

PIZZETTI ILDEBRANDO

Compositore italiano

(Parma 20 IX 1880 - Roma 13 II 1968)



Figlio di un professore di pianoforte ed insegnante di teoria nella scuola musicale di Reggio Emilia, studiò nel conservatorio della città natale (1895-1901), prima con T. Righi (armonia e contrappunto), poi con G. Tebaldini (composizione), al quale dovette una stretta conoscenza del canto gregoriano e della polifonia vocale, che avrebbero avuto poi largo impiego nella sua produzione.

A 17 anni aveva già composto varia musica religiosa, un poemetto sinfonico dal titolo *Extrase* e un *Canto di guerra* ispirati, rispettivamente, a V. Hugo e ad Ossian.

Sabina fu il primo tentativo teatrale, cui seguì *I bevitori d'acqua*, ma i due tentativi rimasero allo stato di abbozzo.

Si diplomò nel 1901 e in questo stesso anno insegnò al conservatorio di Parma nel corso di quartetto. Nel 1902, ritenendo ancora che l'unica forma di opera musicale fosse il melodramma fiorito di melodie, fermò la sua attenzione su *Le Cid*.

Con quest'opera sperò di vincere il concorso bandito da un'importante casa editrice, ma la partitura non venne accolta perché incompleta.

Nel 1905, scartata l'idea di un'opera su Enea, rivolse la sua attenzione ad un argomento di carattere contadino (*Lena*), imperniato su una figura di donna che al di là dei principi sociali afferma la superiorità dell'amore.

Nacque da qui il tema fondamentale della drammaturgia pizzettiana e per di più in *Lena* c'è il germe di un'opera particolarmente cara a Pizzetti, *L'Oro*.

Frattanto, dopo essere stato sostituito di C. Campanini al Teatro Regio di Parma, nel 1907 ottenne l'incarico di composizione nel conservatorio della stessa città e l'anno successivo passò a Firenze, al conservatorio Cherubini, per la cattedra di armonia e contrappunto.

Dopo la composizione delle musiche di scena per *La Nave* di D'Annunzio (1905-1907), nacque la prima idea di *Fedra*.

Pizzetti scrisse il libretto da sé, ispirandosi al testo di Euripide. Lo lesse a D'Annunzio, allora suo fraterno amico, ed il poeta gli promise che gli avrebbe riscritto il testo.

Dopo aver ripreso lo studio sull'estetica musicale greca, che fissò (1914) nel volumetto *La musica dei Greci*, compose i tre atti di *Fedra* (1915), dove appare un aspetto fondamentale del suo teatro musicale, il grande equilibrio fra musica e parola.

A proposito di quest'opera, D'Annunzio scrisse: "Non c'è una sola nota nella partitura che contrari il ritmo spontaneo del mio verso".

Ed in verità la parola e la musica non tentano mai di sopraffarsi, ma cercano di fondersi per apparire in un linguaggio nel quale vengono rispettate tutte le prerogative dell'una e dell'altra. Nella partitura vanno messi in rilievo i canti funebri (trenodia, d'imitazione greca), giudicati uno dei più commossi affreschi vocali dell'autore.

La collaborazione con D'Annunzio continuò con un progetto di musicare *La figlia di Iorio* (progetto che verrà attuato soltanto nel 1954), poi con *La Pisanella* (1913) e la *Sinfonia del fuoco* (1914).



Fra tanta attività il compositore non trascurava la musica da camera: nacque così l'*Aria* per violino e pianoforte, il *Quartetto in La* per archi, varie liriche per canto e pianoforte, alcune *Canzoni corali*.

Notevoli sono anche, nello stesso periodo, gli studi critici (pubblicati sulla "Rivista musicale italiana", sulla "Voce", il "Marzocco" e "Il secolo" di Milano) e nel volume *Musicisti contemporanei* (1914), dove la personalità dell'artista e il suo alto senso critico appaiono con maggiore evidenza.

Nel 1917 Pizzetti assunse la carica di direttore del conservatorio fiorentino. In questo stesso anno scrisse la *Sacra rappresentazione di Abram e d' Isaac* su testo di F. Belcari, nella quale è già chiaramente espressa una tendenza religiosa che si farà sempre più convincente.

Un allontanamento da D'Annunzio si effettuò quando Pizzetti, da sé stesso, scrisse il libretto per *Debora e Jaele* e non andò a cercare il consenso del "poeta incantatore", ma quello di un altro poeta, A. Beggi, col quale aveva già collaborato per l'idea giovanile di *Sabina*.

A *Debora e Jaele* Pizzetti lavorò dal 1917 al 1921, mentre la prima esecuzione avvenne il 16 XII 1922 (teatro alla Scala) sotto la direzione di Arturo Toscanini.

La fama del compositore si affermò in modo definitivo. Nel 1923 Pizzetti fu nominato direttore del conservatorio di Milano, carica che tenne per tredici anni, prima di trasferirsi a Roma (1936). Nel 1922 scrisse la *Messa da requiem* (eseguita per la prima volta al Pantheon di Roma per la commemorazione del re Umberto I), importante saggio della coralità pizzettiana.

Benché *Lo Straniero* sia stato rappresentato per la prima volta a Roma (teatro dell'Opera) il 29 IV 1930, esso venne composto prima di *Fra Gherardo*, a sua volta presentato alla Scala il 16 V 1928.

Nel 1929 fece un giro concertistico nell'America del Nord, eseguendo programmi di musiche proprie. Subito dopo diresse opere sue a Napoli (*Fedra*), a Genova (*Debora e Jaele*), a Buenos Aires (*Fra Gherardo*, 1931).

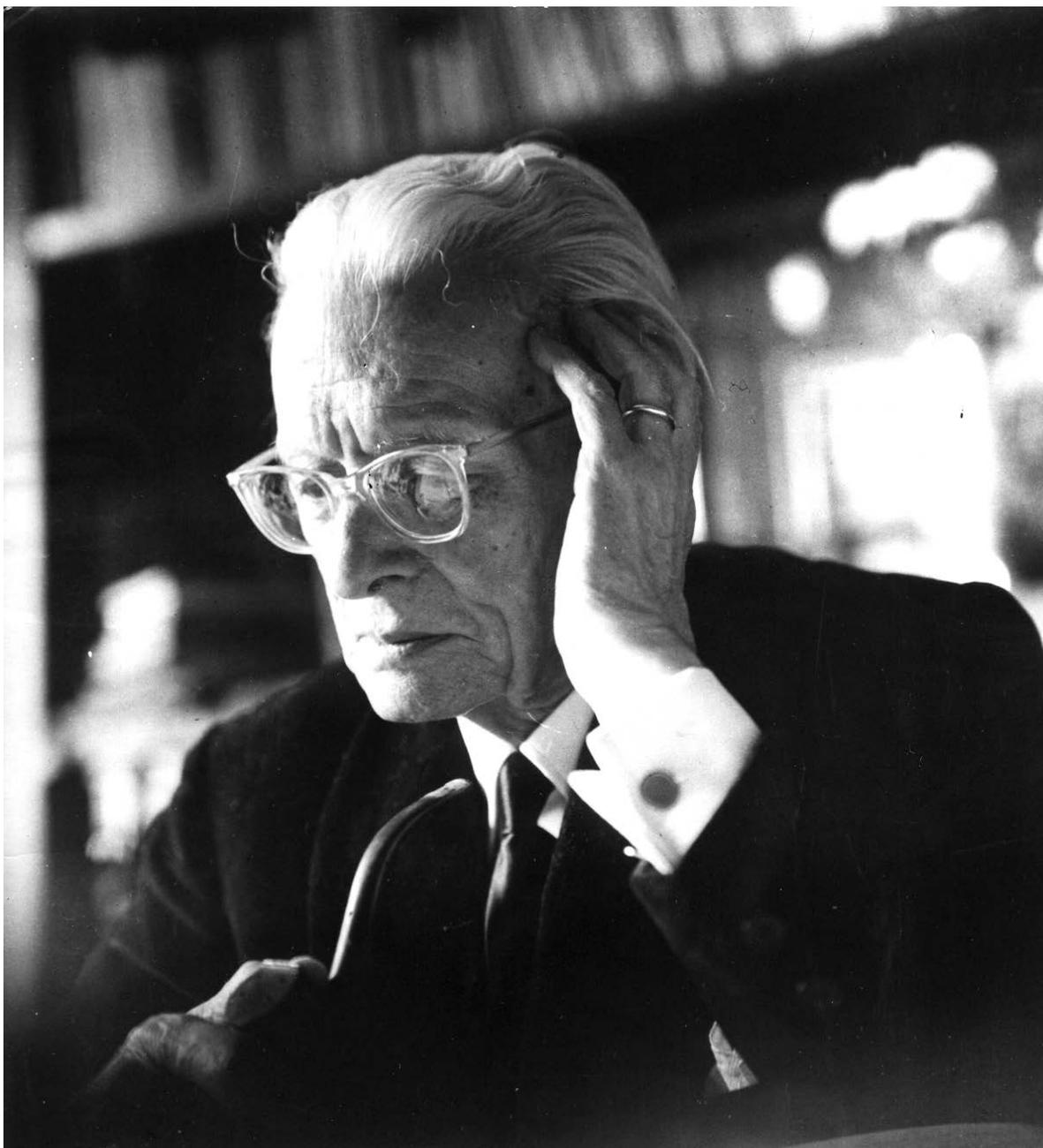
Intanto la sua produzione sinfonica andava notevolmente accrescendo: *Concerto dell'estate* (1928); *Rondò veneziano* (1929); *I canti della stagione alta* ed un *Concerto per pianoforte ed orchestra*, notevole per la sua colorazione e i suoi virtuosismi (1930).

Un tormento religioso, morale e psicologico, sempre latente in Pizzetti, riaffiora in *Fra Gherardo*; contemporaneamente si manifesta di nuovo la passione per la tragedia greca, in particolare nelle musiche strumentali e corali per *Agamennone* di Eschilo (1931), per *Le Trachinie* (1933) e per *Edipo a Colono* (1936) di Sofocle, composte per le rappresentazioni al teatro greco di Siracusa.

Il sentimento mistico, invece, rifiorisce nella *Rappresentazione di santa Uliva*, eseguita per la prima volta nel chiostro di Santa Croce in Firenze (1933).

Il dramma "forte", puntato verdianamente su di un solo personaggio, lo

ritroviamo in *Orseolo* (rappresentato il 5 V 1935 a Firenze), dove l'esclusione di ogni elemento, non strettamente legato alla vicenda drammatica, risulta più assoluto che nelle opere precedenti.



Nel 1936 Pizzetti fu nominato titolare della cattedra di perfezionamento in composizione nell'Accademia nazionale di Santa Cecilia a Roma e tale funzione gli fu conservata, per meriti speciali, oltre l'età massima fissata.

A Roma per qualche tempo esercitò pure la critica musicale sul quotidiano "La Tribuna". Nel 1939 fu nominato accademico d'Italia.

Dal 1938 al 1942 lavorò alla composizione dell'*Oro*, dramma sociale rappresentato a Milano nel gennaio 1947.

A parte il fatto nuovo costituito dal soggetto drammatico esente da una fonte precisa, i caratteri spirituali dell'*Oro* risultano collegati ai drammi precedenti soprattutto per il loro preponderante valore etico.

Lo stesso si può dire per *Vanna Lupa* (composta dal 1942 al 1947 e rappresentata per la prima volta a Firenze il 4 V 1949).

Nel 1945 Pizzetti raccolse vari studi critici ed estetici sotto il titolo *Musica e dramma*. Nel 1948 assunse la presidenza dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, che tenne fino al 1951. Nel 1950 vinse il premio Italia con l'opera radiofonica *Ifigenia* e nel 1952, alla radio di Torino, presentò *Cagliostro*, su libretto proprio.

