretese e ricercando in esso principalmente la possibilità di "riempire" la musica. L'obiettivo da raggiungere era semmai quello di creare un equilibrio quanto più perfetto possibile tra musica e parola, proprio come era accaduto nei primi secoli del melodramma.

Sotto questo aspetto del problema molto significativo per la nostra ricerca è stato lo studio dei saggi e degli articoli di Ildebrando Pizzetti dai quali si è potuto ricostruire il suo pensiero estetico anche relativamente a tale questione.

Egli pur essendo molto legato al modo di operare ottocentesco verso il quale nutriva un forte rispetto, in realtà non accettava l'eccesso di lirismo presente in quelle opere. Al centro della sua poetica vi era infatti la necessità di ricercare il dramma.

Si è intitolato non a caso il capitolo dedicato a Pizzetti « restaurare innovando » che fu una sorta di monito adottato fin dalle sue prime opere. Egli mirava a un'operazione estesa anche alla parte musicale attraverso un recupero del gregoriano, che fu sempre una sua grande passione dai tempi della formazione, ma soprattutto egli si avvaleva della modalità. Infatti avere a disposizione più modi anziché i due soli maggiore minori, avrebbe consentito per lui di manifestare maggiormente e in modo più completo le sensazioni e le emozioni.

Il richiamo era alla musica antica apparso chiaramente nel suo saggio *La musica dei greci*, scritto nel 1914. Ma il compositore dimostrava notevole attenzione anche al rapporto tra il testo e la musica sempre nel tentativo di conseguire il dramma. Fondamentale per il raggiungimento di tale scopo era l'equilibrio in quanto Pizzetti riteneva che ai versi spettasse il compito di cogliere l'interesse degli ascoltatori, mentre alla musica quello di fornire le sensazioni, gli stati d'animo, insomma tutto ciò che la semplice parola non riusciva a esprimere; anzi se si provava a rappresentare tale sfera di emozioni con la parola si rischiava di scendere nel lirismo. La parola insomma avrebbe dovuto fornire solo alcuni spunti evitando le analisi psicologiche che invece era compito della musica esplorare.

La cosa che del melodramma ottocentesco Pizzetti non accettava era la continua ricerca di arie tenute insieme dal recitativo ed è per questo che i suoi sforzi furono diretti alla ricerca di un declamato che tenesse in maggior conto il rapporto tra musica e poesia. Non solo, egli rigettava anche il "libretto", in quanto semplice canovaccio su cui inserire la musica.

La soluzione prospettata dal compositore dopo anni di collaborazione con D'Annunzio fu di

fare a meno del poeta e di scegliersi da solo i testi da musicare. Così anche per questa via nella nostra ricerca si è rivelata fondamentale l'analisi di un'opera della sua maturità in cui Pizzetti musicò tre composizioni del *Canzoniere* di Petrarca.

D'altra parte in un saggio del 1941 intitolato « La musica delle parole », il compositore aveva fatto un chiaro riferimento alla terzina di Dante *Tanto gentile e tanto onesta pare* dicendo che si trattava di versi già in sé perfetti, ma che con la musica sarebbero risultati ancora più espressivi. Date tali premesse risultava molto interessante ai fini dell'indagine studiare come Pizzetti si mosse al confronto con un testo altrettanto autorevole come quello di Petrarca per il quale egli scelse la forma musicale della romanza da camera, un genere quindi che dava maggiore attenzione alla parte poetica.

Dall'analisi puntuale del lavoro è emerso come l'autore abbia sempre cercato di mantenere l'integrità del testo petrarchesco, riuscendovi peraltro ma sviluppando una progressiva emancipazione dal punto di vista musicale soprattutto nel terzo dei sonetti.

Che poi questo lavoro su Petrarca fosse appartenuto alla fase della maturità artistica non significava che il compositore avesse solo in questo periodo pensato all'utilizzo di poesie antiche perché dalla ricerca nell'archivio del musicista è risultata un'altra opera questa volta con i versi della celebre *Ben venga maggio* di Poliziano scritta addirittura in occasione del diploma al conservatorio.

Questo dimostrava che la passione per l'antico in Pizzetti c'era sempre stata e che comunque avrebbe acquisito ancora maggiore consapevolezza durante il suo percorso artistico.

L'analisi di quest'opera ha mostrato una maggiore libertà nel trattare il testo, forse da imputare anche alla spregiudicatezza che accompagna sempre la giovinezza e non solo degli artisti. Tuttavia l'utilizzo dei versi di Poliziano già indicava un'autorevolezza che poi sarebbe ritornata nella fase più matura del musicista.

Sembra strano che un'importante via di indagine per capire il senso della rivalutazione dei testi antichi anche nel senso di una reazione al modo di operare delle precedenti generazioni, sia venuta proprio da un compositore come Pizzetti che non ci stancheremo mai di ripetere fu molto ossequioso nei confronti della tradizione ottocentesca.

Il suo grosso merito così come indicato nella nostra indagine fu di capire che era da ripensare il rapporto tra compositore e librettista e che il primo avrebbe dovuto essere libero di muoversi nella scelta dei testi che poi molto spesso appartenevano come visto al periodo antico della poesia, anche se non necessariamente lo furono in tutta la sua produzione.

Invece un'attenzione sfrenata e quasi vitale per tutto il mondo dell'antico la riservò Gianfrancesco Malipiero che era arrivato alle stesse considerazioni artistiche di Pizzetti per quanto riguardava la scelta dei versi da musicare.

Anche per questo compositore si è proceduto ricostruendo il processo formativo e le prime

opere nate dalla collaborazione con un librettista ma subito ripudiate perché l'esigenza di scegliersi da solo i versi da musicare era troppo forte per lui.

La personalità di questo musicista è stata preponderante in tutto il lavoro di ricerca, in primo luogo per l'importanza che il mondo antico, non solo musicale, ebbe nella sua attività artistica e poi per l'azione innovativa e dirompente che egli attuò nel mondo musicale del Novecento risultando il compositore più coerente e irriducibile nel contrapporsi al melodramma ottocentesco in nome di una riscoperta dell'antico.

In prima istanza si è dovuto capire che importanza rivestisse per lui il mondo antico al quale egli si era rivolto appena ventenne per trascrivere Monteverdi. È emerso che il suo non fu un semplice bisogno filologico che pur non era da trascurare data anche la sua conoscenza con personaggi come Oscar Chilesotti, anche lui veneto e iniziatore di una musicologia ispirata a criteri scientifici, né una ripresa nel senso neoclassico come avevamo visto accadere in Casella. Malipiero infatti non era spinto da motivazioni stilistiche ma per lui quel mondo rappresentava una sorta di terreno ideale cui trarre linfa vitale per il suo essere artista e anche uomo.

Oltretutto se con Casella potevamo magari notare come le esigenze di ricercare le caratteristiche tipiche della solarità mediterranea e italiana nel repertorio classico potessero coincidere con quanto la retorica fascista del tempo riportava, per Malipiero tutto questo non aveva un senso perché alla rivalutazione dell'antico egli ci arrivò da subito e per un'esigenza estetica strettamente personale.

Sotto questo aspetto si è notato dalla lettura di documenti del tempo che al repertorio dei primi tempi della musica italiana, così come del gregoriano egli attribuiva anche delle caratteristiche fondamentali per l'educazione musicale. Il gregoriano al posto del solfeggio in definitiva fu una delle sue proposte che fece tra l'altro abbastanza scalpore e che è da legare all'esigenza di rivolgersi al passato per ritrovare le vere radici della propria musica ma anche per trarne ispirazione e superare tutti i legami e pregiudizi che ostacolavano lo sviluppo della musica moderna.

L'operazione non era così scontata e Malipiero fu assieme a Casella il solo che lottò per mettere in risalto che la vera tradizione musicale italiana non coincideva con il repertorio dell'opera ottocentesca, ma risaliva molto più indietro. Era invece accaduto che il successo delle produzioni ottocentesche aveva fatto dimenticare tutto quanto avvenuto prima e prodotto una serie di luoghi comuni che il compositore veneziano chiamava « pregiudizi » e che secondo lui contribuivano a ottenebrare la musica precedente. Tra questi egli indicava il bel canto e soprattutto il ruolo spropositato attribuito al cantante, diventato l'unico protagonista della scena.

Le osservazioni e le pubblicazioni del compositore riguardo tale argomento furono cospicue e si sono rivelate interessanti ai fini della nostra indagine dal momento che al fine di esaltare il ruolo del

cantante tutto veniva sacrificato compresi i testi. Questa impostazione del problema portò inevitabilmente Malipiero a fare delle considerazioni sulla letteratura e sui soggetti da mettere in scena.

Anche per lui la soluzione da adottare fu la medesima di Pizzetti vale a dire quella di ricercare per proprio conto i testi da musicare nella letteratura e puntare al raggiungimento dell'equilibrio che si era verificato nei primi secoli del melodramma italiano, in particolare con Monteverdi, vero e proprio faro della sua linea evolutiva.

Questa esigenza di ricerca portò il compositore a dei risultati estremi con la creazione di una pantomima, *Pantea*, mentre successivamente egli pensò a reintrodurre il cantante nelle *Sette canzoni*, opera che si è rivelata fondamentale per il nostro studio. Prima di tutto infatti si trattava di capire in che modo il cantante, caposaldo della tanto disprezzata opera ottocentesca venisse impiegato dal compositore e dove comunque stesse l'elemento di novità. Dall'analisi è emerso che le *Sette canzoni* furono concepite in modo tale che il cantante non risultò il protagonista né tanto meno l'eroe beniamino degli spettatori per le sue prodezze vocali. Non a caso le parti cantate di quest'opera furono in prevalenza affidate a voci baritonali e basse. Non si scadeva quindi nella logica di costruire il testo cantato con l'intento di sollevare lodi per il raggiungimento di un acuto e comunque il ruolo che Malipiero attribuì al cantante non fu quello di un protagonista assoluto come nell'opera ottocentesca.

Inoltre si è visto come fosse stato fondamentale per il compositore rappresentare anche delle storie dai contenuti diversi rispetto a quelli presenti nel teatro ottocentesco e che fossero invece ispirate all'attualità o alla semplice quotidianità.

Ecco dunque il perché della scelta di studiare quest'opera di Malipiero che rappresentò la sua proposta concreta rispetto a quanto contestato fino a quel punto, basandosi anche e soprattutto sul recupero dei testi della poesia antica. La conformazione di questa poesia, le sue cadenze, i suoi versi, gli accenti avevano consentito la realizzazione di quanto egli perseguiva esteticamente.

Una ulteriore innovazione fu portata dalla scelta dei versi per i quali Malipiero fece un'operazione di *collage* accostando anche in una stessa canzone testi di poeti differenti.

Il legame con la poesia antica era anche dato dal titolo dell'opera: "canzone", termine che fu ricorrente nella produzione del compositore al punto da costituire un denominatore comune.

La "canzone" non era certamente l'"aria" del melodramma precedente, cioè un momento di rilassatezza e di pausa dell'azione, ma diventava una componente drammatica e dinamica.

Tra l'altro va rimarcato che la canzone concepita da Malipiero non aveva una struttura strofica ben precisa come nella letteratura siamo abituati a trovare, con la suddivisione in piedi e volte e una precisa conformazione dei suoi versi. Si trattava nel caso del compositore di un riferimento classico senza precisa distinzione, tanto che le poesie che egli utilizzò avevano oltretutto strutture metriche differenti.