Ma furono le due opere seguenti ad innalzare ancor più la fama del compositore parmense: *La figlia di Iorio*, rappresentata per la prima volta a Napoli il 4 XII 1954, e *Assassinio nella cattedrale*, presentato a Milano il 1° III 1958, più volte ripreso in Italia e all'estero.

Seguì ancora *Il calzare d'argento*, rappresentato a Milano il 23 III 1961, e *Clitennestra* (su testo proprio, Milano 1° III 1965), dove la protagonista trova una spiccata evidenza dalla sintesi di tutti gli elementi drammatici ed umani ricavati da una lunga tradizione letteraria.

Di natura drammatica risultano le stesse opere orchestrali e strumentali, già in parte ricordate, alle quali però bisogna aggiungere: *Sonata in La* per violino e pianoforte (1918-1919), *Sonata in Fa* per violoncello e pianoforte (1921), *Tre canti* (1924), *Trio in La* (1924- 1925), *Quartetto in Re* (1933), *Concerto in Do* per violoncello ed orchestra (1933-1934), *Epithalamium* (1939), *Sinfonia in La* (1940), *Sonata* per pianoforte (1942), *Concerto in La* per violino e orchestra (1944), *Canzoni di beni perduti* (1948), *Preludio a un altro giorno* (1952).

Fin dai primi anni di attività, Pizzetti cercò sempre il nuovo, consapevole che l'arte è il risultato di un continuo perfezionamento.

Puntando su un'espressione capace di dar vita ad un discorso musicale personale, suscettibile di speciali climi, approdò al dramma musicale e non poteva essere che così, non solo per la sua stessa natura d'artista, ma

anche per gli studi profondi sui grandi italiani del XIX secolo, così come aveva meditato sulle conquiste di Wagner e di Debussy.

E poiché Pizzetti era convinto che il segreto stava nel raggiungere determinate colorazioni, precisi accenti, specifiche risoluzioni tecniche, studiò a fondo la teoria musicale dei Greci, il canto gregoriano e la più pura polifonia.



Era ben sicuro, fin dai suoi primi tentativi, che da tutte queste assimilazioni potesse nascere un linguaggio nuovo, che non era né quello della Camerata fiorentina, né quello dell'ultimo Verdi, né di Wagner e nemmeno quello di Debussy.

Visione ardita, ma giustificabile, perché proveniente da chi aveva indagato a fondo nella storia, nella teoria e nell'estetica.

Anche se contemporaneamente al teatro operistico si manifestò la passione per la musica orchestrale e per quella da camera, lo stimolo maggiore per l'ispirazione venne sempre dal dramma, che nella sua trasfigurazione musicale assume un significato di vita rappresentata.

Tutta l'opera di Pizzetti, infatti, s'accentra su latenti idee drammatico-rappresentative e la stessa musica da concerto non è che il risultato di questa soggettiva visione.

La critica è concorde nel riconoscere una personale espressione drammatica nella musica di Pizzetti, espressione fondata su un linguaggio sempre teso ed essenziale che non ammette l'intromissione di alcuna stasi lirica.

Dramma e musica non potevano perciò essere suscettibili di scissione (così come avevano insegnato i grandi), ma in Pizzetti il rapporto risulta addirittura indissolubile, in rapporto alla stessa intransigenza morale dell'artista, che trova preciso riscontro nel suo modo di intendere la vita e gli uomini.

Per alcuni critici e studiosi, l'imporre precise regole all'arte è stata l'ossessione del maestro di Parma. Ma se questa tesi poteva essere accolta fino a qualche anno fa, oggi possiamo indagare un po' più a fondo nell'opera e nell'estetica di Pizzetti, grazie a nuovi rapporti fornitici dallo stesso compositore.

Dopo i 70 anni, Pizzetti ha messo in evidenza, usando una tecnica espertissima, certi aspetti più nascosti della sua personalità.

Il tempo ha maturato a suo favore. Egli è così riuscito a trasfigurare vari sentimenti spingendoli alle maggiori altezze. La fratellanza e l'amore fra gli uomini sono stati superati da un clima studiatamente religioso.

La vittoria personale di Pizzetti ha nome *Assassinio nella cattedrale*, e infatti la morte dell'arcivescovo Tommaso Beckett è ancora quello dello *Straniero* e di *Fra Gherardo* (nelle opere omonime) ma purificata al massimo grado.

I numerosi punti di contatto che esistono fra arte e vita, tra musica e vita, tra musica e dramma si trovano presenti nella loro più alta espressione

nella creazione musicale del teatro di Eliot, in quanto *Assassinio nella cattedrale* ha definitivamente scolpito la vera essenza della personalità pizzettiana, tramutando in un senso di pace il tormento, evidente ma non sempre chiaro, dei primi personaggi.



ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE

Tipo: Tragedia in due atti e un intermezzo

Soggetto: libretto proprio, da Thomas Stearns Eliot

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 1° marzo 1958

Cast: l'arcivescovo Tommaso Becket (B), un araldo (T), tre sacerdoti della cattedrale (T, B, B), quattro tentatori (T, Bar, B, B), due corifee (S, Ms), quattro cavalieri del re (T, Bar, Bar, B); donne di Canterbury, sacerdoti, fanciulli

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

FOTO DI SCENA



Il tema di un amore universale, di chiara matrice religiosa, costituisce il filo conduttore di diversi titoli teatrali di Pizzetti, ed appare rivestirsi di un'aura di superiore purificazione in quest'opera dell'anziano compositore.

È lo stesso modello letterario a contenere diversi elementi cari alla sua poetica, a cominciare dalla figura del protagonista assoluto.

Tommaso Beckett è un uomo tormentato da dilemmi morali, in dissidio con se stesso e pervaso di scetticismo.

Su di lui ricade ogni attenzione scenica, mentre una configurazione "corale" caratterizza gli interventi degli altri personaggi. La ricchezza dei contenuti simbolici, calata in un'atmosfera intrisa di misticismo religioso, favorisce il carattere più poetico che drammatico del lavoro teatrale di Eliot, cifra condivisa dalla lettura di Pizzetti.

Pilastro dello stile di Pizzetti è un genere di declamazione che spesso allude al profilo melodico del canto gregoriano, e quindi dalle spiccate inflessioni modali.

Assai presente anche in quest'opera, tale stile vocale raggiunge in più punti un alto grado di rarefatta purezza, che accentua la staticità dell'intreccio.

Come, in fondo, avviene in una "sacra rappresentazione" e dunque non solo per effetto di quelle suggestioni arcaiche tanto care al compositore, ma anche in virtù di un accostamento tra arte e religiosità, nella convinzione che la religione sia uno spazio privilegiato dell'esperienza umana cui l'arte "deve" attingere con profitto.

Con perfetta coerenza stilistica s'inseriscono in tale contesto le sezioni corali (che assommano i solisti oppure le masse), incarnazione degli interlocutori dell'unico "personaggio", e luogo deputato a momenti di scrittura polifonica.

La presenza delle corifee a guida dei cori femminili e la veste di coreuti assunta dai sacerdoti segnala inoltre un rapporto con lo spirito del teatro greco, ma tali figure mantengono nell'opera di Pizzetti un ruolo subordinato, senza conseguire pari dignità con l'arcivescovo. Il tema centrale del conflitto tra l'autorità ecclesiastica ed il potere temporale è tutto vissuto nella coscienza di Tommaso, che si presenta in scena consapevole del suo destino fin dall'inizio.

"Sa" di andare incontro alla morte - in quanto elemento di disturbo dell'ordine politico imposto - e morirà come uomo che non ha ancora saputo superare la quarta tentazione, la vocazione al martirio.

Una consapevolezza resa sulla scena in modo esplicito, con il balenare dell'ombra del quarto tentatore davanti a Tommaso nel momento dell'assassinio.

FOTO DI SCENA



LA TRAMA

ATTO I

Quadro I

Piazza fra la cattedrale e la sede dell'arcivescovado, 2 dicembre 1170.

Canterbury attende il ritorno e la reintegrazione a capo della diocesi di Tommaso Beckett, reduce da sette anni di esilio trascorsi in Francia. Un tempo cancelliere e amico del re, ne è diventato fiero avversario in seguito alla nomina ad arcivescovo. La sua riabilitazione è desiderata dai fedeli nonostante il timore per le conseguenze che potrebbero venire scatenate dall'ira del re. L'accoglienza calorosa della gente saluta infine l'ingresso di Tommaso nell'arcivescovado.

FOTO DI SCENA



Quadro II

Nello studio dell'arcivescovado.

Tommaso riceve la visita di quattro tentatori che intendono metterlo alla prova stimolando in lui vecchie e nuove ambizioni.

Il primo fa leva sui piaceri terreni che potrebbero seguire ad una rinnovata amicizia nei confronti del re, il secondo sui privilegi connessi ad un ritorno al ruolo di consigliere del sovrano, il terzo suggerisce invece la possibilità di un patto con il feudatario, ostile al suo signore.

Se riesce facile a Tommaso respingere queste prime tre tentazioni, la quarta, quella del martirio, esercita su di lui un profondo turbamento: egli cerca conforto e fermezza nella preghiera.

FOTO DI SCENA



Intermezzo

Nella cattedrale, messa mattutina del giorno di Natale.

Nell'omelia Beckett comunica ai fedeli il suo desiderio di sottomissione al volere di Dio, unica fonte di vera libertà.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Piazza fra la cattedrale e la sede dell'arcivescovado, 29 dicembre.

La mancanza di pace è rimpianta dalle donne di Canterbury. Quattro cavalieri chiedono udienza all'arcivescovo. Ammessi alla sua presenza, lo accusano di aver tradito il re ed assumono un atteggiamento minaccioso alla sua dichiarazione di non essere al servizio di altri ma solo di Dio.

FOTO DI SCENA



Dopo la partenza dei cavalieri, i sacerdoti invitano Tommaso a celebrare i vesperi. Il loro tentativo di sbarrare le porte della cattedrale, nel presentimento della catastrofe, fallisce.

I cavalieri riescono così ad irrompere e uccidere Tommaso, dopo il suo rinnovato rifiuto a far atto di sottomissione.

Fra i fedeli si eleva un coro di lode per il nuovo martire, mentre gli assassini giustificano il loro atto come necessità storica.

FOTO DI SCENA



CLITENNESTRA

Tipo: Tragedia musicale in un preludio e due atti

Soggetto: libretto proprio, da Eschilo e da Sofocle

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 1° marzo 1965

Cast: Clitennestra (S/Ms), Cassandra (S), Agamennone (B), Egisto (B), Elettra (S), Oreste (T), la nutrice Cilissa (Ms/A), un araldo (T), una scolta (Bar), un vecchio focese, ajo di Oreste (B), quattro corifei (S, T, Bar, B/Bar), due sacerdotesse di Artemide (S)

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

Con quest'opera Pizzetti torna a sondare il terreno della tragedia dopo la parentesi aperta con *Il calzare d'argento*, la commedia ispirata a una leggenda medievale, l' Aliscans, esplicitamente richiesta a Riccardo Bacchelli e andata in scena con esito infelice il 23 marzo 1961 alla Scala. Riannoda inoltre un filo rosso che lo lega idealmente alla precedente *Ifigenia*: già in quell'opera era emersa la figura di Clitennestra, irradiata allora dalla sacralità del ruolo di madre eterna, di madre di tutte le vittime innocenti.

Alla regina di Argo viene rinnegato per mano del fato e per bocca degli altri suoi due figli proprio quel ruolo: «No, non per vendicare tua figlia / assassinasti il padre! / Tu (...) / uccidesti mio padre per serbarti / il tuo lurido amante, e per legarlo / a te facesti lui con te re d'Argo». Queste le parole di Elettra. Un commiato dal teatro - *Clitennestra* è la sua ultima opera - che vede dunque la scelta di un personaggio fortemente problematico, per riaffermare i valori e i contenuti che già avevano caratterizzato *Assassinio nella cattedrale*: ieratica staticità, taglio quasi oratoriale, profondo rispetto della prosodia letteraria, attenzione per i risvolti morali del dramma.

Nella protagonista convivono elementi drammatici e umani, e un mondo espressivo in cui trovano spazio anche asprezze e picchi tensivi del canto, che assecondano la retorica del verso. La stesura di *Clitennestra* occupò il compositore per quasi due anni dal luglio 1962 al marzo 1964, mentre il libretto fu terminato rapidamente. L'argomento è desunto dalle

prime due tragedie dell'Orestiade di Eschilo (Agamennone, Le Coefore)
e dall' Elettra di Sofocle.

FOTO DI SCENA



La conclusione della tragedia viene invece completamente ripensata rispetto a quella mitica descritta nelle Eumenidi di Eschilo. Pizzetti stesso chiarisce le ragioni della scelta in una nota al libretto: «Ho voluto che, compiuto il crimine, Oreste ed Elettra si sentissero soltanto esseri umani (...), che in quanto tali dovessero cercare in sé stessi, attraverso la intera loro vita tormentosa, una valida ragione alla redenzione, o sentissero di dover considerare giusta una disperata e inesorabile loro condanna».

È ancora la ricerca di un mondo in cui ci si possa ritrovare tutti, per contemplare un patrimonio comune di passioni, colpe, vizi e aspirazioni, tristezza e speranza. Una ricerca durata una vita, saldamente unita all'edificazione di uno stile i cui procedimenti tecnici siano in grado di fornire un'adeguata corrispondenza emotiva, veicolata proprio da quell'attitudine declamatoria che da sempre ha contraddistinto Pizzetti, e che ora pervade di sé la visione aulica della greicità, scuotendone la staticità rituale.

La trama

Atto primo

Quadro primo

Clitennestra riceve notizia dell'imminente ritorno in patria di Agamennone e dà disposizioni affinché si preparino adeguati festeggiamenti per il marito, reduce vincitore dalla guerra di Troia. In realtà i piani della regina, divenuta l'amante di Egisto, prevedono l'uccisione dell'incomodo consorte.

Quadro secondo

All'arrivo del re, annunciato da rulli di tamburi e squilli di trombe, la donna manifesta una calda accoglienza. Lamenta che il figlio Oreste, mandato ospite dall'amico Strofio nella più tranquilla terra di Focide, non possa godere di quel glorioso momento. Invita infine lo sposo a entrare nel palazzo camminando su preziosi tappeti, una «via di porpora» che ricopre la scalinata di accesso, mentre un gruppo di ancelle intreccia

una danza intorno al carro di Agamennone. Clitennestra invita a entrare anche Cassandra, presentatale dal re come trofeo di guerra. La fanciulla è perfettamente consapevole del destino che l'aspetta e che rende noto ai presenti, pure si mostra obbediente. I funesti presagi già manifestati dal coro e temuti da Cassandra si avverano: è la stessa Clitennestra a presentarsi sulla soglia della reggia e confessare l'uccisione del marito - colpevole di aver sacrificato la loro figlia Ifigenia - e di Cassandra

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Quadro primo

Anni dopo, Clitennestra predispone affinché venga recata sulla tomba di Agamennone, con un corteo guidato dalla figlia Elettra, un'offerta votiva. Confessa a Egisto di essere atterrita in seguito a un sogno nel quale viene stretta da un orribile serpente. È un sogno premonitore da cui trapela il presagio del ritorno di Oreste, il figlio di cui non ha avuto più notizie dalla morte del padre.

Quadro secondo

Elettra non vuole attendere alle disposizioni della regina, cui non riconosce più il ruolo di madre. Giunge il capo di un'ambasciata incaricata di portare ad Argo la notizia della morte di Oreste, convalidata dalla presenza di un'urna con le sue ceneri. In realtà si tratta dello stesso Oreste che, in incognito, intende valutare la situazione al fine della vendetta. Dopo un accorato incontro con la sorella, cui si rivela e chiede sostegno nell'adempimento del compito prefissosi, il giovane affronta Clitennestra accusandola apertamente.

La madre rimane sconvolta dalla rivelazione e tenta di giustificare il proprio operato, esprimendosi ora con affetto ora con sdegno. Oreste non ha però cedimenti e incalza la donna fin sul luogo in cui è stato ucciso il padre. Lì, «comandato da oracoli tremendi e spaventevoli», porta a compimento la sua vendetta uccidendo anche Egisto, invitato a recarsi proprio in quella stessa sala del palazzo dalla vigile Elettra. Quando infine Oreste si presenta al popolo che lo acclama, riconosce di aver commesso un crimine: abbandonerà la città condannandosi a un esilio perpetuo.

DEBORA E JAELE

Tipo: Dramma in tre atti

Soggetto: libretto proprio, dal Libro dei Giudici

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 16 dicembre 1922

Cast: Debora, profetessa di Israele (A); Jaele, moglie del kenita Hèver (S); Mara (Ms); il kenita Hèver (Bar o B); Nabì, principe di Neftali (Bar o B); Baràk, capo degli eserciti israeliti (Bar o B); Azriél (T); il cieco di Ki (B)

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

BOZZETTO



«La prima opera veramente tutta mia»: con queste parole Pizzetti annunciava la nascita di *Debora e Jaele*, quasi a voler ratificare un allontanamento da D'Annunzio, il 'poeta incantatore' con cui si era aperta la sua carriera teatrale. Il compositore questa volta aveva provveduto in prima persona alla stesura del libretto e non aveva cercato il consenso dell'Immaginifico ma di un'altro poeta, Annibale Beggi, l'amico col quale aveva già collaborato per l'idea giovanile di *Sabina*.

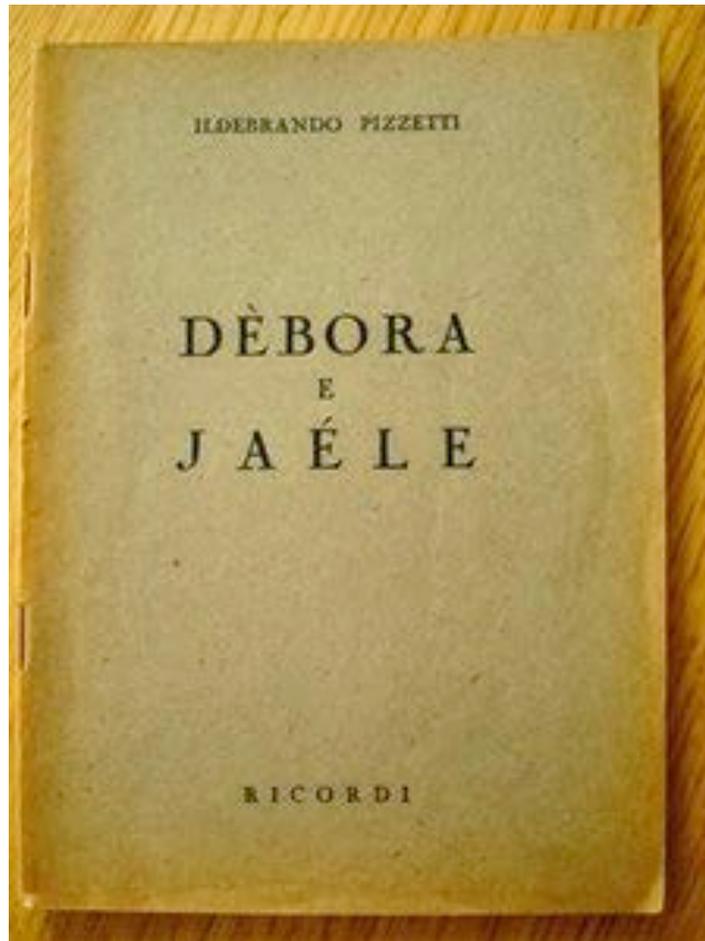
Tuttavia, l'atteggiamento dannunziano - comunemente riconosciuto al dramma musicale di Pizzetti (specialmente nella produzione di quel periodo), indipendentemente dal fatto che libretto o soggetto appartengano al poeta o siano propri - è rintracciabile anche in quest'opera, opportunamente filtrato: l'esaltazione di un individuo spiritualmente superiore, il messaggio morale che investe l'eletto e la crudeltà delle prove cui si deve sottoporre, l'allusione a un mondo d'ideale elevatezza.

«La genesi di *Debora*! Prima il bisogno e il desiderio di creare dei personaggi che io potessi amare, nobili, puri, mossi da sentimenti e da passioni degne, e poi il desiderio (...) di esprimere con la mia voce quel meraviglioso mondo biblico, in cui, pare a me, possiamo ritrovarci tutti, gente di tutto il mondo, con le nostre passioni, le nostre aspirazioni, i nostri vizi (...) e la nostra speranza». Un mondo biblico in cui la missione dell'eletto non è eversiva, come in D'Annunzio, ma volta a preservare l'integrità della comunità. È la mistica dell'amore che si sostituisce a quella della potenza: una religiosità vissuta come «partecipazione con animo puro alla vita».

Debora, lo Straniero Fra Gherardo e Orsèolo, diventa la voce di un'umanità che ricerca l'affermazione dell'amore. Il dannunzianesimo è dunque un mezzo che trasfigura l'umanità in 'sovrumana umanità', che ricerca una religione nelle vicende della vita e che sigla i valori dello spirito nell'eroe: colui che assomma in sé tutte le esperienze umane, le nostre esperienze. All'elaborazione del libretto Pizzetti attese dal 1917 al '21; la composizione, iniziata il 18 luglio 1918, terminò il 21 giugno del '21. Secondo Mario Castelnuovo-Tedesco, la genesi di *Debora* sarebbe da porre in relazione anche alla lettura della *Judith* di Hebbel, testo che egli stesso aveva fatto conoscere a Pizzetti; vi sarebbero in effetti analogie tra «le scene di una grandiosità davvero biblica del popolo di Betulia affamata» e il primo atto di *Debora*, in grado di evidenziare precisi suggerimenti tratti dal lavoro del drammaturgo tedesco (*Judith* risale al 1839).

L'adattamento della nota vicenda dell'Antico Testamento preserva in un certo senso solo la cornice esterna della storia originale: la motivazione

risulta completamente rivissuta, tanto che l'identificazione del bene e del male pare quasi rovesciata. I conflitti rappresentati nel dramma traggono spunto da un episodio della guerra tra Ebrei e Cananei, al tempo detto appunto 'dei Giudici'.



All'interno di questa cornice v'è spazio per uno scontro più articolato e individualizzato, tra l'affermazione di una legge severa e arcaica (personificata dalla profetessa Debora, voce dello spirito dell'Antico Testamento) e il superamento di questa stessa legge in un'altra più umana, che anticipa la pietas cristiana. Quando, verso la fine del dramma, Debora chiede a Jaele, che ha ucciso Sisera, nemico ma anche amore di un tempo, «Hai udito la voce del Signore?», la risposta di quest'ultima, dolorosa, è «Non del tuo Dio... d'un altro, che non conosco!».

La trama

Atto primo

In Palestina, nel XII secolo a. C.

In una piazza di Kedeh, davanti alla casa di Baràk, capo dell'esercito ebraico, il popolo attende di ascoltare la profetessa Debora. Si invoca la guerra contro Sisera, re dei Cananei, ma quest'ultimo è chiuso fra le mura inespugnabili della città di Haroscet. Debora, conoscendo il sentimento che Sisera nutre nei confronti di Jaele, decide di assegnare a quest'ultima, accompagnata da Mara, il compito di attirare il re fuori dalla città, sul monte Tabor, affinché gli Ebrei possano facilmente sconfiggerlo.