Di fronte alla proposta di Malipiero si è rivelato fondamentale ricostruire tutti i testi dell'intera sua opera risalendo alle pubblicazioni da cui erano stati tratti. Questo è stato possibile avendo a disposizione la vasta biblioteca del compositore contenuta nel suo archivio, ottenendo un'operazione filologica molto utile anche nel confronto con il testo realmente musicato.

Si è quindi osservato come anche nel caso di questo autore ci sia sempre stato un rispetto notevole del testo poetico, anzi una volontà di rendere musicalmente le caratteristiche principali della struttura metrica degli stessi versi.

Ma il testo delle poesie italiane dei primi secoli si è rivelato fondamentale nella proposta di Malipiero allorché si è visto come fosse risultato l'elemento unificatore di una struttura di teatro nuova in quanto creata da differenti episodi, staccati l'uno dall'altro. Anzi si è anche notato nel corso dell'analisi come l'antico fosse stato recuperato da questa struttura a pannelli che ricorda quella del mottetto cinque e seicentesco.

Attraverso la poesia antica Malipiero raggiunse il definitivo distacco dal melodramma ottocentesco anche da un punto di vista contenutistico, soprattutto ricorrendo a versi come quelli del Poliziano abbastanza disinvolti soprattutto nel significato rispetto alla severità dei libretti dell'opera.

Inoltre la poesia antica non consentiva di "aggiustare" questo o quel termine sostituendolo o chiedendone ragione al librettista e sotto questo aspetto indicava un nuovo modo di lavorare in cui il musicista si muoveva con maggiore libertà, paradossalmente, perché libero dal condizionamento del testo che già c'era.

Per tutti questi motivi e soprattutto per la sua portata innovativa, si è deciso di dare un posto prioritario al Malipiero in una ricerca che aveva come scopo principale quello di capire perché il rinnovamento del teatro musicale del Novecento passasse attraverso il recupero dei testi antichi.

Lo studio di Malipiero ci ha consentito di dare delle risposte agli interrogativi di partenza meglio che con altri autori anche se poi abbiamo ritrovato alcune istanze simili in compositori che sembravano molto distanti dal musicista veneziano, come Pizzetti. Ci riferiamo soprattutto alla loro comune volontà di creare un'opera drammatica e molto dinamica, che in entrambi fu raggiunta magari per vie differenti, ma soprattutto nei lavori in cui venivano utilizzati i testi antichi.

Queste conclusioni sembrano un po' contraddire quanto affermato nel primo capitolo della tesi quando fu fatta una valutazione della compattezza o meno della generazione dell'Ottanta e si concluse che fu un gruppo composito di musicisti che si muovevano in modo abbastanza autonomo l'uno dall'altro. Si è infatti anche riportato l'episodio dell'uscita di « Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800 » il 17 dicembre del 1932 nelle colonne de « La Stampa » come fatto che segnava ufficialmente la diversità di vedute tra questo gruppo di musicisti. Oltretutto con questa presa di posizione veniva a chiudersi una serie di polemiche e di discussioni molto accese tra gli

stessi musicisti e si dimostrava inequivocabilmente quanta distanza intercorresse tra i più innovativi Malipiero e Casella e gli altri. In realtà degli intendimenti comuni c'erano e potevano ricondursi tutti a questo rinnovato interesse per il mondo antico, sia musicale che letterario che aveva portato a un modo completamente nuovo di intendere il rapporto tra il musicista e il librettista.

Quindi proprio la centralità assegnata a Malipiero e Casella, l'analisi di alcune loro opere significative ha fornito le chiavi di lettura necessarie per capire perché negli autori del primo Novecento ci sia stata questa esigenza di rompere con la recente tradizione per ricordarne e ricostruirne una ben più antica.

Ma l'opera di Malipiero si è rivelata fondamentale anche per capire gli sviluppi che questo nuovo modo di scrivere musica cantata avrebbe avuto negli autori futuri. Infatti quanto di più moderno fu espresso dalla generazione dell'Ottanta nei confronti del panorama musicale del primo Novecento venne immediatamente colto da Luigi Dallapiccola, compositore della generazione posteriore dotato di un talento che lo porterà a recepire le più innovative espressioni del linguaggio musicale europeo.

Non a caso però egli fu sempre molto devoto soprattutto a Malipiero tanto da riconoscerlo come maestro ideale della sua generazione. L'eredità quindi più importante espressa dalla generazione dell'Ottanta soprattutto attraverso l'opera di Malipiero fu quindi raccolta da Luigi Dallapiccola. Ciò dichiarò in numerosi suoi scritti come *Prime composizioni corali (1961)* in cui definì il compositore veneziano come il « Maestro [...] che insegnò alla mia generazione che cosa fosse *lo spirito della musica italiana* »¹¹¹⁸.

Naturalmente cambiavano gli scenari e le motivazioni che abbiamo indicato come principali nel caso del gruppo dell'Ottanta, soprattutto quelle che nascevano dalla loro reazione al melodramma ottocentesco risultavano ora molto più affievolite. Inoltre con Dallapiccola si ha a che fare con un musicista la cui passione per la letteratura assume dei contorni professionali nel senso che egli sapeva muoversi anche come filologo oltre che come gran conoscitore dei contenuti letterari. Tuttavia quell'amore per il passato, filo rosso che ha legato le voci più autorevoli dei compositori del primo Novecento, è presente anche in questo autore. Non a caso abbiamo preso in esame la sua composizione sui *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, la cui seconda parte egli dedicò proprio a Malipiero.

Il carteggio intercorso tra i due compositori si è rivelato molto utile per capire alcuni punti di vista comuni soprattutto nei confronti della passata tradizione melodrammatica, in particolare la stessa avversione per il ruolo che in quel contesto il cantante ebbe o certi giudizi negativi su alcuni compositori di quell'epoca come Gaetano Donizetti.

Partendo dalle lettere che i due si scambiarono su questo argomento si sono anche considerati

¹¹¹⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 372 — 384: 376.

degli scritti di Dallapiccola in cui si occupava del testo soprattutto nelle opere di Verdi. Proprio dalle osservazioni di Dallapiccola sul modo di operare di Verdi a livello testuale si è partiti nella nostra indagine per mettere in rilievo come il linguaggio dei libretti in quelle opere non fosse più percorribile secondo il compositore. Si trattava di un linguaggio legato a un determinato contesto storico che si poteva giustificare solamente con le motivazioni risorgimentali.

Anche per Dallapiccola emerse l'esigenza che il rapporto che il musicista aveva con il testo doveva cambiare e ispirarsi a nuove modalità.

A questioni testuali si riferiscono alcune delle prime lettere in cui immediatamente Dallapiccola si rese conto della portata innovativa di opere come *Le Sette Canzoni*, ma soprattutto dalle stesse emerge il plauso attribuito a Malipiero per aver studiato Monteverdi e i primi compositori nei quali anche secondo Dallapiccola si sarebbe ritrovato il vero spirito della musica italiana.

Non ci sono molti accenni alle scelte dei testi per le composizioni, tuttavia alcuni riferimenti hanno potuto aiutare, come quando in una lettera del 1958¹¹¹⁹ Dallapiccola confessò di avere riscoperto Jacopone che aveva già musicato in un'opera giovanile poi ripudiata.

Ma si sono prese in esame anche alcune lettere che si riferivano a opere della maturità di Dallapiccola come i *Canti di prigionia* perché offrivano interessanti rivelazioni di come il compositore operava nella scelta delle poesie da musicare. Le stesse saranno di sicura utilità a un tipo di studi specifici su questa fase della produzione del compositore istriano.

Non si è mancato poi di considerare le lettere da cui emergeva l'insofferenza verso la critica ossequiosa del recente passato e poco propensa ai cambiamenti. In questo entrambi i musicisti espressero delle opinioni molto simili.

È emerso pure un comune sentire nel ruolo di organizzatori e promotori di iniziative che ci ha consentito di ritornare a parlare delle associazioni quali la Società Italiana di Musica Contemporanea in relazione nel caso di Dallapiccola ad alcuni problemi sorti negli anni che precedettero il secondo conflitto mondiale.

Alla luce anche di questi importanti documenti è stato necessario chiudere la ricerca con lo studio dei *Sei cori di Michelangelo* che ci ha consentito di verificare come fosse ancora rilevante il rifarsi ai testi antichi anche in un autore posteriore a quelli trattati fino a quel momento.

L'opera di Dallapiccola ha quindi rappresentato un punto di arrivo dell'indagine sul recupero della letteratura antica in musica che naturalmente auspichiamo in altri studi futuri possa essere ulteriormente analizzato.

Certamente le motivazioni della rivalutazione compiuta da Dallapiccola non erano più le stesse

¹¹¹⁹ Lettera da Dallapiccola a Malipiero del 10 maggio 1958, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", fondo Malipiero.

di quelle dei compositori dei primi anni del Novecento, soprattutto se facciamo riferimento alle disquisizioni e discussioni intercorse tra i musicisti di cui abbiamo dato notizia nella parte iniziale del nostro lavoro.

Nel suo caso quindi non è risultato preponderante il fatto di chiedersi quale dovesse essere la tradizione musicale italiana. Altre erano le problematiche con cui egli si era confrontato specie nel periodo della sua formazione, in cui ebbe un ruolo fondamentale la concezione della libertà che avrebbe finito per ossessionare tutta la sua vita.

Ai tempi di Dallapiccola, l'Italia era un paese ben consolidato e sicuramente confortato dalla retorica nazionalista durante il ventennio fascista. Non si trattava più di rifarsi al passato per dare una patente di nobiltà a una nazione giovane, anche se restavano alcuni elementi che erano già stati affrontati dalla generazione precedente, in primo luogo il modo di operare dei melodrammisti ottocenteschi a livello testuale.

Anche per Dallapiccola quindi si trattava di esplorare nuovi percorsi a livello testuale e anche nel suo caso furono ritrovati nella letteratura antica. Un testo come quello di Michelangelo Buonarroti il Giovane era perfetto per riprodurre lo stato d'animo del compositore, non tanto negli anni Trenta che furono cupi a causa del consolidarsi della dittatura, quanto in rapporto al terribile evento delle leggi razziali del 1938 e degli anni a seguire che al confronto di quelli precedenti sarebbe stati molto peggio per il compositore e la famiglia.

Ma la scelta di un tale testo letterario non fu solo espressione di un determinato momento della vita del compositore. I documenti soprattutto quelli inediti trovati nell'archivio del musicista indicavano anche una volontà di ricercare delle risposdenze sonore e soprattutto una sostanziale semplicità dei versi che avrebbe dovuto rendere ancora meglio l'espressività musicale e non a caso la scelta di Dallapiccola fu per un autore i cui testi erano stati ai suoi tempi molto richiesti dai musicisti.

Anche in questo caso si è avuta la possibilità di consultare la pubblicazione delle poesie di Michelangelo presente nella biblioteca del compositore e corredate delle annotazioni dello stesso Dallapiccola. Tra queste anche il riferimento al codice marucelliano contenente il testo di Michelangelo, consultato dal compositore per dirimere alcune questioni filologiche e la premura prestata per spiegare il significato di alcune parole che erano cadute in disuso.

Anche la chiarezza del testo è sempre stata privilegiata e per questo ci fu l'attenzione da parte del compositore per alcuni termini che magari non conosciuti potevano portare a una scarsa comprensione nell'ascolto.