Atto secondo

Nel palazzo di Haroscet, Sisera fa imprigionare Hèver, venuto a tradire gli israeliti; malgrado Jaele si presenti poco dopo come donna velata, non può portare a termine la sua missione: un ministro di Sisera è venuto a conoscenza della presenza degli israeliti sul monte Tabor.

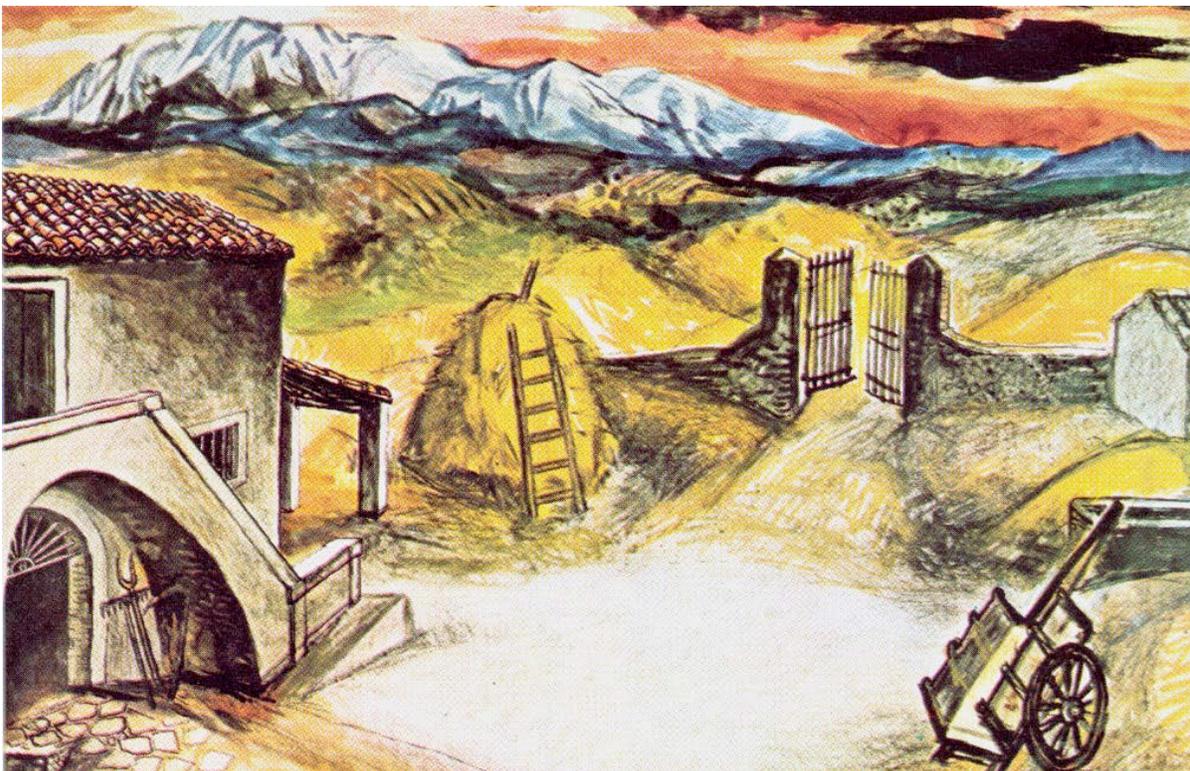
Vistasi scoperta, la donna si getta sul re per ucciderlo, ma all'improvviso si rende conto di esserne innamorata: il perdono offerto da Sisera la conquista, vorrebbe rimanere; sarà il canto di Mara, che piange il figlio ucciso dai Cananei, a ricondurre Jaele alla realtà.

Turbata, chiede al re di lasciarla partire e Sisera acconsente, promettendo di raggiungerla dopo la vittoria sugli Ebrei.

Atto terzo

Sconfitto inaspettatamente dall'esercito ebraico, Sisera si rifugia nella tenda di Jaele, nel querceto di Saananim. Il fatto è riferito a Debora da Mara: la profetessa giunge sul luogo e intima la consegna del sovrano. Jaele reagisce dapprima offrendo la propria vita in cambio di quella del re; poi, quando una folla minacciosa di Ebrei si avvicina alla tenda, uccide l'amato nel sonno, per risparmiargli lo scempio che ne avrebbe fatto il popolo.

BOZZETTO



A differenza di *Fedra*, *Debora* lascia intravedere l'esistenza di un mondo ideale, in cui v'è spazio per la pace e il perdono; e la nuova inclinazione del piano ideologico si riflette nell'assetto drammaturgico. Nell'opera la tradizione modale si qualifica come colore dello spirito, si integra di significato religioso, diviene referente di un passato liturgico; e parola e musica si fondono in un declamato in grado di amministrare l'economia espressiva dell'intero dramma, elemento regolatore dello stesso tessuto sinfonico-tematico, del linguaggio armonico, della dinamica, del timbro.

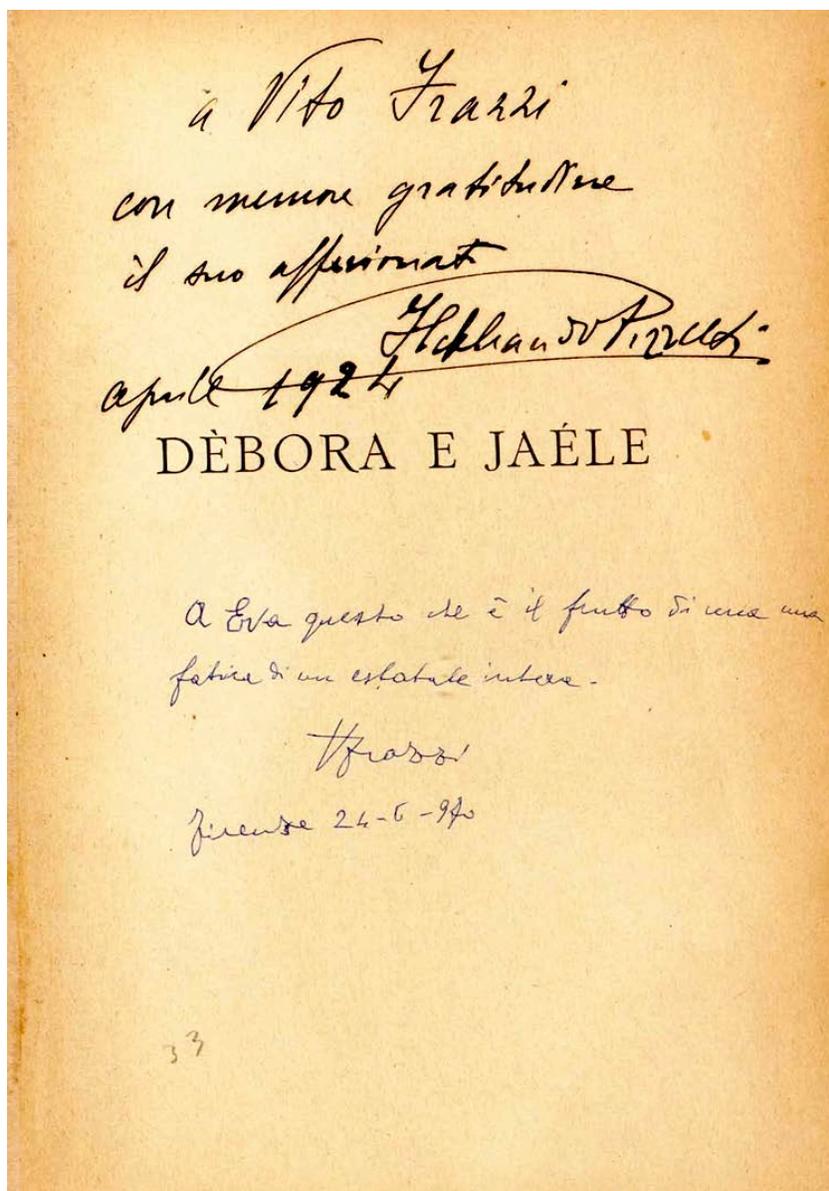
Come è stato rilevato, «non v'è personaggio... che non sia fortemente caratterizzato dal musicista, che non sia individuato dal suo linguaggio, sintassi e accento... Soltanto la profetessa ci mostra sempre lo stesso viso, ci rivela la stessa certezza; gli altri, Jaele, Sisera e il popolo, mutano di scena in scena e quest'ultimo più volte in breve volgere di tempo» (Gatti). Proprio il coro assurge in *Debora* a vivide funzioni drammatiche e dinamiche, da personaggio addirittura protagonista; non più statico e lirico come in *Fedra*, incarna la mutevole psicologia della folla, si fa carico di condurre l'azione (particolarmente nel primo atto) sia interferendo con le voci dei protagonisti, sia differenziandosi al suo interno in gruppi contrapposti, vincolati a passioni antitetiche, interagenti.

L'idea pizzettiana di dramma, che ricerca un continuo divenire dell'azione, non impedisce la presenza di notevoli squarci lirici: i momenti vissuti da Jaele e Sisera nel secondo e nel terzo atto, o la ninna-nanna di Mara nel primo, che ritorna alla fine con valore evocativo, di stimolo alla missione omicida di Jaele; sono picchi lirici che penetrano nel vivo dell'anima dei vari personaggi, esprimendone le passioni con vivida intensità, con realistica forza vitale.

Salutata al tempo della 'prima' come l'opera del «più grande musicista italiano d'oggi» (Gatti 1921), *Debora e Jaele* fu presto ritenuta, a dispetto delle voci dissenzienti, non solo il capolavoro del suo autore, ma addirittura una delle vette dell'opera italiana del XX secolo; *Debora e Jaele* fruttò tra l'altro il conferimento a Pizzetti - nel 1931 - del premio Mussolini (assegnato da una commissione formata da Accademici

d'Italia), per «l'elevatezza degli intendimenti artistici, la singolarità del principio estetico informatore, la nobiltà dell'ispirazione e dello stile, la sapienza tecnica».

Nel 1956 era ancora ritenuta degna di occupare un prestigioso terzo posto (insieme alla Straussiana *Salome*) nella rosa delle venti opere più importanti del secolo; pure, dopo la scomparsa del compositore, è uscita completamente dal repertorio, come del resto gli altri suoi lavori. Neppure le celebrazioni del centenario pizzettiano (1980) hanno finora stimolato una fase di riavvicinamento al musicista di Parma, in vista di una riproposta della sua migliore produzione.



FEDRA

Tipo: Tragedia in tre atti

Soggetto: libretto di Gabriele D'Annunzio

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 20 marzo 1915

Cast: Fedra (Ms), Ippolito (T), Teseo (Bar), Etra (A), l'auriga Eurito d'Ilaco (Bar), la nutrice Gorgo (A), la schiava tebana (S), il mercante fenicio (B), le fanti, le sette supplici (S, A), un efebo (A); coro

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

Nata negli anni 1909-12, nel pieno della collaborazione di Ildebrando Pizzetti con Gabriele D'Annunzio (tra le Musiche per La nave, 1907, la lirica I pastori, 1908, e le musiche di scena per La Pisanella, 1912-13), *Fedra* è la prima opera per il teatro scritta da Pizzetti, quella alla quale egli attribuì maggiore forza dimostrativa delle teorie drammaturgiche nel frattempo messe a punto in una serie di scritti critici. Secondo quanto confessarono gli autori a Giulio Ricordi, *Fedra* rispondeva infatti al proposito di creare un «nuovo dramma musicale latino (...) fuor da ogni pregiudizio wagneriano (...), fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta».