Il lavoro di Dallapiccola sui versi da musicare si rilevò di assoluta cura e scrupolosità, cosa peraltro non nuova nei compositori visti fino a quel momento che però non dimostrarono un'attenzione quasi da letterati professionisti come in questo caso.

Per quanto riguarda il rapporto tra il testo e la musica anche Dallapiccola ha riservato un grande rispetto per la conformazione metrica dei versi cercando di farne coincidere gli accenti con quelli della musica, cosa che abbiamo visto fare anche negli altri compositori analizzati e quindi indicativa di un modo di operare decisamente lontano da quello tra musicista e librettista dell'Ottocento.

Un'altra conclusione che si può trarre per questa via di analisi è il fatto che i compositori di cui ci siamo occupati, scegliendo per proprio conto i testi di letteratura antica da musicare, hanno rivoluzionato il tipo di rapporto tra il testo letterario e il musicista, anche se quest'ultimo poteva apparire maggiormente condizionato nel rispettare le logiche della poesia.

Proprio l'opera di Dallapiccola è risultata la maturazione ulteriore di un processo di cambiamento iniziato con i compositori precedenti. Naturalmente ogni musicista seguiva poi una propria personale linea evolutiva a livello di linguaggio musicale e questo è ben evidenziato proprio da quest'ultima opera analizzata, caratterizzata da una progressiva complessità data da aree atonali, presenti già dalla seconda serie, intervalli quartali e uso di scale pentatoniche, per poi passare a una più concreta prospettiva seriale nella terza parte.

Le motivazioni per capire il ricorso al testo letterario preso dalla poesia antica italiana in alcuni compositori del primo Novecento sono state determinate da molteplici cause. Oltretutto le modalità attraverso cui gli autori hanno realizzato questo nuovo approccio al testo molto spesso si sono intersecate con il percorso artistico di ognuno di essi.

Nel solco di un'iniziale reazione a quanto era avvenuto nel secolo precedente si sono innescate varie motivazioni e criteri di ricerca fortemente condizionati dalla personalità artistica di ciascun compositore. Le stesse esigenze estetiche si sono alle volte incontrate con quanto veniva di volta in volta espresso dal contesto storico: dall'iniziale volontà di uscire dal provincialismo di un'Italia appena riunificata, al consolidarsi di un certo rigore classicistico.

Molto forte è stata comunque la volontà di creare qualcosa di nuovo anche dal punto di vista del rapporto tra la musica e il testo, ma fondamentalmente crediamo che questa esigenza sia anche stata determinata dal fatto che il melodramma da cui si voleva discostarsi aveva raggiunto un successo tale che sarebbe stato molto difficile solo eguagliarlo.

Anche questa potrebbe essere stata una spinta per ricercare nuove soluzioni specie per autori come quelli che abbiamo preso in considerazione che avevano una formazione musicale completa nel senso che erano in grado, come di fatto hanno dimostrato, di cimentarsi in tutti generi musicali: dall'opera per teatro, alla romanza, alla musica sinfonica.

In conclusione va osservato che non è possibile riportare a un solo elemento la spiegazione della rivalutazione dei testi di poesia antica nei compositori del primo Novecento, ma a una pluralità di aspetti molto spesso come visto dipendenti anche da esigenze socio economico culturali e storiche.

Se vi fu un generale interesse per quel periodo della letteratura lo stesso fu poi elaborato in modo del tutto personale da ogni compositore e in questa ricerca crediamo di aver dato per quello che abbiamo considerato un significativo contributo allo studio di questo aspetto della musica del Novecento.

Bibliografia

Fonti manoscritte e dattiloscritte

ALFREDO CASELLA, *Considerazioni sull'attualità musicale*, conferenza. E' la prima versione del testo utilizzato per la conferenza tenuta il 15/3/1941 alla R. Accademia di S. Cecilia. Poi apparso con il titolo *Considerazioni di Alfredo Casella sull'attualità musicale*, in « Le arti », giugno- luglio 1941, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella, S. 486 XXXII.4.486.

ALFREDO CASELLA, *Della moderna musica italiana*, conferenza dattiloscritto tenuta a Buenos Aires, giugno 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella, S. 289, pp. 1-9.

ALFREDO CASELLA, "*Falstaff*" ed il suo significato, dattiloscritto che figura come IV lezione del corso di estetica, storia e cultura musicale tenuto a Siena nel 1940, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella, S. 474, pp. 1-5.

ALFREDO CASELLA, « La musique présente en Italie », Articolo dattiloscritto con correzioni autografe, Roma dicembre 1924, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella Sc.124.

ALFREDO CASELLA, *Musiche di ieri e di oggi*, conferenza dattiloscritto tenuta al Casinò Municipale di San Remo, 13 marzo 1933, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.343, pp.1- 23.

ALFREDO CASELLA, « "Ottocento" e "Novecento" musicali in Italia », testo per una conferenza da tenersi a Padova il 21 novembre 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S303, pp.1 – 16.

Comunicato di Adriano Lualdi senza titolo né data, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894 - 1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 67, fascicolo "Concorso di Musica radiogenica".

LUIGI DALLAPICCOLA, *Nota autobiografica sulla terza serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Dattiloscritto con correzioni autografe: LV.13, in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessieux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane / I. Ciaccona / (Il Coro degli Zitti)* autografo, 1936, in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessieux, (ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Testo destinato alla presentazione delle opere per la BBC (registrazione, in inglese, effettuata il 9 luglio 1973 e trasmessa il 3 febbraio 1974) », in « Archivio Contemporaneo " Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessieux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

LUIGI DALLAPICCOLA , Traduzione in inglese del testo destinato alla presentazione delle suddette opere per la BBC (registrazione effettuata il 9 luglio 1973 e trasmessa il 3 febbraio 1974), in « Archivio Contemporaneo". Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viessieux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

Lettera di Carlo Carrà ad A.Casella del 14 marzo 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.463.

Lettera di Alfredo Casella a destinatario non nominato, senza data in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894- 1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 66, fascicolo “Opera da camera e autori opere da camera”.

Lettera da Alfredo Casella a Giuranna, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894- 1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 66, fascicolo “Opera da camera e autori opere da camera”.

Lettera di Alfredo Casella a Guido Gatti, 24 giugno 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.971.

Lettera di Alfredo Casella a Guido M. Gatti del 10 gennaio 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia L.1042.

Lettera di Alfredo Casella a Guido M. Gatti del 12 agosto 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, L1058.

Lettera di Alfredo Casella a Guido Gatti, maggio 1943, in « La Rassegna Musicale », XVI, nn, 5-6, maggio- giugno 1943, in LUIGI ROGNONI, « L’esperienza musicale di Alfredo Casella (1883 – 1947) », in « L’approdo musicale », Anno I, No. 1, (gennaio-1958),pp. 73-94.

Lettera di Alfredo Casella a G. F. Malipiero del 5 ottobre 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1158.

Lettera di Alfredo Casella a G. F. Malipiero del 27 novembre 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1161.

Lettera di Alfredo Casella a G. F. Malipiero del 19 dicembre 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1162.

Lettera di Alfredo Casella a G. F. Malipiero del 30 dicembre 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1163.

Lettera di Alfredo Casella a Ricordi Editori del 20 giugno 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella,L.1577.

Lettera di Alfredo Casella a Ricordi Editori del 13 luglio 1923, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella,L.1578.

Lettera di Alfredo Casella a Ricordi del 20 febbraio 1924, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L.1585.

Lettera di A. Casella a G. F. Malpiero del 12 luglio 1925, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1186.

Lettera di A.Casella a G. F.Malpiero del 21 settembre 1925, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1190.

Lettera di A.Casella a G. F. Malpiero del 14 marzo 1927, su carta intestata NGI Piroscavo "Roma", in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 1206.

Lettera di Alfredo Casella a Robert Mooser Aloys del 24 agosto 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia L.1333.

Lettera di Luigi Dallapiccola a G.F. Malpiero del 7 giugno 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Lettera di Luigi Dallapiccola a G.F. Malpiero del 4 dicembre 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, fondo Malipiero.

Lettera di Luigi Dallapiccola a G.F. Malpiero del 9 luglio 1936, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Lettera di Luigi Dallapiccola a G.F. Malpiero da Firenze del 14 ottobre 1936, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Lettera di G.F. Malpiero ad Alfredo Casella del 22 ottobre 1924, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 3621.

Lettera di G.F. Malpiero ad A. Casella del 15 gennaio 1929, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 3637.

Lettera di G.F. Malpiero ad A. Casella del 29 settembre 1939, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 3702.

Lettera di G.F. Malpiero ad A. Casella del 4 maggio 1941, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, L. 3703.

Lettera di G. F. a Luigi Dallapiccola senza data, ma in cui compare in alto a destra in penna di colore diverso con colore diverso questa scritta: "ricevuto il 19/7/1967", in Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Viesseux,(ACGV), Firenze », Fondo Dallapiccola.

Lettera di G.F. Malpiero a I. Pizzetti del 2 gennaio 1942. Si tratta di un testo dattiloscritto con correzioni a penna conservato presso: Istituto della Enciclopedia Italiana (I.E.I.), Archivio Storico (AS), Fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883 – 1985, Serie (s.) 1: Carteggio, 1894 – 1968, sottoserie (ss.)6 Attività didattica, 1908 – 1958, fasc. 70 "Presidenza della Commissione ministeriale per l'autarchia dei metodi di insegnamento musicali", [1942] /01/10 – 1942/10/05.

Lettera di G.F. Malpiero a I. Pizzetti [1942/01], in Istituto della Enciclopedia Italiana, IEI, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, serie (s.) Carteggio, 1894-1968, sottoserie (ss.) "Amici", 1897-1967, fasc. "Gian Francesco Malipiero", 1910/07/11-1962/08/05.

Lettera di G.F. Malpiero a I. Pizzetti, [1943/01], in Istituto della Enciclopedia Italiana, IEI, fondo Ildebrando Pizzetti, ante 1883-1985, serie (s.) Carteggio, 1894-1968, sottoserie (ss.) "Amici", 1897-1967, fasc. "Gian Francesco Malipiero", 1910/07/11-1962/08/05 Scatola 5 fascicolo 66.

Lettera del 15 settembre 1932, di Antonio Lualdi alla Spett. le DIREZIONE DELL'ITALIA LETTERARIA, Egr. Sig. Paolini, dattiloscritta su carta intestata "ente autonomo esposizione biennale

internazionale d'arte Secondo Festival Internazionale di Musica sotto l'alto patronato di s.a.r. la principessa Maria di Piemonte Venezia 3-15 settembre 1932-X", Roma, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Attività 1894- 1944 (serie cosiddetta Scatole nere) busta n. 67, fascicolo "Concorso di Musica radiogenica".

Lettera di Riccardo Nielsen ad Alfredo Casella da Bologna il 18 febbraio 1930. In Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, Carteggi, L.3962.

Lettera di Ildebrando Pizzetti a G.F. Malipiero del 11 maggio 1911, da Firenze, via Spontini 71, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

Lettera di Ildebrando Pizzetti a G. F. Malipiero dell'8 marzo 1916, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

ADRIANO LUALDI, *Ragioni e finalità del concorso per musica radiogenica*. Discorso pronunciato alla Camera dei Deputati il 16 novembre 1931, in Archivio della Biennale di Venezia, Festival di musica internazionale del 1932, Scatola nera cartellina 67. Fascicolo "Concerto Concorso Radio.

OTTORINO RESPIGHI, *Conversazioni, scritti, appunti*, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Respighi, D -15, I, E -05.

Edizioni stampate

LUIGI ALAMANNI, *Coltivazione*, Milano, dalla società Tipografica de 'Classici Italiani, 1804.

ETTORE ALLODOLI, *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento, scelte da Ettore Allodoli*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1925.

GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.

GIOSUÈ CARDUCCI, *Cantilene e Ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Sesto S. Giovanni, Madella, 1912.

GIOSUÈ CARDUCCI (a cura di), *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, Barbéra, 1863.

ALFREDO CASELLA, *Della nuova coscienza musicale italiana*, conferenza tenuta al Colonia Hall del St. Francis Hotel, California il 14 dicembre 1925, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 238.

ALFREDO CASELLA, *La favola di Orfeo - opera in un atto*, Milano, A. e G. Carish & C.,1934.

ALFREDO CASELLA, *Tre canzoni trecentesche per canto e pianoforte*, Milano, G. Ricordi & C.,1924.

TOMMASO CASINI (a cura di), *Le opere volgari di messere Angelo Poliziano*, Firenze, Sansoni, 885.

IACOPONE DA TODI, *Le laude secondo la stampa fiorentina del 1490*, a cura di Giovanni Ferri, Bari, Laterza, 1915.

IACOPONE DA TODI, *Le poesie spirituali del B. Iacopone da Todi frate minore accresciute di molti altri*

suoi cantici nouamente ritrouati, che non erano venuti in luce; & distinti in 7. libri, che sono; le Satire i Cantici morali le Ode gli Inni penitentiali la Teorica del diuino amore i Cantici amatorij et per vltimo i suoi secreti Spirituali. Con le scolie, et annotationi di Fra Francesco Tresatti da Lugnano, minor osseruante della prouincia di S. Francesco, Venetia, Nicolo Misserini, 1617.

IACOPONE DA TODI, *Le satire di Jacopone da Todi, ricostruite nella loro più probabile lezione originaria, con le varianti dei mss. più importanti e precedute da un saggio sulle stampe e sui codici jacoponici per cura di Biordo Brugnoli, Firenze, Olschki, 1914.*

LUIGI DALLAPICCOLA, *Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane per voci miste senza accompagnamento (1933), Milano, Carish, 1936.*

LUIGI DALLAPICCOLA, *Seconda serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, per quattro cantori solisti e diciassette strumenti (1934-1935) Ciaccona e Gagliarda per voci miste e grande orchestra, Milano, Carish, 1936.*

LUIGI DALLAPICCOLA, *Terza serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, Ciaccona e Gagliarda per voci miste e grande orchestra, Milano, Carish, 1937.*

FRANCESCO DEL FURIA, *Di alcuni scritti di Michelangelo Buonarroti il Giovane esistenti in un codice ms. originale della pubblica libreria Marucelliana - lezione di Francesco del Furia detta nell'adunanza del dì 24 Febbraio 1818, Firenze, Tipografia dell'insegna di Dante, 1818.*

PIETRO FANFANI, *Opere varie in versi ed in prosa di M. A. Buonarroti il giovane, alcune delle quali non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani, Firenze, Felice Le Monnier, 1863.*

GIOVANNI FERRI (a cura di), *Jacopone da Todi Le laude - secondo la stampa fiorentina del 1490, Bari, Gius. Laterza & figli tipografi-editori-librai, 1915.*

GIOVANNI GIANNINI (a cura di), *Canti popolari toscani, Firenze, G. Barbera, 1902.*

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Sette canzoni – sette espressioni drammatiche, (1918), adaptation française par Henry Prunières; riduzione per canto e pianoforte London, J & W Chester, 1919.*

Parnaso Italiano, ovvero Raccolta de' Poeti Classici Italiani, tomo XXIII, Alamanni, Rucellai, Tansillo, Baldi, didascalici del secolo XVI, Venezia, Antonio Zatta e figli, MDCCLXXXVI, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

FRANCESCO PETRARCA, *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini edizione stereotipa, Milano, Società editrice Sanzogno, 1907.*

ILDEBRANDO PIZZETTI, *Canzone a Maggio per Soprano solo – Coro e Orchestra (sui versi di Agnolo Poliziano) presso Biblioteca del Conservatorio di Parma.*

ILDEBRANDO PIZZETTI, *Tre sonetti del Petrarca : in morte di madonna Laura : per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1923.*

Poeti del primo secolo della lingua italiana in due volumi raccolti, Vol. 1, Firenze 1816.

Rime di M. Angelo Poliziano con illustrazioni dell'abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini, Tomo I e II, Firenze presso Niccolò Carli, M.DCC.XIV.

NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti popolari toscani corsi illirici, greci raccolti e illustrati da N. Tommaseo*, Venezia, dallo stabilimento tipografico enciclopedico di Girolamo Tasso, 1841. Vol. 1.

FRANCESCO TRUCCHI, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall' origine della lingua infino al secolo decimosettimo raccolte e illustrate da Francesco Trucchi*, Prato, Ranieri Guasti, 1846.

Tutti i trionfi, carri, mascheate [sic] ò canti Carnascialeschi andati per Firenze, Dal tēpo [sic] del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici; quãdo egli hebbero prima cominciamēto, per infino à questo anno presente 1559. Con due tauole, vna dinanzi, e vna dietro, da trouare agievolmente, e tolto ogni Canto, ò Mascherata, Firenze, MDLVIII.

GIORGIO VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Vol. 7.

Bibliografia critica

AA VV, *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*. Atti dei convegni « Ferruccio Busoni e la Germani degli anni Venti», Bologna 18 – 20 aprile 1985 e « Ferruccio Busoni e il “Doktor Faust”», Bologna 2 aprile 1985, a cura di Sergio Sablich e Rossana Dalmonte, Unicopli, Milano, 1986.

AA.VV., *Malipiero e le sue «Sette canzoni»*, Roma, Milano, Augustea, 1929.

AA.VV., *Miscellanea del Cinquantenario*, Milano, Edizioni Suvini — Zerboni, 1978.

AA.VV., *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana- studi e ricerche*, Firenze, Leo Olschki, 1987.

AA.VV., *Stravinskij oggi. Convegno internazionale. Teatro alla Scala.*, Milano, Unicopli, 1986.

AA.VV., « Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800 », in « La stampa », Torino, 17 dicembre 1932, p. 3.

FRANCO ABBIATI, « Le musiche contemporanee al Maggio fiorentino », in « Corriere della Sera », 15 maggio 1937, Anno XV.

BARBARA ABENI, *La favola di Orfeo di Alfredo Casella a partire dall'abbozzo*, Università degli Studi di Pavia, scuola di paleografia e filologia musicale, anno accademico 1993/1994.

LUCIANO ALBERTI, « L'interpretazione registica e scenografica », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977 , pp. 55 – 77.

ANONIMO , « Concerto di musica moderna al Teatro Comunale », in« La Nazione », anno LXXIX, N°114, p. 3.

ANONIMO, « Il pieno successo dell'Opera da camera Consacrato al Goldoni », in « Gazzetta di Venezia », 7 settembre 1932, p. V, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C. 986.

ANONIMO, « Mina e i “Beatles” al Festival di musica contemporanea », in « Eco di Bergamo », 20 luglio 1967, consultato in Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Musica Busta 49, rassegna stampa.

ANONIMO, « Mina vedette alla Fenice per il Festival della musica », in « Il Gazzettino », 15 luglio 1967, p.7, consultato in La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Musica Busta 49, rassegna stampa.

ANONIMO, « Musica italiana d'oggi in una conferenza di R. De Rensis », in « Il Giornale d'Italia », 25 giugno 1929 p. 3, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella, C.731.

ANONIMO, « Opera» e romanticismo »,in « La Gazzetta di Venezia », 21 aprile [1929], in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C 711.

ANONIMO, « Teatri e cose d'arte – R. Conservatorio », in « Gazzetta di Parma », 24 giugno 1901.

LIVIO ARAGONA, (a cura di), *Luigi Dallapiccola, Massimo Mila "Tempus aedificandi" carteggio 1933-1975*, Milano, Ricordi Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2005.

FRANCESCO BALILLA PRATELLA, « L'Orfeide di G. Francesco Malipiero », in « Il pensiero musicale – Rivista mensile di cultura popolare », anno III n° 1, gennaio 1923, pp. 7 – 10.

FRANCESCO BALILLA PRATELLA, « L'Orfeide di G. Francesco Malipiero », in « Il pensiero musicale – Rivista mensile di cultura popolare », anno III n° 2, febbraio 1923, pp.28 – 32.

FERDINANDO BALLO, « Le musiche corali di Dallapiccola », in « La Rassegna musicale », N.° IV Anno 10° (XVIII di "Il Pianoforte"), Torino, Aprile 1937,pp. 136-141.

GUGLIELMO BARBLAN, « Opere da Camera e musica radiogenica al festival di Venezia », in « L'impero », 8 settembre 1932, in Fondo storico, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Rassegna stampa.

GIANNOTTO BASTIANELLI, « E Basta », in « La Voce », Anno IV N° 41, 10 Ottobre 1912, p. 910.

GIANNOTTO BASTIANELLI, « Fausto Torrefranca, Giacomo Puccini e l'opera internazionale – Torino Bocca 1912 », in « La Voce », Anno IV N° 29 18 Luglio 1912, p.857.

GIANNOTTO BASTIANELLI, « G. Francesco Malipiero », in « Solaria », Firenze, 1° febbraio 1927, in GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, pp.61 – 65.

GIANGIOTTO BASTIANELLI, « Il gusto e la coltura musicale in Italia », in « Il resto del Carlino », Bologna, 12 maggio 1922, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978.

GIANNOTTO BASTIANELLI, « Il teatro musicale », in « La Voce », Anno VII numero 10, 30 aprile 1915,

Firenze, Libreria della voce pp. 595 – 607.

GIANNOTTO BASTIANELLI, *L'Opera e altri saggi di Teoria Musicale*, Firenze, Vallecchi Editore, 1921.

GIANNOTTO BASTIANELLI, « Per un nuovo Risorgimento », in « Le cronache letterarie », Anno II, Numero 62, Firenze, 2 luglio 1911, p. 3.

GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Napoli, Ricciardi, 1910.

GIANNOTTO BASTIANELLI, « Risposta a F. Torre Franca », in «La Voce», Anno IV N° 37, Firenze, 12 Settembre 1912, p.892.

GIANNOTTO BASTIANELLI, « Una conferenza di I. Pizzetti su l'opera », in « Il Marzocco », Anno XVIII, N. 3, 19 gennaio 1913, p.3.

VIRGILIO BERNARDONI, « Classico e neoclassico in Casella », in VIRGILIO BERNARDONI, GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Suono, parola scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

VIRGILIO BERNARDONI, « Dallapiccola e le radici della coralità novecentesca », in FIAMMA NICOLODI (a cura di), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo- Atti del Convegno internazionale Firenze, 10- 12 dicembre 2004*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, pp. 81- 100.

ARNALDO BONAVENTURA, « Il Maggio Musicale - Il Concerto di musica moderna - Maria di Piemonte allo spettacolo », in « La Nazione », anno LXXIX, N°115.

MASSIMO BONTEMPELLI, « La calata », in « La gazzetta del popolo », 30 dicembre 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Respighi.