Quello che Pizzetti cerca per la prima volta in *Fedra* è un dramma impostato sulla lezione dei grandi modelli storici (i pionieri fiorentini d'inizio Seicento, Monteverdi, Gluck, Wagner, fino a Debussy), da perfezionare però sul piano della fusione il più stretta possibile di poesia e musica, ciascuna delle quali conservi le proprie mansioni in una struttura unitariamente orientata.

Risultato che Pizzetti riteneva di poter conseguire con una rinuncia al pieno dispiegamento della musicalità: soltanto ridimensionando gli attributi propri della melodia e della componente sinfonica sarebbe stato infatti possibile fondare il genere drammatico sulle leggi di ciò che gli è precipuo, ossia il dramma stesso.

Del resto fin dagli anni giovanili Pizzetti intese la musica unicamente come evento estetico dotato di una propria eloquenza e, pertanto, anche la musica cosiddetta pura come estrinsecazione di principi dialettici

orientati verso il dramma: «La musica di un'opera sinfonica - scriveva - di un'opera puramente strumentale esprime anch'essa, sia pure senza parole, un conflitto drammatico o il superamento di esso, se è musica; se no, non è musica, è giuoco di suoni, è rumore».

FOTO DI SCENA



Idee che avevano trovato applicazione già nei Tre preludi per l'*Edipo Re* (1903), che oltretutto a un dramma fanno esplicitamente riferimento e che additano già gli orientamenti di una musicalità trattenuta, quasi scabra, che tratta l'orchestra senza risentire per nulla delle sirene dell'impressionismo o degli sgargianti colori dell'orchestra russa. E, quindi, idee che già nelle Musiche per '*La nave*' si erano arricchite di sollecitazioni musicali antiche, attinte alle fonti della musica greca e del canto gregoriano.

Pizzetti, affascinato dalla classicità e dal mondo ellenico (inizialmente avrebbe voluto mettere in musica l' Ippolito di Euripide), ma anche attratto dalla musicalità del verso dannunziano, ebbe dal poeta un testo non del tutto congruente con i suoi ideali drammatici. La *Fedra* di D'Annunzio è infatti una tragedia che sfugge alla dimensione classica nella misura in cui non conosce catarsi e vive dei gesti istintivi e irrazionali della protagonista, dell'esaltazione della morte, della ribellione alla religione e agli dèi.

D'altra parte, la musicalità degli endecasillabi e dei settenari dannunziani invece di librarsi direttamente in canto, nasconde per il musicista insidie retoriche ed eccessi di verbosità, di citazioni mitologiche e di riferimenti eruditi, ai quali egli chiese ripetutamente rimedio (per principio Pizzetti aspirava a un libretto serrato e conciso) e che il poeta, nonostante i tagli anche abbondanti inferti al testo originario, non seppe del tutto sanare.

Tuttavia, pur con i limiti del libretto, nella partitura della *Fedra* Pizzetti riesce a mettere in mostra in bell'ordine i punti cardine della sua concezione musicale del dramma. Il canto si muove quasi esclusivamente nell'ambito del registro centrale delle voci, con un declamato sillabico dal profilo severo, rigorosamente costruito su piccoli intervalli e modellato sui ritmi fraseologici del verso dannunziano. All'orchestra spetta ora di sostenerlo con lunghi pedali e con armonie prevalentemente diatoniche, venate da risonanze arcaiche per l'adozione frequente della modalità antica, ora di definirne l'ambiente espressivo, entro la cornice di una struttura tematica intessuta di trame contrappuntistiche in cui si addensano le linee delle singole figurazioni motiviche.

Un ruolo del tutto particolare spetta poi al coro, pensato sia come elemento dialogico, sia come elemento di riflessione e di commento collettivo, avulso dall'azione alla maniera del coro della tragedia antica e trattato per trame polifoniche austere e ieratiche. Funzione quest'ultima che in *Fedra* si intuisce già nel coro d'implorazione di Etra e delle sette supplici, che lamentano la morte dei figli in apertura del primo atto, ma che diventa evidentissima nella trenodia per Ippolito morto, per coro di otto voci sole, che si trova all'inizio del terzo atto ("O giovinezza, piangi"): una vera e propria forma corale chiusa, che ricalca l'impianto elegiaco degli antichi canti funebri.

FOTO DI SCENA



Nell'insieme il risultato è quello di un'opera in cui il canto (dei personaggi o del coro), si mantiene ancorato a un'attualità drammatica che il tessuto motivico orchestrale, sempre come continuazione della parola, proietta ora nella dimensione preferita del ricordo, ora in quella a venire del presagio. Così che, in generale, in *Fedra* la musica di Pizzetti procede secondo schemi sostanzialmente uniformi, entro i quali bastano minime differenziazioni di scrittura per dare spicco a figure e motivi drammatici.

Si pensi, ad esempio, al rilievo assunto dalla protagonista Fedra nei punti in cui il suo canto si increspa di cromatismi e, su tutti, all'episodio a due con la schiava tebana, la rivale sospettata di essere amata carnalmente da Ippolito, nel quale il cromatismo diventa immagine sonora del tormento delle sue passioni, crescente fino al gesto fulmineo con cui essa toglie dalle trecce l'ago crinale e trafigge la vittima ("Vergine di Tebe, sei divinatrice?"). Oppure si pensi alla scena del bacio lussurioso di Fedra a Ippolito nel secondo atto «come chi preme e franga e mescoli nella morte il frutto di due vite».

Vi sono buone ragioni per credere che fossero questi gli aspetti dell'eroina dannunziana che più colpirono il musicista: la sua consapevolezza del proprio dramma, la sua capacità di analizzare la realtà con spietata crudeltà, l'illusione di vincerlo nella certezza della vittoria per mezzo della morte. Da questo punto di vista *Fedra* è la capostipite delle figure di casa nel successivo teatro pizzettiano di eroi che stanno al di fuori della legge. C'è però anche un'altra immagine di *Fedra*, quella che Pizzetti va scoprendo nei recessi del testo dannunziano, forse la più amata, e che alla fine si staglia a tutto tondo nell'ultima scena dell'opera, sorridente alle stelle «su l'entrare della Notte». Su di essa la musica pizzettiana, «divinamente calma», stende un dolcissimo velo di religiosa pietà.

LA FIGLIA DI JORIO

Tipo: Tragedia pastorale in due atti

Soggetto: libretto proprio, dalla tragedia omonima di Gabriele d'Annunzio

Prima: Napoli, Teatro San Carlo, 4 dicembre 1954

Cast: Mila di Codro (S), Candia della Leonessa (Ms), Ornella (S), Favetta (S/Ms), Vienda di Giave (m), Aligi (T), Lazaro di Roio (Bar), Teodula di Cinzio (Ms), la vecchia delle erbe (A), Iona di Midia (Bar), Cosma, il santo dei monti (B); un mietitore (Bar); coro

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

Scomparso Gabriele d'Annunzio, Pizzetti si prende la libertà di manipolare liberamente una delle grandi tragedie dell'autore del *Piacere*: tale manipolazione consiste soprattutto nel poter agire liberamente sul testo letterario, come non era stato possibile fare d'Annunzio vivente.

BOZZETTO



La lunga collaborazione di Pizzetti con d'Annunzio era passata per varie opere, sempre per la parte letteraria del poeta, la cui fattura musicalissima dei versi finiva quasi d'intralcio non solo per Pizzetti, ma per quanti altri provarono a cimentarvisi (musicisti della scaltrezza di Puccini e Richard Strauss riuscirono a evitare, o poi a declinare, inviti a tal collaborazione).

Ora, morto il Vate, Pizzetti agisce in proprio: rasciugata la solenne tragedia di d'Annunzio (Lirico di Milano, 2 marzo 1904, Ruggero Ruggeri e Irma Gramatica, scene di Francesco Paolo Michetti: successo trionfale), può musicarla con quell'incontro misuratissimo fra parole e musica che è il suo tratto più proprio. Notevole l'uso dei cori.

♩ = 100

I. Pizzetti

p *ff*

5

FRA GHERARDO

Tipo: Dramma in tre atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 16 maggio 1928

Cast: Gherardo (T), Mariola (S), una donna bionda (S), il guercio (Bar), frate Guido Putagio (Bar), l'assessore del podestà (Bar), il vescovo (Bar), un vecchio (Bar), il podestà (Bar), un gentiluomo (Bar), frate Simone (T), il notaro (T).

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

FOTO DI SCENA



Gherardino Segalello, umile frate tessitore e fondatore della Congrega degli Apostolici, è descritto nel *Chronicon* parmense di Salimbene de Adam (1221-1287 ca.) come un personaggio continuamente in bilico fra idiozia ed esaltazione, forse non degno di quell'aura di santità di cui lo rivestono altre fonti. Certo, fra Salimbene da Parma era troppo ligio all'autorità ecclesiastica per poterne ritrarre diversamente la figura: Gherardino era finito sul rogo per aver denunciato l'ipocrisia di certo ambiente clericale e per aver predicato semplicità di costumi e autonomia dell'individuo anche nei riguardi della coscienza.

Pizzetti, dal canto suo, nell'ispirarsi alla 'cronaca' del Salimbene per stendere l'intreccio del suo dramma (all'elaborazione del libretto si dedica negli anni 1925-26; alla composizione dal 18 settembre 1926 all'11 settembre 1927), interviene in modo rilevante nel ridefinire il carattere del protagonista, ricreando liberamente la vicenda e fornendole nuovo valore drammatico. La contrapposizione fra gli atteggiamenti morali del fanatismo politico-religioso e dell'amore umano, centro motore di *Fra Gherardo*, è presentata come esito di singole scelte personali, esposte all'errore. Nell'umile frate si incarnano così le debolezze e i peccati della vita, permettendo alla sfera del privato di esprimersi nei termini fortemente drammatici ma umili della cronaca. Alla fine, sarà ancora la redenzione in virtù dell'amore a trionfare sulla fragilità umana ed emotiva, come negli altri drammi (*Debora e Jaele*, *Lo straniero*) della trilogia che *Fra Gherardo* conclude.

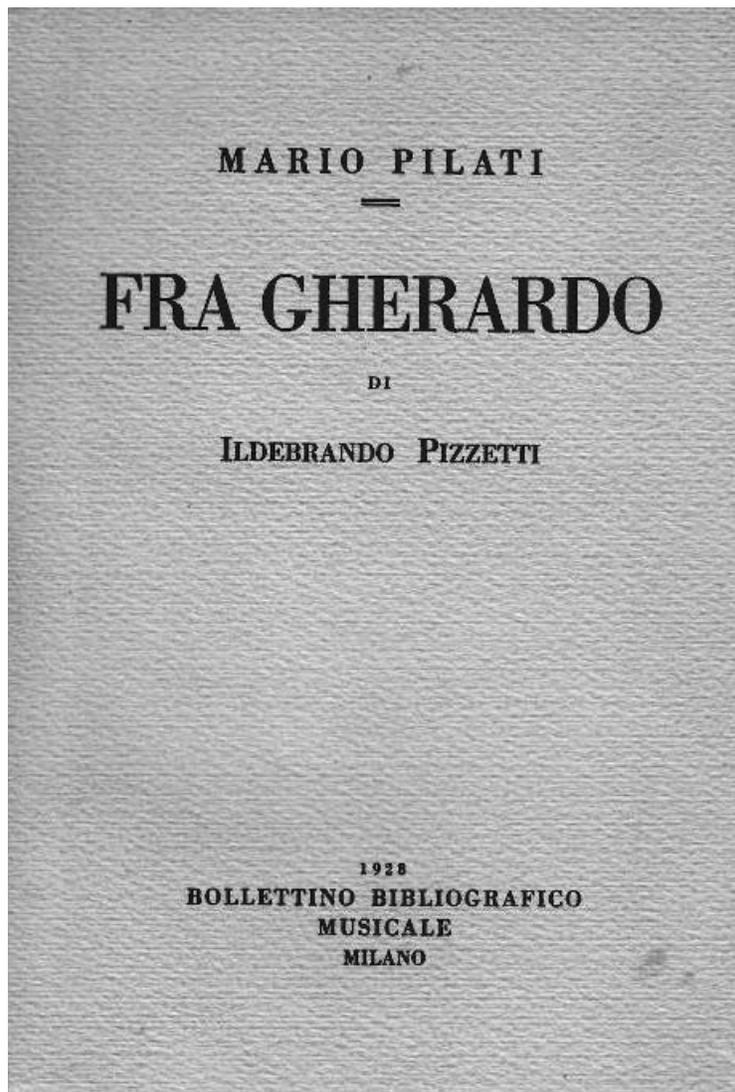
Una trilogia il cui filo conduttore, malgrado differenze di scrittura e di impianto drammaturgico, è dato proprio dalla coerenza di un atteggiamento ideologico: quello dell'amore collettivo e della fede. La prima rappresentazione dell'opera avvenne, come già per *Debora e Jaele*, sotto la direzione di Toscanini.

La trama

Atto primo

Parma, 1260

Ai mendicanti radunatisi davanti alla sua casa, in attesa di un'elemosina, Gherardo annuncia di aver venduto tutte le sue proprietà per darne il ricavato ai poveri. Distribuisce dunque loro il denaro, inneggiando alla povertà. Fra le persone 'ben vestite' accorse per assistere al fatto, una donna bionda e un gentiluomo intervengono provocandolo. L'invito a porre fine al litigio giunge inaspettatamente da una giovane sventurata, Mariola, detta la 'Francesina'.



Più tardi, tocca a Gherardo difendere quella stessa giovane dalle molestie di due soldati ubriachi: la invita a casa sua e trascorre con lei una dolce notte d'amore. L'alba del mattino successivo, però, respinge l'innamorata accusandola di averlo distolto dalla scelta di dedicare la vita a Dio. Quando un corteo di flagellanti invade la strada attigua all'abitazione, Gherardo si unisce a loro considerando quell'opportunità un segno del destino.

Atto secondo

16 luglio 1269

Il popolo attende di fronte al convento dei Fratelli Apostolici che Gherardo - ora Fra Gherardo - si mostri. Tornato in città per guidare un'insurrezione popolare contro le autorità corrotte, il frate si rivolge loro però in modo duro, quasi offensivo, diffondendo il malcontento.

La notte di quello stesso giorno, Mariola si fa incontro a Gherardo e gli racconta della vita piena di privazioni che ha condotto in quegli anni, e della morte del figlio nato dalla loro unione. Malgrado tutto, lo ama ancora, e lo incoraggia a proseguire nella missione intrapresa quando rimorso e compassione sembrano invece trasformare il frate in un fragile 'padre' convinto di aver ucciso il proprio figlio. Un improvviso clangore di passi concitati precede l'arresto di Gherardo. Mariola, superato lo smarrimento, grida al popolo che si tratta di un tradimento.

Atto terzo

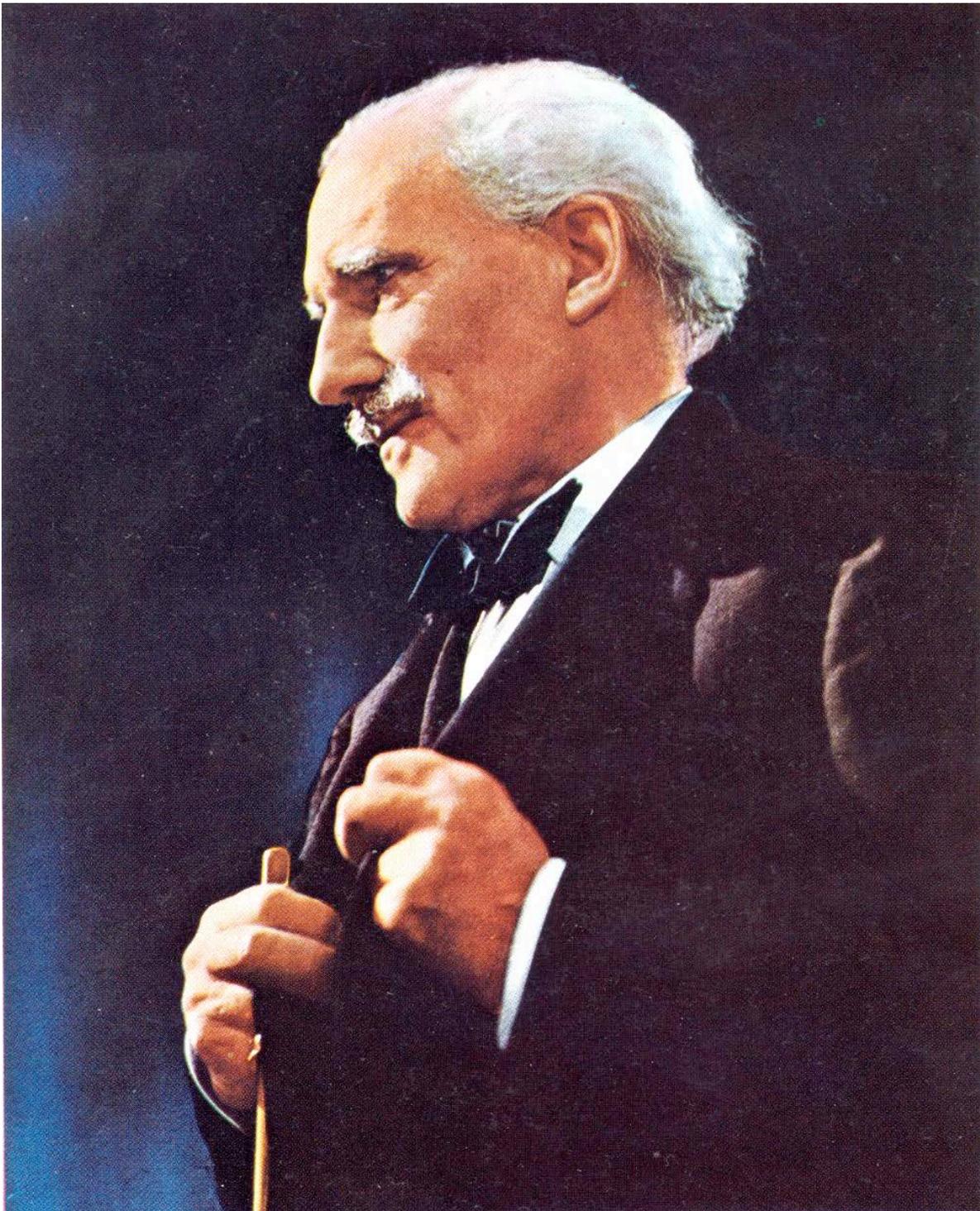
18 luglio 1269

Il vescovo e il podestà fanno credere a Gherardo che anche Mariola è stata arrestata e che egli potrà salvarla con un atto di pubblica abiura. Fuori, sulla piazza Maggiore, fra la gente v'è ormai un gruppo avverso a Gherardo. Durante l'interrogatorio che segue, il frate tiene fede a se stesso pur temendo per Mariola.

Quando invece la riconosce fra la folla, si illumina: è una breve illusione, perché l'amata cade presto vittima dell'ira di una donna. Condannato a

morte, prima di salire sul rogo, Gherardo ricorda a tutti che «...una è la legge/ una la Verità:/ Donare senza chiedere,/ e amare, amare, amare!».

ARTURO TOSCANINI



Sofferte questioni morali e religiose, dunque, percorrono il dramma che si viene edificando nel corso dell'opera, non 'già avvenuto' come ne *Lo straniero*. È stato giustamente rilevato come l'accento posto sul privato sanzioni qui il passaggio da un teatro-mito, caratterizzante la prima fase della produzione pizzettiana, e poi ripreso nel successivo *L'oro*, a un teatro compromesso con il dramma borghese. Seduzione, amore carnale, il ripudio dell'amata, un figlio.

E attorno a questo nucleo centrale c'è spazio per la descrizione ambientale, per episodi secondari spesso volti a ricostruire un clima popolaresco, rintracciabile anche in alcuni lavori strumentali dello stesso periodo. Il risultato è una grande varietà di atteggiamenti, particolarmente efficace teatralmente (conclusione e taglio sembrano alludere alla forma teatrale del 'mistero' medioevale), che si riflette nell'avvicinarsi di situazioni statiche e di tumulto, liriche e drammatiche.

Così per i momenti sinfonico-corali, caratterizzati da una dose di spettacolarità specie nei finali d'atto. Così per il declamato, che segue duttilmente le esigenze del dramma ora assumendo accenti di vibrante cantabilità (il frate e Mariola si producono in due veri e propri duetti; ampi squarci lirici sono presenti nell'estesa scena finale), ora fondendosi quasi in un idioma sinfonico con l'orchestra (come nel Concerto dell'estate, 1928), ora lasciando affiorare anche forme 'chiuse' (l'aria di Gherardo "Un giorno Gesù stava a mensa").

'Lasciti' ottocenteschi sono individuabili sul piano del linguaggio armonico mentre, quali elementi di caratterizzazione storica, sono presenti il calco di una lauda (Chi confessa il suo peccato, a 8 parti reali, intonata dai Flagellanti al termine del primo atto) e una canzone provenzale (Reine Avrillouse, cantata dai due soldati ubriachi nel primo atto); di quest'ultima Gherardo intona ancora un verso - «A l'entrada del tems clar» - mentre contempla il corpo esanime di Mariola, alla fine del terzo atto. Tale varietà di atteggiamenti, tuttavia, lascia trasparire, accanto ai momenti particolarmente riusciti, anche i sintomi della crisi che caratterizzerà la successiva fase centrale della produzione del musicista di Parma.

L'ORO

Tipo: Dramma in tre atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 2 gennaio 1947

Cast: Giovanni de' Neri, capo della comunità di Carpineta e ricco possidente (T); Cristina, sua moglie (S); il loro piccolo figlio muto (m); Donna Teresa, madre di Giovanni (Ms); nonno Innocenzo (B); Martino, servo di Giovanni (Bar/B); Lazzaro, molinaro (T)

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

L'oro è un dramma sociale, laico: Pizzetti non attinge questa volta a vicende di ispirazione biblica, o desunte da cronache medioevali o dalla storia; si dedica invece alla composizione di un dramma completamente di sua invenzione, ambientato in un luogo fantastico, senza una precisa collocazione temporale. Al centro dell'attenzione è la conflittualità provocata negli uomini dalla sete di potere e dalla bramosia di ricchezza. Anche oggi, come sempre, tale conflittualità esiste, e questa allusione al presente (vi sono fabbriche e officine, né mancano riflessioni sociologiche) è un fatto nuovo nella produzione teatrale di Pizzetti.

La trama

Atto primo

Sull'altipiano di Carpineta, in epoca imprecisabile, presso il campo di Fontovina.

In un pomeriggio di luglio consiglieri e contadini si ritrovano per discutere dei nuovi sistemi di lavorazione adottati da Giovanni de' Neri nella sua azienda agricola. Quando il clima si surriscalda, Giovanni interviene e cerca di sedare il gruppo affermando di aver agito nell'interesse di tutti. L'umore cambia improvvisamente all'arrivo di Martino, il quale racconta della scoperta di tracce d'oro al Pian dei Cerri. I contadini, eccitati dall'idea di una facile ricchezza, desiderano ora potersi dedicare alla ricerca dell'oro con l'aiuto dello stesso padrone. Giovanni acconsente malgrado Cristina sia oppressa da tristi presagi e lo invita a lasciare il paese.

Atto secondo

Pian dei Cerri.