GIAN MARIO BORIO, « Oggettivismo e Nuova Classicità in Hindemith e Busoni », in AA VV., *Il flusso del tempo. Scritti su Ferruccio Busoni*. Atti dei convegni « Ferruccio Busoni e la Germania degli anni Venti », Bologna 18 – 20 aprile 1985 e in « Ferruccio Busoni e il “Doktor Faust” », Bologna 2 aprile 1985, a cura di Sergio Sablich e Rossana Dalmonte, Unicopli, Milano, 1986, pp. 215 – 235.

VITTORE BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983.

MARIO BROGLIO, « Teatro plastico », in « Ars Nova », II N° 5, Roma, aprile 1918, pp. 5- 7.

ROSEMARY BROWN, « La sperimentazione ritmica in Dallapiccola tra libertà e determinazione », in «Rivista italiana di musicologia», vol.XIII n. 1, Firenze, Olschki, 1978, pp. 142-175.

MARIO BRUSCHETTINI, « Il II Festival Internazionale di musica a Venezia », in « Rivista Musicale Italiana », vol. XXXIX, fasc. 4, settembre 1932, pp.1-16, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C.993.

DAVID BRYANT (a cura di), *Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1988.

MARTINA BURAN, *Il recupero dell'antico nell'opera di Ottorino Respighi e l'archivio documentario alla fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Padova, 2010.

FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, (a cura di Fedele D'Amico), Milano, Il Saggiatore, 1977.

ROBERTO CALABRETTO, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, Firenze, Olschki, 1997.

ROBERTO CALABRETTO, « Ansie del nuovo e vagheggiamenti dell'antico nel giovane Casella a Parigi », in De Santis Mila (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp.19-42.

GIUSEPPE CALLIARI, *Ferruccio Busoni – Trascrivere in musica l'infinito*, Trento, Il Margine, 2011.

EDWARD CAMPBELL, *Boulez, music and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

MARIO CAPRA E FIAMMA NICOLODI (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2011.

CARLO CARRÀ, « Alfredo Casella tra musica e pittura », in FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO (a cura di), *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988, pp.111 – 120.

CARLO CARRÀ, « Il rinnovamento della pittura in Italia parte III », in « Valori plastici », N.3 - 4, 1920, pp.33 - 34.

ALFREDO CASELLA, « Arnold Schönberg e la nuova musica italiana », in « Musica d'oggi », ottobre 1924, p. 301, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, SC.121.

ALFREDO CASELLA, « Arte e patria », in « Musica », Anno X, Numero 2, 25 gennaio 1916, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.62.

ALFREDO CASELLA, « Attualità del melodramma italiano », in « L'Italia letteraria », 21 settembre 1930, pp. 1 - 2. (terza parte dell'articolo apparso come « Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell'attualità ») in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Casella, Venezia, S.301.

ALFREDO CASELLA, « Come e perché scrissi la Donna serpente », in « L'Italia letteraria », 13 marzo del 1932, p.5, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Casella, Venezia, S. 328, p.5.

ALFREDO CASELLA, « Considerazioni sull'attualità musicale », prima versione del testo utilizzato per la conferenza tenuta il 15.3.1941 alla Regia Accademia di S. Cecilia, pp. 8 e 9, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, Sc.486.

ALFREDO CASELLA, « Contributi ad un nuovo stile musicale nostro », in « La Prora – Rassegna mensile della Corporazione delle Nuove Musiche », Roma, Anno I Numero 2, marzo 1924, pp.33 – 38.

ALFREDO CASELLA, « Corporazione delle nuove musiche », in « Christian Science Monitor », 20 giugno 1925, in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM, EDT, 2014 pp. 23 – 26.

ALFREDO CASELLA, « Crisi lirica o crisi musicale? », in « La Tribuna », 6 Dicembre 1929, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella, S.266.

ALFREDO CASELLA, « Del come un futurista possa amare Rossini », in Casella Alfredo, *21+26*,

Firenze, Leo Olschki, 2001, pp. 24 – 26.

ALFREDO CASELLA, « Dal neo – classicismo al neo - romanticismo », in « Christian Science Monitor », 20 aprile 1929, ora in LOMBARDI FRANCESCO, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, pp. 189 – 191.

ALFREDO CASELLA, *Della moderna musica italiana*, conferenza tenuta a Buenos Aires, giugno 1930, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 289.

ALFREDO CASELLA, *Della nostra attuale 'posizione' musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, articolo dattiloscritto a bordo del Berengaria tra Southampton e New York, aprile 1927, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella Sc.224.

ALFREDO CASELLA, « Della nostra attuale “posizione” musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea », in , *21+26*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 13- 19.

ALFREDO CASELLA, « Die Reaktion in Italien », in « Musicblätter des Anbruch », agosto - settembre 1925 , ora in traduzione italiana in ALFREDO CASELLA, *21 + 26*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 40 - 42.

ALFREDO CASELLA, « Difesa ed illustrazione della musica contemporanea italiana », in « La Rassegna Musicale », III, settembre1930, pp. 349 – 361, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S 298.

ALFREDO CASELLA, « Dissonanze...», in « Ars Nova », III, N° 3 gennaio 1919, pp. 1-2.

ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941.

ALFREDO CASELLA, « Il linguaggio di G. F. Malipiero » in « La rassegna musicale », febbraio-marzo 1942, ora in GINO SCARPA (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, pp. 127- 132.

ALFREDO CASELLA, « Il neoclassicismo mio e altrui », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno 1 n.5, Firenze, Le Monnier, maggio 1929, pp. 576 – 583.

ALFREDO CASELLA, « Il nuovo spirito musicale italiano », in « L'Italia letteraria », Anno IV Numero 45, 6 novembre 1932, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Casella,S. 335, pp. 1 -2.

ALFREDO CASELLA, « Il risveglio musicale italiano », in « Il Pianoforte », 1923, ora in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *La Rassegna Musicale, antologia*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 593 – 595.

ALFREDO CASELLA, « Il ritorno della disciplina », in « Christian Science Monitor », 19 dicembre 1925, in LOMBARDI FRANCESCO, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, pp.60 – 62.

ALFREDO CASELLA, « Il teatro musicale in Italia », in « Christian Science Monitor », 12 dicembre 1925, consultato in FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio*, Torino, EDT 2014, pp. 57, 58.

ALFREDO CASELLA, « Impressionismo e anti – medesimo », in « Ars nova », Anno II,N.4, Roma, marzo 1918, pp. 4 -5.

ALFREDO CASELLA, « L'avenir musical de l'Italie », in « L'homme libre», 8 settembre 1913, in ROBERTO CALABRETTO, *Alfredo Casella - Gli anni di Parigi - dai documenti*, Firenze, L. S. Olschki, 1997, pp. 305 – 307.

ALFREDO CASELLA, « La giovane Italia e il suo ruolo », in « Christian Science Monitor », 14 marzo 1925, ora in LOMBARDI FRANCESCO, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014 pp. 7 - 9.

ALFREDO CASELLA, « La musica in questi anni di transizione », in « Christian Science Monitor », 18 luglio 1925, ora in LOMBARDI FRANCESCO, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, pp. 31 -33.

ALFREDO CASELLA , « La nuova Italia musicale », in « Christian Science Monitor », 17 gennaio 1925, in Lombardi Francesco, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, pp.1 – 3.

ALFREDO CASELLA, « La nuova musicalità italiana », in « Ars Nova », Anno II Numero 2, Roma , gennaio 1918, pp. 2-4.

ALFREDO CASELLA, « La reazione italiana », in *21+ 26*, Leo Olschki, 2001, pp.40 -43.

ALFREDO CASELLA, « Lettera aperta a S.E. Pietro Mascagni », in « L'Italia Letteraria », 15 dicembre 1929, p.5, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S.268.

ALFREDO CASELLA, « Musica d'oggi », lettera aperta nella rubrica « Passaggi a livello », in « La Tribuna », novembre 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S 337.

ALFREDO CASELLA, « Musica e Stato in Italia », in « Christian Science Monitor », 19 dicembre 1925, in Lombardi Francesco, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, pp. 222 – 225.

ALFREDO CASELLA, « Musica italiana di ieri e di oggi », in « L'Italia letteraria », 26 marzo 1933, pp.1 – 4, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella S.344.

ALFREDO CASELLA,« Musicisti, musicologi e...musica », in « Scenario », X, n3, marzo 1941, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 485 XXXII.4.485.

ALFREDO CASELLA, « Pittura e musica nella odierna Italia », in « Il Pianoforte », VII, 4, aprile 1926, pp. 101 - 104, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli Editore, 1966, pp.661 – 664.

ALFREDO CASELLA, « Problemi della musica italiana contemporanea », in « La Rassegna Musicale », 1935, Numero 3, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1966 pp. 258 – 268.

ALFREDO CASELLA, « Riabilitazione del teatro musicale in Italia », in « Musica d'oggi », Anno VII numero 13, dicembre 1925, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo

Casella, S.156.

ALFREDO CASELLA, « Serge De Diaghilev », in « Musica d'Oggi », ottobre 1929, pp.397 – 398, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 261.

ALFREDO CASELLA, « The Musical Theater in Italy », in traduzione italiana: « Il teatro musicale in Italia », in « Christian Science Monitor », 12 dicembre 1925, in Lombardi Francesco, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014, pp. 56 – 59.

ALFREDO CASELLA, « Tutti uguali, meno... », in « Ars Nova », Anno II Numero 6, Rma , maggio 1918, pp.2-3.

ALFREDO CASELLA, « Un essai théâtral », in « Le Courier Musical », settembre - ottobre 1918, , pp. 281 - 282, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 77.

ALFREDO CASELLA, *21+26*, Firenze, Leo Olschki, 2001.

ALFREDO CASELLA, « Verdi, Rossini e il melodramma italiano nell'attualità », pubblicato in tre puntate ne « L'Italia Letteraria », del 7 settembre 1930, pp. 1,2; 14 settembre 1930, p.4; 21 settembre 1930, pp. 1,2, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, S. 299, S300, S. 301.

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO, « Casella operista », in « Pegaso », Anno IV N° 4, aprile 1932, pp. 481 – 488.

MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, « La II^a biennale di musica a Venezia », in « Scenario », I , n. 9, ottobre 1932, p. 32.

MARIO CASTELNUOVO TEDESCO, « Neoclassicismo musicale », in « Pègaso. Rassegna di lettere e arti », anno I numero 2, Febbraio 1929,pp.197 - 204.

PAOLO CATTELAN (a cura di), *Malipiero - Maderna (1973-1993)*, Firenze, Olschki, 2000.

ANDREA CHEGAI e CECILIAZI CECILIA (a cura di), *Petrarca in musica: atti del convegno internazionale di studi 7*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005.

OSCAR CHILESOTTI, *L'evoluzione nella musica*, Torino, Fratelli Bocca, 1911.

JANIE COLE, *A muse of music in early baroque Florence- the Poetry of Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

CARLO CORDARA, « Rivendicazioni e riconoscimenti musicali », in « Il Marzocco », Anno XXII n. 27, 8 Luglio 1917, pp.2,3.

LOUIS CORTESE, *Alfredo Casella*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1935.

LOUIS CORTESE, « Il teatro dell'opera da camera al Festival di Venezia », in « Corriere Mercantile », Genova, 12 settembre 1932, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C.992.

FEDELE (LELE) D'AMICO, « A proposito di un manifesto - Pirandello librettista », in «L'Italia Letteraria

», Roma, 8 gennaio 1933, consultato in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Respighi.

FEDELE D'AMICO, GUIDO M. GATTI, *Alfredo Casella*, Milano, Ricordi, 1958.

LELE D'AMICO, « Classicità di Malipiero », in « Scenario », Anno I, N° 8, Settembre 1932, pp. 18 - 24.

FEDELE D'AMICO, « Ragioni umane del primo Malipiero », in « La Rassegna musicale », febbraio - marzo 1942, in: SCARPA GINO (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di Guido M. Gatti seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Edizioni di Treviso libreria Canova, 1952, pp. 110 - 126.

SILVIO D'AMICO, *Il teatro italiano*, Milano, Roma, Treves, Treccani, Tumminelli, 1932.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Le martyre de Saint Sébastien, mystere compose en rythme français par Gabriele D'Annunzio et joue a Paris sur la scene du Chatelet le XXII mai MCMXI avec la musique de Claude Debussy*, Paris, Chez Calmann - Lévy, 1911.

GABRIELE D'ANNUNZIO, Lettera ad Alfredo Casella del 25 febbraio 1933, in « Meridiano di Roma », III, n. 23, 5 giugno 1938, p.7, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, L.2731.

GABRIELE D'ANNUNZIO, « Preludio a una raccolta di classici della musica italiana », in « Scenario. Numero speciale dedicato a D'Annunzio e il teatro », VII/ 4, Milano, Rizzoli & C., aprile 1938, XVI, pp. 209-210.

LUIGI DALLAPICCOLA, « A proposito dei « Cinque Canti » per baritono e otto strumenti », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 489 – 496.

LUIGI DALLAPICCOLA, *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Appunti sull'opera contemporanea (1960) », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, pp.61-65.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Casella Maestro (1947) », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp.337 — 340.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Genesi dei “Canti di Prigionia” e del “Prigioniero” (1950 -1953) », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 399 – 420.

LUIGI DALLAPICCOLA, « My choral Music (trad. dall' originale it. di MM. Smith) », in *The Composer's Point of View*, a cura di R.S. Hines, Norman, University of Oklahom Press 1963, in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 372 — 384.

LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Parole e musica nel melodramma (1961-1969) », in LUIGI DALLAPICCOLA,

Parole e musica, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 66 -93.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Prime composizioni corali », in LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 372 — 384.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero (18 marzo 1882 I° agosto 1973) ». Si tratta di un articolo scritto il 26 aprile 1974 e poi pubblicato postumo in AA.VV., *Miscellanea del Cinquantenario*, Milano, Suvini — Zerboni, 1978.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Serata memorabile », in « Il Gazzettino », 17 marzo 1962, p. 2.

LUIGI DALLAPICCOLA, « Words and Music in Nineteenth-Century Italian Opera », in « Perspectives of New Music », Princeton University Press from music foundation, 5, 1966 n. 1, pp. 121-133.

ROSSANA DALMONTE, « Le fonti letterarie del teatro di Malipiero (l'“Orfeide”) », in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 95 – 111.

GIORGIO DE CHIRICO, « Arte metafisica e scienze occulte. Seguito da un epòdo », in « Ars Nova », III, n. 3, gennaio, pp.3 – 4.

GIORGIO DE CHIRICO, « Casella », in PESTALOZZA LUGI, *La Rassegna musicale antologia*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 458 – 460.

GIORGIO DE CHIRICO, « Il ritorno al mestiere », in « Valori plastici », n. 1, novembre - dicembre 1919, Roma, pp.15 – 19.

RAFFAELLO DE RENSIS, *Rivendicazioni musicali- Pagine di glorie passate e di polemiche presenti*, Roma, Casa editrice “Musica”, [1917].

FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana a cura di Benedetto Croce*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1965, Volume 1, p. 32.

MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.

MILA DE SANTIS, « Petrarca nel primo Novecento musicale italiano », in ANDREA CHEGAI e CECILIA LUZZI (a cura di), *Petrarca in musica: atti del convegno internazionale di studi 7*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005, pp. 495- 523.

MILA DE SANTIS, « Casella e il testo poetico », in Mila De Santis (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 303 – 327.

MILA DE SANTIS, « Casella nel ventennio fascista », in ROBERTO ILLIANO, *Italian music during the fascist period*, Turnhout : Brepols, 2004, pp. 371- 400.

MILA DE SANTIS (a cura di), *Dallapiccola lecture e prospettive*, atti del Convegno internazionale di studi: Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995, Milano, Ricordi, 1997.

MILA DE SANTIS, *Fondo Luigi Dallapiccola. Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica con un elenco dei corrispondenti*. Firenze, Polistampa, 1995.

MILA DE SANTIS, *Ricerzare: parole, musica e immagini dalla vita e dall'opera di Luigi Dallapiccola*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005.

MILA DE SANTIS, « Ricezione del passato nel primo Novecento italiano », in « Arte musica spettacolo : Annali del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo - Università di Firenze », Firenze, Cadmo, 2008, pp.46 – 87.

MILA DE SANTIS, « Testi poetici e rappresentazione musicale in Luigi Dallapiccola », in COSIMO COLAZZO (a cura di), « Conto aperto, scritti sulla musica del '900 », Trento, Conservatorio di musica "F. A. Bonporti", 2002, pp.71-90.

FRANCESCO DEGRADA, « Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana », «*Quadrivium*», vol. XIV (1973), pp. 412-432.

FRANCESCO DEGRADA, «La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana, in Fiamma Nicolodi (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento "la generazione dell'80"*, *Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, 1981. pp 83 – 96.

FRANCESCO DEGRADA, « Malipiero e la tradizione musicale italiana », in Mario Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo Olschki Editore, pp. 131 – 152.

DIZIONARIO ENCICLOPEDICO UNIVERSALE DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI, TORINO, UTET, 1985.

BEN EARLE, *Luigi Dallapiccola and Musical modernism in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University press, 2013.

PADRE PELLEGRINO M. ERNETTI, « Canto gregoriano e musica di Malipiero », in MESSINIS MARIO (a cura di), *Omaggio a Malipiero, Atti del convegno di Studi malipieriani promosso dalla Fondazione Giorgio Cini, Venezia 29-30 maggio 1972*, Firenze, Olschki, 1977, pp 45 – 53.

ANDREA FABIANO, « Tre intellettuali veneti alle origini della musicologia italiana: Francesco Caffi, Pietro Canal e Oscar Chilesotti », in AA.VV., *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana- studi e ricerche*, Firenze, Leo Olschki, 1987, pp. 297- 319.

RAYMOND FEARN, *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester, University of Rochester press, NY, 2003.

CESARE FERTONANI, EMILIO SALA, CLAUDIO TOSCANI (a cura di), *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2009.

GIANFRANCO FOLENA, « La voce e la scrittura di Malipiero », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 99 – 114.

RENATO FONDI, *Ildebrando Pizzetti e il Dramma musicale italiano d'oggi*, Roma, Biblioteca dell'«Orfeo», 1919.

ENRICO FUBINI, « L'estetica di Stravinskij », in AA.VV., *Stravinskij ogg. Convegno internazionale. Teatro alla Scala.*, Milano, Unicopli, 1986, pp. 32 - 45.

ENRICO FUBINI, « Malipiero e l'estetica della musica in Italia tra le due guerre », in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, atti del Convegno in occasione del centenario della nascita*, Reggio Emilia, Teatro municipale R. Valli e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982, Milano, Unicopli, 1984, pp. 164 – 174.

ENRICO FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973.

IL DISCOLO [ALFREDO CASELLA], « Il paese che non sa ridere », in « Ars Nova », II N° 5, pp.11,12.

A [ALBERTO] G[GASCO], « Il Teatro dell'opera da camera », in « La Tribuna », 8 settembre 1932, p.3, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, C.989.

GUIDO GATTI, « Aspetti dell'arte di Malipiero », in « L'Esame- Rivista mensile di coltura e d'arte », Anno II Fascicolo X, Milano, Bottega di poesia, 31 ottobre 1923, pp. 823 -831.

GUIDO M. GATTI, « Aspetti della situazione musicale in Italia », in « La Rassegna musicale », 1932, n° 1 in PESTALOZZA LUIGI, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966 pp. 176-183.

GUIDO GATTI, « Del presente musicale in Italia », in « L'esame - Rivista mensile di coltura e d'arte », Anno III, fasc. IX – X, Milano, Bottega di poesia settembre-ottobre 1924, pp.431 – 443.

GUIDO M GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Torino [etc], Paravia & C., 1934.

GUIDO GATTI, *L'opera di Luigi Dallapiccola*, Torino, Einaudi, 1965.

GUIDO GATTI, « Le espressioni drammatiche di Malipiero », in *Rivista Musicale Italiana*, Volume XXVI, Torino, Bocca, 1919, pp. 690 – 712.

GUIDO GATTI, « Le liriche di Ildebrando Pizzetti », in *Rivista Musicale Italiana*, Volume XXVI, TORINO, BOCCA, 1919 pp. 192 – 206.

GUIDO GATTI, « Musicisti contemporanei - G. Francesco Malipiero », in «Il Pianoforte» 1925 n.10 in Luigi Pestalozza, *La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp.643-653.

GUIDO GATTI, « Schönberg, Casella ed un “nuovo stile musicale italiano” », in « L'Esame- Rivista mensile di coltura e d'arte », Anno III Fascicolo 4, Milano, Bottega di poesia, 30 aprile 1924, pp. 297 – 303.

GIANANDREA GAVAZZENI, « Cronache musicali », in « Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea », Anno II Numero 3, Luglio 1938.

GIANANDREA GAVAZZENI, « Il teatro », in Fedele D'Amico, Guido M. Gatti, *Alfredo Casella*, Milano, Ricordi, 1958, pp. 71 - 86.

GIANANDREA GAVAZZENI, « Le “Sette canzoni” di Gian Francesco Malipiero », « La Rassegna Musicale », Vol. XXXII (1962) pp. 143-150.

GIANANDREA GAVAZZENI, *Musicisti d'Europa*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1954.

GIANANDREA GAVAZZENI, *Tre studi su Pizzetti*, Como, Emo Cavalieri, 1937.

GIANANDREA GAVAZZENI, *Trent'anni di musica*, Milano, Ricordi, 1958.

LUCIANO GHERARDI, « Riscoperta del Medioevo negli studi letterari e ricerca musicale; tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola », in « Chigiana – Rassegna annuale di studi musicologici », XXXVII, Nuova Serie n° 17, Firenze, Olschki, MCMXXXV; pp. 35 – 50.

CARLOTTA GIUCASTRO LONGO, « Di alcuni momenti della storia della musicologia italiana alle sue origini in una raccolta di lettere a Oscar Chilesotti », in AA.VV., *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana- studi e ricerche*, cit., pp.349- 373.

ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1975.

FRANCESCA GUALANDRI, *Le 'Nove Canzoni' di Gian Francesco Malipiero (1920-1922): Analisi poetico-musicale*, Monaco di Baiera, Grin Verlag, 2010.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, « Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra », in - MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 275 – 302.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, « Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli », in CESARE FERTONANI, EMILIO SALA, CLAUDIO TOSCANI (a cura di), *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pp. 203-223.

AUGUSTO HERMET « Poesia musicale di Pizzetti », in « Rassegna dorica », XI, XVIII, N° 7, 20 settembre 1940, pp. 166 – 168.

ROBERT STEPHAN HINES, *The composer's point of view*, Univeristy of Oklahoma Press, 1963.

ROBERTO ILLIANO, *Italian music during the fascist period*, Turnhout : Brepols, 2004.

DIETRICH KÄMPER, *Luigi Dallapiccola, la vita e l'opera*, Firenze, Sansoni Editore, 1985.