I cercatori d'oro si sono accampati vicino al luogo dei primi ritrovamenti, ma le loro ricerche continuano a dare esito infruttuoso. Malumore e sospetti reciproci, soprattutto nei confronti del loro capo, cominciano a dilagare.

ILDEBRANDO PIZZETTI



*L'album di arte kant'anni fa
Ildebrando Pizzetti.
Milano - 9 giugno 1936*

Giovanni ha in effetti trovato un ricco giacimento in una grotta e si mostra indeciso sul comportamento da tenere nei confronti dei contadini. Preoccupata da questo atteggiamento, Cristina invita ancora una volta il marito a rinunciare all'ossessione della ricchezza, ma il suo appello rimane inascoltato. Si allontana desolata. Poco dopo si ode il fragore di una deflagrazione: Cristina ha fatto brillare le mine nella grotta, seppellendo per sempre il giacimento d'oro.

Atto terzo

Campo di Fontovina

Giovanni, dopo essere stato assalito e insultato dalla sua gente, è ormai deciso a seguire il consiglio della moglie; invano sua madre tenta di dissuaderlo. Giunge in quel momento un gruppo di contadini: porta Cristina, estratta dalle macerie, morente. La donna supplica il marito di rimanere e il loro figlioletto muto, presente alla scena, riacquista la parola in seguito alla forte emozione. Cristina muore infine serena, perché il suo sacrificio ha permesso il ritorno della concordia fra la gente della sua terra.

Primo lavoro del compositore rappresentato nel dopoguerra, *L'oro* è stato composto fra il 1939 e il 1942 (la stesura del libretto era stata portata a compimento nel biennio 1938-39). Gli anni della composizione appartengono dunque al periodo centrale della produzione pizzettiana, quello della cosiddetta 'crisi', della fatica creativa, dei risultati giudicati discutibili anche dal gruppo dei più fedeli estimatori (*Orsèolo*, 1928-35; *Vanna Lupa*, 1943-47).

Pregio principale dell'opera rimane la scrittura corale, pensata polifonicamente: il coro assume dimensione protagonista, si fa voce di una folla che partecipa, decide, riflette, commenta. Vive un ruolo centrale e lo si coglie fin dalla grande pagina d'apertura del dramma. Con la produzione precedente l'opera condivide l'uso del declamato e di una trama leitmotivica, le due vie attraverso cui prende corpo il divenire del dramma. I punti salienti sono sottolineati da forme chiuse (come i duetti 'd'amore' e il racconto di Giovanni nel secondo atto), o da frasi ed episodi intensamente lirici, dai contorni definiti. Di questa seconda

natura sono i passi costruiti sulle ultime parole di Cristina («Forse un giorno verrà...») e sulle ultime frasi di Giovanni («Ma domani mattina ognuno torni ai campi...»).

ORSÈOLO

Tipo: Dramma in tre atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Firenze, Teatro Comunale, 4 maggio 1935

Cast: Marco Orsèolo, inquisitore di Stato, capo dei Dieci (B); Contarina Orsèolo (S); Marino Orsèolo (T); il senatore Michele Soranzo (Bar);

Rinieri Fusinèr (T); Alvise Fusinèr (Bar); Delfino Fusinèr (T); il doge (B);

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

Commissionata direttamente da Mussolini al musicista per il Maggio musicale fiorentino del 1935, l'opera segna una svolta nella produzione teatrale del compositore parmense: un teatro compromesso con il dramma borghese si sostituisce ora al teatro-mito caratterizzante la prima fase, poi ripreso ne *L'Oro*. Con esso fa il proprio ingresso la storia, una presenza già manifestatasi in *Fra Gherardo* ma ora elevata a dignità di essenza del dramma.

Non una storia intesa come contingenza narrativa, come cronaca, ma come dramma politico e sociale. È la vicenda di una Venezia impegnata nella guerra di Candia, in piena decadenza, minata dalle lotte interne fra una vecchia aristocrazia - un mondo che muore - e un nuovo patriziato che nasce, forse troppo tardi. Marco Orsèolo e Rinieri Fusinèr sono espressioni di questi due mondi, e attraverso la costruzione del cupo dramma d'interni che vede intrecciarsi il loro destino rivive la Venezia seicentesca e barocca, risonante di voci indolenti, percorsa da un'umanità varia e stremata.

BENITO MUSSOLINI



La trama

Atto primo

Venezia, verso la metà del XVII secolo.

Il senatore Soranzo informa Marco Orsèolo che il suo nemico Rinieri Fusinèr, pure membro del Consiglio dei Dieci, lo accusa di aver rapito la sorella Cecilia. Marco respinge con sdegno le accuse ma, poco dopo, riceve una confessione dal figlio Marino: è stato lui, con alcuni amici, ad aver rapito la fanciulla, poi annegata mentre tentava di fuggire. Adirato, il padre intima al figlio di abbandonare la città. Quella sera, mentre partecipa a un ballo con la figlia Contarina, Marco viene pubblicamente ingiuriato da Rinieri e nasce un tumulto. Durante la stessa festa i fratelli Fusinèr, all'insaputa di Rinieri, rapiscono Contarina e la conducono in una capanna di pescatori.

Atto secondo

Quando Rinieri viene a conoscenza del rapimento, si reca alla capanna e ordina ai fratelli di rilasciare la giovane: ne nasce un litigio, cui pone fine l'arrivo di Marco. Contarina, affascinata dal nobile comportamento di Rinieri, supplica il padre di porre fine alle vendette e, quando quest'ultimo si mostra irremovibile, dichiara di aver seguito volontariamente Rinieri perché innamorata di lui. Il padre la ripudia ed ella si chiude in convento.

Atto terzo

Rinieri, in procinto di partire per la guerra contro i Turchi, fa visita a Contarina e le confessa il proprio amore. Malgrado lo ricambi, la giovane dichiara di volersi dedicare a una vita d'espiazione. Poco tempo dopo un'ambasceria porta a Marco la spada di Marino, morto combattendo gli infedeli. Quando Rinieri, che fa parte della delegazione, gli vuol porgere alcuni oggetti del figlio, il vecchio rifiuta dichiarando di non poterli accettare dalle mani di un nemico. In quel momento la spada si spezza misteriosamente: segno, secondo un'antica leggenda, di pace.

Marco rinuncia allora all'odio, ma è giunto per lui il momento del drammatico distacco dal mondo. Rinieri torna a volgersi fiducioso a Contarina, nel frattempo riammessa in casa; ma la giovane comunica di voler continuare la sua vita di rinunce: la solitudine avvolgerà anche il destino di Rinieri.

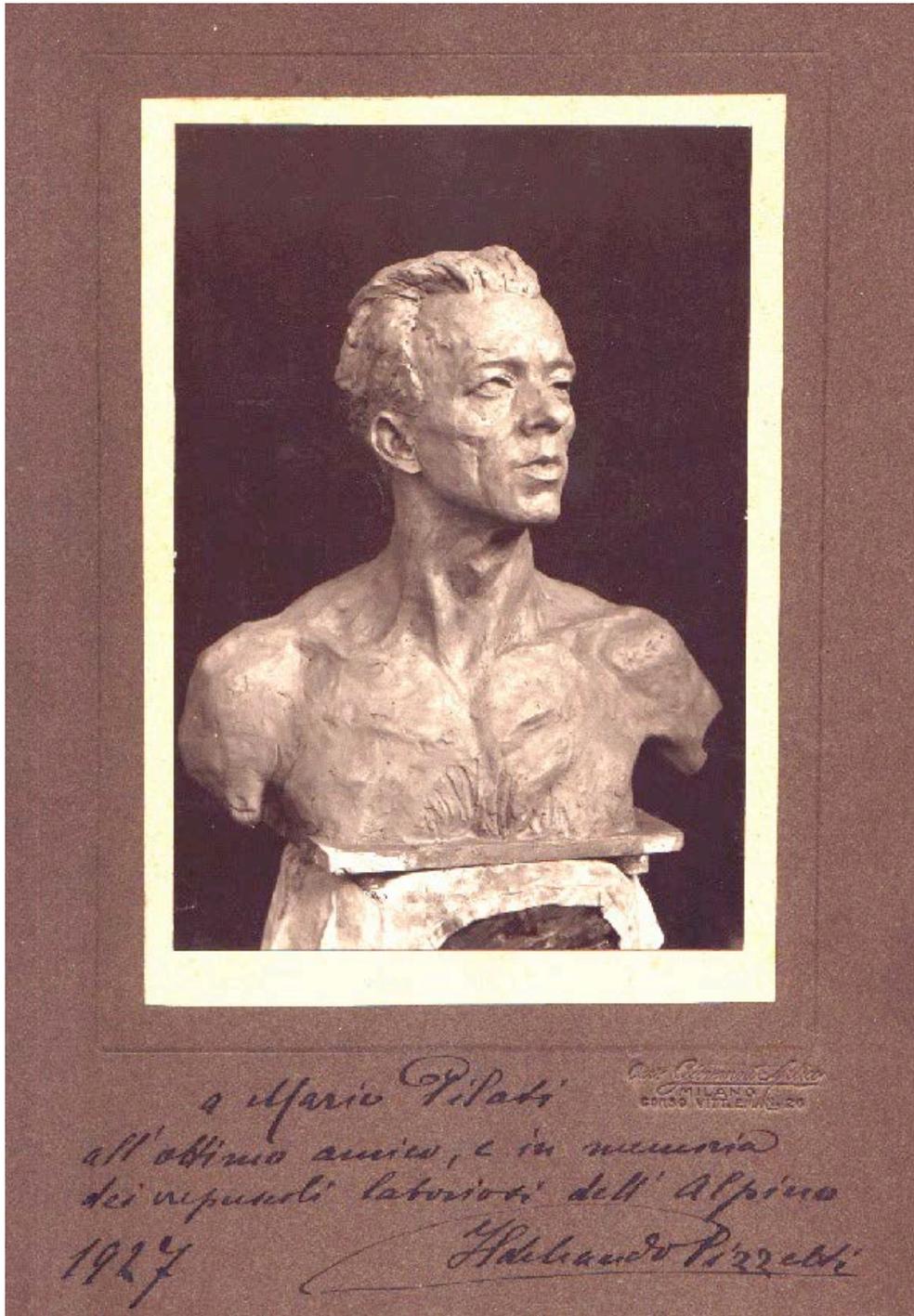


Figura centrale del dramma è Marco Orsèolo, il padre diviso fra rigido senso del dovere e amore filiale, il vecchio che vive con desolazione e in solitudine lo sfaldarsi del suo mondo, senza alcun gesto di fiducia o di speranza. E quel mondo gli scorre intorno, con i suoi forti contrasti, in un gioco di chiaroscuri: il festeggiamento del carnevale interrotto dal coro dei soldati pronti a partire per l'Oriente, la ninna-nanna di una giovane madre cui si sovrappongono le grida dei giocatori di dadi, la fervorosa intonazione espressa dal popolo quando si ricompone in un canto di ringraziamento (un inno su un antico e autentico testo: "O Venezia, regina del mare").

Tale descrittivismo ambientale, a un tempo anima e cornice del dramma, riceve un'attenzione nuova ed è responsabile della particolare architettura generale dell'opera: scorre infatti quasi indipendente dall'azione principale, racchiuso nella forma di due intermezzi collocati fra il primo e il secondo quadro dei due atti estremi. Due finestre che si aprono sul mondo esterno, che ritraggono frammenti della sua molteplice vita collettiva.

Ne risulta un'opera improntata a grande eterogeneità, che fa ricorso a diversi mezzi scenici, vocali e orchestrali (altro fattore nuovo rispetto al passato). Non è improbabile che l'idea di un'opera come questa sia da considerarsi particolare frutto di sintesi dell'epoca nella quale vide la luce: l'elaborazione del libretto aveva occupato il compositore negli anni 1931-32, mentre la composizione, iniziata nel 1933, era stata portata a compimento l'11 marzo del 1935.