MANLIO LA MORGIA, *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, G.Ricordi & C. 1958.

LA VOCE [REDAZIONE], « Pizzetti e Mascagni », Anno V Numero 12, 30 marzo 1913, Firenze, Libreria della Voce, p. 1037.

MARIO LABROCA, « Lotte e conquiste della musica moderna », in « La Rassegna musicale », 1926, n° 12, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 666-670.

MARIO LABROCA, « Vita e musica nell'Italia nuova », in « La Rassegna Musicale », 1934, n.1, ora in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Milano,. 1966, pp. 233 – 237.

GIOACCHINO LANZA TOMMASI, « Il gusto musicale di D'Annunzio e il dannunzianesimo musicale », in

FIAMMA NICOLODI, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento "la generazione dell'80" - Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980-*, Olschki, 1981, pp. 393 – 403.

MICHELE LESSONA, « L'opera da camera al Festival veneziano », in « Gazzetta del popolo », 11 settembre 1932, p. 2.

FERNANDO LIUZZI, *La lauda ai primordi della melodia italiana*, Roma, Libreria dello Stato, 1925, 2 Voll.

FRANCESCO LOMBARDI, *La musica al tempo dell'aereo e della radio, cronache musicali 1925 - 1946*, Torino, CIDM,EDT, 2014.

ANTONIO LOVATO, « Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi », in «Musica e storia», XIII/2, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 251-278.

ADRIANO LUALDI, *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano, Treves, Treccani, Tumminelli, 1931.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, «Ah, quei musicologi», in « Meridiano di Roma », 2 aprile 1939, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Che direbbero i nostri Nonni? », in « La Follia », New York, 29 giugno 1925 [data desunta], in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Claudio Monteverdi*, Milano, Fratelli Treves, Editori, 1930.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Commiato », in « Meridiano di Roma », 16 agosto 1943, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Così parlò Claudio Monteverdi*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1967.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Critica musicale », in « Gazzetta del popolo», 17 maggio 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « De profundis? », in « Ambrosiano », dicembre 1931, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Del contrappunto e della composizione », in « Rassegna musicale », Anno XV, Numero 6, giugno 1942, pp. 189-193.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO,« Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi », in « Musica - settimanale di cultura e di cronaca », 8 giugno 1913, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Della diffidenza e di altre cose antimusicali », in « Il Gazzettino », 15 dicembre 1939, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Evviva noi! », in « Gazzetta del popolo », Anno XIII, 23 luglio 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « I Conservatori », in « Il Pianoforte », 12/1921, in LUIGI PESTALOZZA, *La rassegna musicale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 595- 600.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « I nemici del melodramma », in « Gazzetta del popolo », 5 novembre 1935, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il filo di Arianna – Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi, 1966.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Insidie musicali », in « La riforma musicale » , Anno IV numero1 -2, Torino, 15 novembre 1 dicembre 1917, pp.3-5.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'armonioso labirinto: Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « L'arte di ascoltare », in « La Riforma musicale », Torino, 21 febbraio 1915, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « L'arte, la musica, i giovani », in « Occidente », gennaio – marzo 1934, in "Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia", Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « L'arte e il popolo », in « L'Ambrosiano », Anno XII, Milano, 15 giugno 1934, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « L'incantatore Orfeo », in « La Gazzetta di Venezia », , 4 agosto 1934, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Le génie musical de l'Italie », in « La Revue Musicale », Parigi, [1940], in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Lettera a Guido Maria Gatti*, Venezia, Centro arti e mestieri della Fondazione Giorgio Cini, 1964.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Memorie utili: ovvero come nasce in un musicista il desiderio di scrivere per il teatro », in « Scenario », 3, marzo 1938, pp. 107 - 110, in MARIA TERESA MURARO, (a cura di), *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 145 – 151.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Musica del nostro tempo », estratto da « Ateneo veneto », Anno CXXVIII, volume 121 Numero 1, gennaio – febbraio 1937 XV, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Musica e letteratura », in « Gazzetta del Popolo », Torino 20 aprile 1937, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Notiziario musicale », in « L'Impero », Roma, 2 novembre 1924, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Orchestra e orchestrazione », in « Rivista Musicale Italiana », Volume XXIV, Anno 1917, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1917, pp.89 – 120.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Oreste e Pilade ovvero le sorprese dell'amicizia- Melodramma senza musica e con troppe parole*, Parma, Luigi Battei, 1922.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Poesia e musica », in *Scenario*, IV, 7, luglio 1935, pp. 347 – 350.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, « Ritorno di Claudio Monteverdi », in « Scenario », novembre 1942, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Malipiero, Scritti, Articoli a stampa raccolti in album.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Teatro: Pantea, Sette canzoni, Le baruffe chiozzotte, Orfeo / G. Francesco Malipiero; con una prefazione di Guido M. Gatti*, Bologna, Zanichelli, 1920.

GIAN FRANCESCO MALPIERO, *Ti co mi e mi co ti – soliloqui di un veneziano*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966.

ALBERTO MANTELLI, « Ritratto di Dallapiccola », in « Il Meridiano di Roma », Anno III/10, Roma, 6 marzo 1938, p.IV.

GIOVANNA MARIA MASERA, *Michelangelo Buonarroti il giovane*, Torino, R. Università di Torino, Fondo di studi Parini-Chirio, 1941.

MARIA GRAZIA MESSINA, « Tra pittura e musica, da "Ars nova" a "Valori plastici" e ritorno », in MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e L'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 249 -274.

MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1977.

MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977.

MASSIMO MILA, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959.

MASSIMO MILA, « Il neomadrigalismo della musica italiana », in MASSIMO MILA, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 220-223.

MASSIMO MILA, « Ildebrando Pizzetti, Altre cinque liriche, per canto e pianoforte », in « Pan , Rassegna di Lettere, arte e Musica », Anno I N° 1, Milano, Rizzoli & Co., 1933, pp.148 – 150.

MASSIMO MILA, « Itinerario stilistico 1901 - 1942 », in FEDELE D'AMICO, GUIDO M. GATTI (a cura di),

Alfredo Casella, Milano, G. Ricordi, 1958, pp.29 – 55.

MASSIMO MILA, « Itinerario stilistico di Casella », in « La Rassegna Musicale », numero 5, 6, anno 16° (XXIV di "Il Pianoforte"), Firenze, Le Monnier, maggio - giugno 1943, pp. 132 – 147.

MASSIMO MILA, « La nostra musica illustrata agli inglesi », in « L'Espresso », 29 aprile 1958, in MASSIMO MILA, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, pp.150-152.

MASSIMO MILA, « Modernità e antimodernismo in Malipiero » in MESSINIS MARIO (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1977, pp.15-20.

MASSIMO MILA, « Sulla dodecafonia di Dallapiccola », in « Annali della Scuola Normale superiore di Pisa », estratto- classe di lettere e Filosofia, Serie III, Pisa, 1976, pp.1097-1122.

MASSIMO MILA, « Un grande della musica moderna (1975) », in LIVIO ARAGONA (a cura di), *Luigi Dallapiccola, Massimo Mila Tempus aedificandi-carteggio 1933-1975*, pp. 405 – 407.

GIAN PAOLO MINARDI, *Ildebrando Pizzetti. La giovinezza*, Parma, Collana di pubblicazioni del Conservatorio di musica "Arrigo Boito", 1980.

GIAN PAOLO MINARDI (a cura di), *Pizzetti oggi. Atti del Convegno. Parma 21- 22 dicembre 2002*, Parma, Teatro Regio, 2002.

FULVIA MORABITO, *La romanza vocale da camera in Italia*, Turnhout, Brepols, 1997.

MARIO MORASSO, « Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria », in « Il Marzocco », II/1, Firenze, 7 febbraio 1897, p. 3.

MARIO MORASSO, « Un colloquio con Gabriele D'Annunzio », in « La Gazzetta di Venezia », Venezia, Perlini e Locatelli, 18 ottobre 1897, p. 1.

GIOVANNI MORELLI, (a cura di), *La carica dei quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, Firenze, Olschki, 2005.

ETTORE MOSCHINO, « Per un monumento a Verdi », in « Il Marzocco », Anno X Numero 6, Firenze, 1905 p. 1

MARIA TERESA MURARO, (a cura di), *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984.

GIOVANNI NASCIMBENI, « Vecchie musiche italiane », in « Il Marzocco », Anno XXI, Numero 36, 3 Settembre 1916, p. 2.

HANS NATHAN, *Luigi Dallapiccola: fragments from Conversation*, *Music Review* 27/4 November Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd, 1966.

FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982.

FIAMMA NICOLODI, "I « ritorni » e il mito dell'antico", in « Chigiana », XXXVII, 1980, pp.15-34.

FIAMMA NICOLODI (a cura di), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo - Atti del Convegno internazionale Firenze, 10- 12 dicembre 2004*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

FIAMMA NICOLODI (a cura di), *Luigi Dallapiccola - saggi testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975.

FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

FIAMMA NICOLODI, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento "la generazione dell'80"*, Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980, Firenze, Olschki, 1981.

FIAMMA NICOLODI, « Su alcune "querelles" dei compositori-critici del novecento », in MARIO CAPRA e FIAMMA NICOLODI, (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 31- 53.

FIAMMA NICOLODI, « Su alcuni aspetti dell'opera critica di Luigi Dallapiccola », in FEDELE D'AMICO, « Contributo », estratto dalla rivista:, « Antologia Viessesux » Fascicolo XXXIII, G. P. Viessesux, Firenze Gennaio- Giugno 1974, pp. 30-42.

UMBERTO NOTARI, « Storia di un preludio », in « Scenario. Numero speciale dedicato a D'Annunzio e il teatro », VII/ 4, Milano, Rizzoli & C., aprile 1938, XVI.

ALDO OBERDORFER (a cura di), *Giuseppe Verdi, Autobiografia dalle lettere*, Milano, Rizzoli, 1951, pp. 312-314.

GIACOMO OREFICE, « Il nazionalismo musicale e l'ora presente », in « Il Marzocco », Anno XX Numero 44, 31 ottobre 1915, p. 1.

GIACOMO OREFICE, « La crisi del nazionalismo musicale », in « Rivista Musicale Italiana », Volume XXIV Anno 1917, Torino Milano Roma, Bocca, 1917, p.300 – 315.

CESARE ORSELLI, « "Un'espressione particolareggiata e quasi analitica della poesia" . Annotazioni sulla lirica di Pizzetti », in Gian Paolo Minardi (a cura di), *Pizzetti oggi. Atti del Convegno. Parma 21- 22 dicembre 2002*, Parma, Teatro Regio, 2002, pp. 95 – 128.

ANGELO ORVIETO, « Il teatro di festa- Colloquio con Gabriele d'Annunzio », in « Il Marzocco », Anno II, n. 45, Firenze, 12 dicembre 1897, pp. 1-2

CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997.

GUIDO PANNAIN, « L'idea di classicismo nella musica contemporanea », in « La Rassegna musicale», Anno IV, N° 4, luglio 1931, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 159 - 175.

GUIDO PANNAIN, « La musica della parola in una conferenza di I. Pizzetti », in « Il Mattino », Napoli, Anno XII, 17 Aprile 1934.

GUIDO PANNAIN, « Problemi della musica italiana contemporanea », in « La Rassegna Musicale » N°3 1930, in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *La Rassegna Musicale (antologia)*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp.89 -97.

LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, Atti del Convegno in occasione del centenario della nascita*, Reggio Emilia, Teatro municipale R. Valli e

Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982, Milano, Unicopli, 1984.

LUIGI PESTALOZZA, (a cura di), *La Rassegna Musicale (antologia)*, Milano, Feltrinelli, 1966.

LUIGI PESTALOZZA, « Posizione di Malipiero », in « Chigiana: rassegna annuale di studi Musicologici », vol. 35 (nuova serie n° 15, 1978), pp. 43-57.

GIORGIO PESTELLI, « Luigi Dallapiccola. Rinascita del madrigale drammatico », in « La musica moderna », nr. 75, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967.

FRANCESCA PETROCCHI, « *Ars nova* » 1917 — 1919, *ristampa anastatica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.

FRANCESCA PETROCCHI, « Le ragioni dell'arte: musica, pittura e letteratura in "Ars nova" », in FRANCESCA PETROCCHI, « *Ars nova* » 1917 — 1919, *ristampa anastatica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp.11 – 56.

LEONARDO PINZAIUTI, « Torre Franca a Firenze », in FIAMMA NICOLODI, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento "la generazione dell'80"*, *Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 404, 413.

NINO PIRROTTA, « Malipiero e il filo d'Arianna », in Muraro Maria Teresa (a cura di) *Malipiero scrittura e critica, atti del convegno in occasione del centenario della nascita, Venezia e Asolo, 24-25 settembre 1982*, Firenze, Olschki, 1984, pp 5 -19.

NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1977.

BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta 1980,

ILDEBRANDO PIZZETTI, « Ariane et Barbebleu », in « Rivista musicale italiana », XV, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1908, pp.73-85.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « Di Arnold Schönberg e di altre cose », in « Il Marzocco », anno XXXI n. 51, 17 dicembre 1916 pp. 2,3.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « Giuseppe Verdi », in « Il Marzocco », Anno XVIII, Numero 41, Firenze, 12 ottobre 1913, pp.1-2.

ILDEBRANDO PIZZETTI, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, [1921?]

ILDEBRANDO PIZZETTI, « L'infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a Gian Francesco Malipiero », in « Il Pianoforte », 1/1922, in LUIGI PESTALOZZA, *La Rassegna Musicale (antologia)*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 601-605.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « La grandezza di Verdi », in « La Lettura: rivista mensile del Corriere della Sera », a. XLI, n. 1, Milano, Rizzoli, gennaio 1941, pp. 26 – 34: 31.

ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica dei Greci, studio storico- critico*, Roma, Musica, 1914.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica delle parole », in « Musica », I Sansoni, Firenze 1942, pp.125 –

142.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica e il dramma », in « La rassegna musicale », anno V, numero I, Torino, Einaudi, gennaio 1932, (X), pp. 1-25.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica per “*La Nave*” di Gabriele D’Annunzio – Lettera all’Avv. Giuseppe Bocca », in « Rivista Musicale Italiana », XIV (1907), Fasc. 4, pp. 857, 858.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « La musica vocale da camera », in « Il Marzocco » XIX n. 11, 15 marzo 1914, p.3.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « Musica italiana e musica tedesca », in « La Voce », Anno VII numero 12, giugno 1915, pp. 754 – 765.

ILDEBRANDO PIZZETTI, *Musicisti Contemporanei-saggi critici*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1914.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « Profili di musicisti francesi contemporanei. Claude Debussy », in « Il Marzocco », anno XVIII, n.8, 23 febbraio 1913, p. 2.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « Questa nostra musica », in « Pan, Rassegna di lettere arte e musica », Anno II Numero 2, Milano, Firenze, Roma, Rizzoli e Co.,1 febbraio 1934, pp. 321 – 342.

ILDEBRANDO PIZZETTI, « Un musicista italiano ai “confrères” d’oltralpe », in « Il Marzocco », XVIII/43, Firenze, 26 ottobre 1913, pp.1, 2.

RAFFAELE POZZI, « L’ideologia neoclassica », in Nattiez J.J., (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. I, Il Novecento, Torino, Einaudi, 2001, pp. 444 – 470.

HENRI PRUNIÈRES, « G Francesco Malipiero », in GINO SCARPA, (a cura di), *L’opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell’autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952, pp. 40 – 60.

ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi, dati biografici*, Milano, Ricordi, 1954.

OTTORINO RESPIGHI, *Conversazioni, scritti, appunti*, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Respighi, D – 15, I, E –05.

LUIGI ROGNONI, « L’esperienza musicale di Alfredo Casella (1883 – 1947) », in « L’approdo musicale », Anno I, No. 1, (gennaio-1958), pp. 73-94.

LUIGI ROGNONI, « Luigi Dallapiccola- Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane », in « Rivista Musicale Italiana » Vol. 40, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1936, pp.362-363.

MARIO RUFFINI, *L’opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, Milano, Suvini — Zerboni, 2002.

MARIO RUFFINI, « Savonarola e la musica: dalla lauda al Novecento », in *La figura de Jerónimo Savonarola O.P. y su influencia en España y Europa* (al cuidado de Donald Weinstein, Júlia Benavent e Ines Rodríguez), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2004, pp. 93 – 129.

SERGIO SABLICH, *Luigi Dallapiccola: un musicista europeo*, Palermo, L'Epos, 2004.

GUIDO SALVETTI, « Del "ritorno all'ordine" le diverse ragioni », in DAVID BRYANT (a cura di), *Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1988, pp. 67 – 75.

GUIDO SALVETTI, « Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano », in « Rivista italiana di musicologia », A. 35., 2000, n. 1-2. Firenze, Olschki, [2000], pp 107 – 133.

GUIDO SALVETTI, « La “generazione dell'80” tra critica e mito », in FIAMMA NICOLodi, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento “la generazione dell'80”*, Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980, Firenze, Olschki, 1981, pp. 47-48.

GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, EDT, Torino, 1991.

ROBERTO SALVETTI, *La musica italiana nel novecento*, Busto Arsizio (VA), Bramante editrice, 1985. Vol.1.

OLGA SAMAROFF, « Alfredo Casella discusses nationalities in music- Italian importations of foreign ideas resented nowadays – Jazz may be foundation of American orchestration », in « New York evening post », 9 gennaio 1926, in Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Casella, C343.

PIERO SANTI, « Arcaismi e folclorismi nella musica italiana del primo Novecento », in « Chigiana », n. XXXVII, Firenze: L. S. Olschki, 1985, pp.73-80.

PIERO SANTI, « Dallapiccola e la cultura musicale italiana del primo Novecento », in MILA DE SANTIS (a cura di), *Dallapiccola-Lettere e prospettive- Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995)*, Lucca, Ricordi, 1997, pp.89 – 100.

PIERO SANTI, « La concezione teatrale », in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 153 – 163.

PIERO SANTI, « La funzione ideologica del modalismo pizzettiano », in « Chigiana », XXXVII, Firenze: L. S. Olschki, 1980, pp. 81 -104.

PIERO SANTI, « Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento », in « Studi Musicali », I, 1, Firenze, Olschki, 1972, pp.161 – 186.

PIERO SANTI, « Pizzetti oggi », in MANLIO LA MORGIA (a cura di) *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti: saggi e note*. Pescara, Milano, Ricordi, 1958, pp. 237- 244:

GINO SCARPA, (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso*, Treviso, Canova, 1952.

TILMAN SCHLÖMP, « La canzone d'opera e l'opera come canzone », in PAOLO CATTELAN (a cura di), *Malipiero - Maderna (1973-1993)*, Firenze, Olschki, 2000, pp 87 – 101.

ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Milano, Sandron, 1904, vol. I.

ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma- Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca, 1904.

GIOVANNI TEBALDINI, « Contributo critico-bibliografico alla cronaca della “musicologia” in Italia nella seconda metà del sec. XIX », in « Harmonia », II/6, Roma, 3 giugno 1914, pp. 6-13.

GIOVANNI TEBALDINI, *Ildebrando Pizzetti nelle “Memorie” di Giovanni Tebaldini*, Parma, Fesching, 1931.

LUCIANO TOMELLERI, « Vita Musicale - Dei Cori di Luigi Dallapiccola », in « Rivista musicale italiana », 1939.

FAUSTO TORREFRANCA, « Cara Voce », in « La Voce », Anno IV N° 35, Firenze, 29 Agosto 1912, p.882.

FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912.

FAUSTO TORREFRANCA, « I canti popolari d'Italia », in « Il Marzocco », XVI, N°18, 30 aprile 1911 p.4.

FAUSTO TORREFRANCA, « Il futuro genio della critica musicale italiana », in « Rivista musicale italiana », X, 1908, pp. 401-410.

FAUSTO TORREFRANCA, « In Germania – civiltà di seconda mano », in « La Voce », Anno IV Numero 3, 18 gennaio 1912, pp.735- 736.

FAUSTO TORREFRANCA, « L'opera in musica e il “folk-ore” », in « Il Marzocco », XVIII,N° 25, 22 giugno 1913 p.2.

FAUSTO TORREFRANCA, « L'ultima giovinezza di Giuseppe Verdi », in « Il Resto del Carlino », Anno XXIX Numero 278, 30 settembre 1913, p. 2.

FAUSTO TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito*, Torino, Bocca, 1910.

FAUSTO TORREFRANCA, « Per una coscienza musicale italiana », in « La Voce », Anno II Numero 38, Firenze, Libreria della Voce , 1 settembre 1910 pp.385, 386.

FAUSTO TORREFRANCA, « Strascichi », in « La Voce », Anno IV N° 40, Firenze 3 Ottobre 1912, p. 906.

FAUSTO TORREFRANCA, « Verdi contra Verdi », in « Rassegna contemporanea », Anno VI serie 2, 10 novembre 1913, pp.353- 370.

LARA URAS, *Nazionalismo in musica: il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Libreria musicale italiana, Lucca, 2003.

NEREO VIANELLO, « Per il testo delle *Stanze* del Poliziano », in « Lettere Italiane - Rivista trimestrale diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto », anno VII numero 3, luglio- settembre 1955, pp. 330 – 342.

GIANFRANCO VINAY,« Ricognizione del neoclassicismo musicale », in DAVID BRYANT (a cura di), *Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 77 - 84.

GIANFRANCO VINAY, *Stravinski neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*. Venezia, Marsilio Editori, 1987.

ROMAN VLAD, *Luigi Dallapiccola*, Milano, Suvini Zerboni, 1997.

ROMAN VLAD, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1955.

ROMAN VLAD, « Situazione storica della “generazione dell’80” », in FIAMMA NICOLodi, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento “la generazione dell’80”*, *Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 3-8.

LA VOCE [REDAZIONE], « Pizzetti e Mascagni », in « La Voce », Anno V Numero 12, 30 marzo 1913, Firenze, libreria della Voce, p. 1037.

JOHN C.G. WATERHOUSE, *Malipiero*, Torino, Nuova Eri, 1990

EMILIA ZANETTI, « Interventi », in FIAMMA NICOLodi, (a cura di), *Musica Italiana del primo Novecento “la generazione dell’80”*, *Atti del Convegno Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 135 – 140.

ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel novecento*, Bramante editrice, Busto Arsizio 1985, Vol.1.

ROBERTO ZANETTI, *SIMC: Storia della Società Italiana di Musica Contemporanea dalla Fondazione al 2001*, Milano, Libreria CLUP srl, 2004.

BRUNO ZANOLINI, *Luigi Dallapiccola- La conquista di un linguaggio (1928-2941)*, Padova, Zanibon, 1974.