La stesura dell'*Orsèolo* appartiene cioè a uno dei periodi più fecondi dell'attività compositiva di Pizzetti, contrassegnato da una variegata presenza di generi e soggetti (dall'Introduzione all'Agamennone alla Rappresentazione di Santa Uliva, al Concerto per violoncello, al Quartetto in Re, per non citarne che alcuni). La struttura drammaturgica dell'opera, accanto agli aspetti di novità sopra accennati, tuttavia, esprime anche un rapporto di continuità con la produzione teatrale precedente nel suo mantenersi fedele all'uso del declamato, di una trama leitmotivica, del pezzo chiuso come risultato di una stretta necessità espressiva e di un certo linguaggio armonico.

La critica espresse pareri fortemente contraddittori nei confronti dell'opera, rilevandovi per certi aspetti una mancata adesione ai principi fascisti, per altri una loro piena attuazione: a tali pareri, raramente scaturiti da una puntuale lettura della partitura, deve peraltro essere assegnato il circoscritto valore di testimonianza della mentalità dell'epoca. Certo è che con *Orsèolo* e le successive *L'oro* (1938-42, prima rappresentazione 1947) e *Vanna Lupa* (1943-47, rappresentato nel 1949), Pizzetti vive una fase di crisi, denunciata dalla lunga gestazione delle partiture.

LO STRANIERO

Tipo: Dramma in due atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Roma, Teatro dell'Opera, 29 aprile 1930

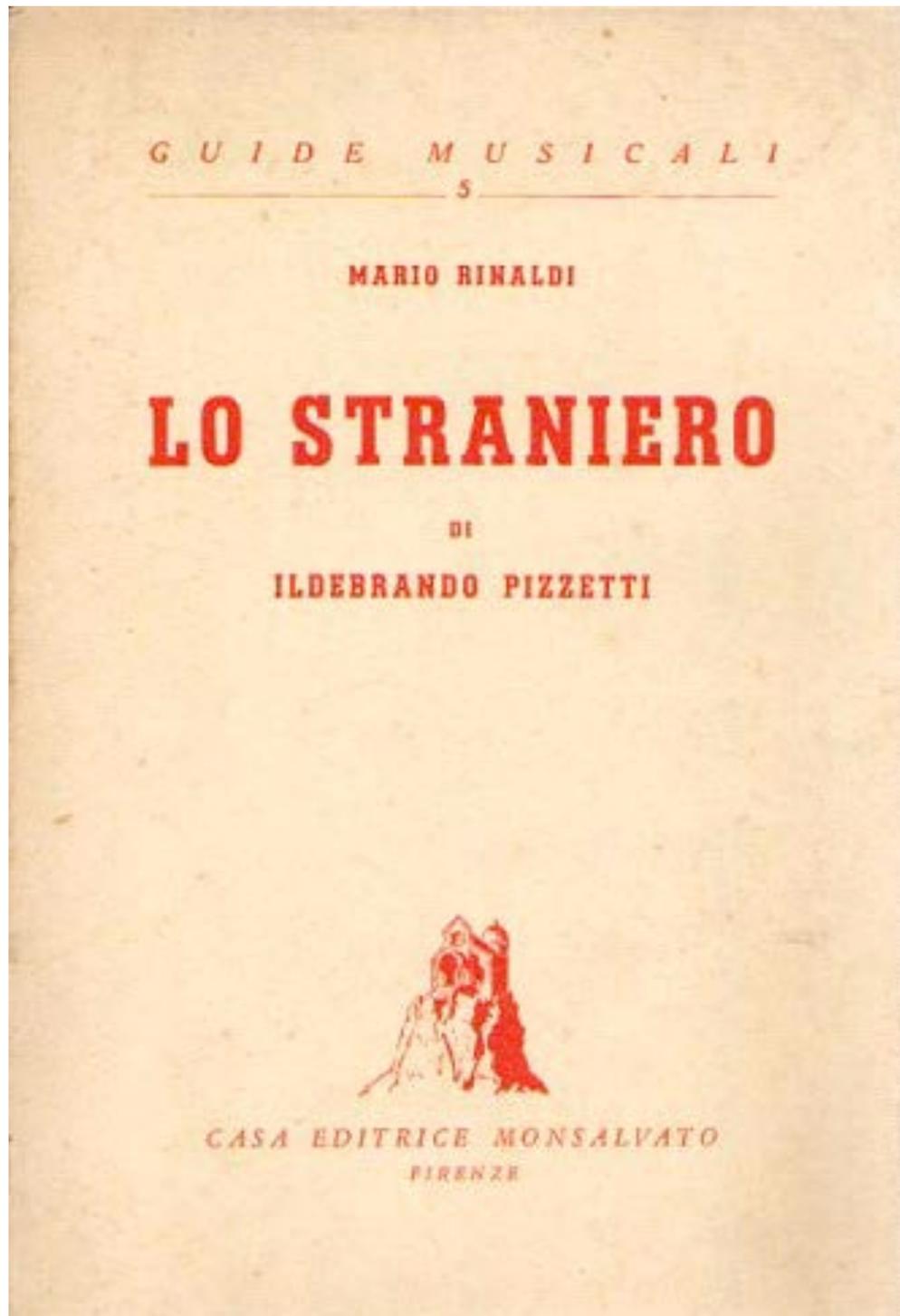
Cast: il re patriarca Hanoch (B); Maria, sua figlia (S); lo Straniero (T); Scedeur, genero di Hanoch (Bar); il Pietra, il Falco, un vecchio, il Rosso, Esaù, il vecchione; uomini, donne e fanciulli della tribù di Hanoch

Autore: Ildebrando Pizzetti (1880-1968)

Dramma di ispirazione biblica, dal taglio epico, *Lo straniero* occupa una posizione centrale nella trilogia dedicata da Pizzetti al tema della redenzione in virtù dell'amore, completata da *Deborà e Jaele* e *Fra Gherardo*. Composto negli anni 1923-25 (la stesura del libretto aveva occupato il musicista nel biennio 1922-23), il dramma si presenta come esito di un progetto volto alla ricerca di nuove soluzioni sul piano drammaturgico. L'assoluta essenzialità e linearità degli eventi (che rispetta i postulati dell'unità di tempo e di luogo), il numero ristretto dei personaggi che vi agiscono, il ruolo svolto dalla collettività ma soprattutto la presenza di un dramma che è 'già' avvenuto come motore dell'azione (lo Straniero sta già spiando la sua colpa), ne costituiscono la premessa.

Di qui l'idea di un'opera improntata a una staticità di stampo oratoriale, incentrata sulla dimensione del ricordo e della narrazione (l'intreccio è in massima parte presente in forma di racconto), il cui ritmo interno risulta

scandito dai mutamenti - ampi o minimi che siano - vissuti dai personaggi e scaturiti dalla riflessione su quanto viene narrato.



La trama

Atto primo

In una pianura fra il paese di Ruben e quello di Moab, a oriente del Monte Nebo. Al tempo del Re dei Pastori.

Il patriarca Hanoch desidera che venga offerta accoglienza a uno Straniero sconosciuto, grazie al quale il paese è stato salvato dalla carestia. Ma il gesto provoca l'ira del genero Scedeur e dei suoi, invidiosi dei festeggiamenti a lui tributati. Come segno di riconoscenza Hanoch arriva invece a esprimere il desiderio di dare in sposa allo Straniero la propria figlia minore, Maria, non curandosi della legge che prescrive il matrimonio solo fra appartenenti alla stessa stirpe e provocando ulteriormente la gelosia di Scedeur che, vedovo della prima moglie, desidera Maria per sé.

Lo Straniero, commosso, si decide a rivelare il suo doloroso passato: è figlio del re Tricca e si è reso parricida per amore. La confessione turba il vecchio Hanoch che, pur rinunciando a emettere la condanna a morte, invita l'uomo a riprendere il cammino la notte stessa.

Atto secondo

Scende la notte

Lo Straniero è solo e sta per mettersi in cammino quando gli si presenta Maria. Porta un sacco da viaggio, vuole unirsi a lui e lo esorta a pregare il Dio di Israele perché lo guidi nell'affrontare il terribile deserto che circonda il villaggio. Ma egli non conosce quel Dio, dice di seguire solo la propria voce interiore che invita all'amore del prossimo, anche se questo può portare a uccidere per salvare un'innocente. Ormai spunta l'alba, risuona la tromba del Vegliatore. Da ogni parte accorre gente desiderosa di vendetta e lo Straniero, per scagionare la giovane, dichiara d'averla costretta a seguirlo. Maria gli si affianca per difenderlo mentre la folla comincia a lanciare pietre, accettando così - per amore - la morte nel nome di un unico Dio. Lo Straniero comprende allora, come per rivelazione, che l'amore per il prossimo è espressione dell'amore per il

vero Dio e in punto di morte ammonisce il popolo: «Ha dato il sangue, tutto ella ha dato il suo sangue vermiglio, per insegnare agli uomini ad amare...».

È soprattutto nel primo atto che è presente la dimensione del ricordo: ne sono oggetto la narrazione dell'antefatto (il ritrovamento di uno sconosciuto ferito, i miracoli da lui compiuti) e quindi il drammatico racconto autobiografico fornito dal Senza-Nome, non potendo accettare la generosità del patriarca Hanoch senza rivelare la sua identità. Nella figura del fuorilegge parricida, che potrà vivere la propria redenzione grazie alla purezza di sentimenti e al sacrificio di Maria, è accentrata l'attenzione del dramma. Attorno a essa la collettività si esprime partecipando e anche determinando gli eventi: particolare rilievo acquista in tale contesto lo sdoppiamento in due semicori, l'uno eco e interprete delle posizioni del patriarca Hanoch, l'altro di quelle di Scedeùr.

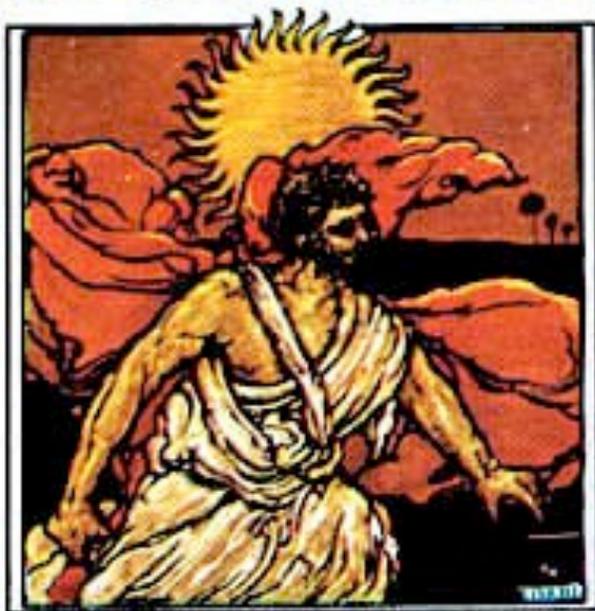
FOTO DI SCENA



Proprio alle figure dello Straniero e della collettività Pizzetti assegna le forme chiuse del secondo atto: il canto dello Straniero "Uscire ogni mattina alla prima alba" - un momento lirico tradizionalmente operistico - e del coro finale, caratterizzato da un inizio all'unisono e dal successivo germogliare della scrittura polifonica.

Lunghe e articolate forme vocali caratterizzano altri momenti del dramma, come il duetto fra Maria e lo Straniero sempre nel secondo atto, mentre la scrittura orchestrale fornisce adeguati e vividi commenti all'azione.

ILDEBRANDO PIZZETTI
LO STRANIERO



G. RICORDI & C.  EDITORI - MILANO