



**FACOLTA' DI LINGUE E LETTERATURE
STRANIERE MODERNE**

Corso di Laurea in Filologia Moderna

**TESI DI LAUREA SPECIALISTICA
in
CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE**

**LETTURA DE *L'ORO*
DI ILDEBRANDO PIZZETTI**

RELATORE
Prof.ssa Francesca Petrocchi

CORRELATORE
Prof. Franco Carlo Ricci

LAUREANDA
Elisa Zampetta
Matr. 42

Anno accademico 2007 - 2008

LETTURA DE “L’ORO”
DI ILDEBRANDO PIZZETTI

INDICE	1
PREMESSA	4
CAPITOLO PRIMO: UN NUOVO IDEALE MUSICALE	
1.1 Orizzonti musicali italiani del primo Novecento	8
1.2 La generazione del 1880	16
CAPITOLO SECONDO: ILDEBRANDO PIZZETTI.	
2.1 Biografia	22
2.2 Incarichi e collaborazioni	26
CAPITOLO TERZO: MUSICA E DRAMMA	
3.1 Teoria del dramma: rivoluzione del dramma ottocentesco	31

CAPITOLO QUARTO:

L'ORO

4.1	Ideazione de <i>L'Oro</i>	39
4.2	Tema dell'opera	42
4.3	Sinossi	47

CAPITOLO QUINTO:

ANALISI COMPARATA ATTO PRIMO: MUSICA E TESTO

5.1	L'ouverture	67
5.2	Personaggi dell'opera	72
5.3	Duetto tra Giovanni e Cristina	81
5.3	Scene corali	87

CAPITOLO SESTO:

ANALISI COMPARATA ATTO SECONDO

6.1	Introduzione	91
6.2	Intermezzo corale	93
6.3	Secondo duetto tra Giovanni e Cristina	95
6.4	Finale del secondo atto	102

CAPITOLO SETTIMO:

ANALISI COMPARATA ATTO TERZO

7.1	Introduzione	105
-----	--------------	-----

7.2	Scena prima: Giovanni e il figlio	108
7.3	Terzo duetto tra Giovanni e Cristina	112
7.4	Finale: scena corale	118
	LIBRETTO	123
	CONCLUSIONI	173
	RIASSUNTO IN LINGUA INGLESE	178
	APPENDICE: Carteggi e critica musicale	180
	OPERE E COMPOSIZIONI DI ILDEBRANDO PIZZETTI	184
	NOTA BIBLIOGRAFICA	187

PREMESSA

Tutte le vie dell'uomo sembran dritte
all'uomo; ma il Signore pesa i cuori
(G. D'Annunzio – *La figlia di Iorio*, atto II.; Cosma)

Il mito dell'oro, così carico d'implicazioni storiche, vissuto da secoli come ricerca di felicità derivante dal benessere materiale, è rievocato da Pizzetti nel suo dramma *L'oro*. Contro questa violenza - la violenza della febbre dell'oro - egli oppone il ritorno all'equilibrio tra natura e genere umano, necessario alla sopravvivenza dell'uomo stesso.

Con quest'opera, composta in età adulta, egli torna alla concezione fondamentale che sostiene il suo teatro: la storia dell'anima umana attraverso le vicende di una collettività, vivida di entità individuali che agiscono nella determinazione del loro destino; si tratta di vita, perciò di dramma.

Dramma, per Pizzetti, è espressione di un linguaggio, della costruzione basilare degli strumenti, attraverso la quale si palesa la voce di un uomo, con la sua cultura e la sua fantasia.

Il linguaggio, voce di Pizzetti uomo, segno di Pizzetti musicista, ad esistere quale sostanza etica inalienabile. Dopo, individuata che sia la natura e la storia e la formazione di questo mezzo di comunicare e di fermare il messaggio con effettivi segni d'arte, seguono le forme, le applicazioni ai generi, i momenti, le stagioni, le invenzioni, i calchi di tutta una vita tra vicende d'uomini, entità geografiche di paesi, risentimenti d'altre curve culturali o d'altri incontri con eventi musicali, civili, religiosi, tra voci e vocaboli di poeti da trascendere e allungare mediante l'aggressione della musica. Il teatro dunque, pur con le sue drammatiche

*realtà e particolari osservazioni di anime e di sorti umane; il teatro come applicazione di stile, avvenimento di stile musicale.*¹

Dalle strutture essenziali della musica, dai cardini della grammatica, dal modo di fare armonia nascono le scene e i tempi delle rappresentazioni. Ma soprattutto dalla personalità dell'artista, dal coerente equilibrio, dalla dignità di una vita, da un profondo sentimento etico e religioso ogni enunciazione prende il suo valore. Dall'idea scaturisce la musica; spirito e suono annodati a creare un discorso si rivelano in tutta la loro forza attraverso le stagioni creative dell'esistenza.

In epoca di bilanci storici ed esistenziali nasce *L'Oro*, opera profondamente sentita, pervasa da sensi di colpa, da violenza e avidità, da rassegnazione, ma pure da desiderio di riscatto, afflato mistico, amore per la vita e per gli uomini. A Pizzetti

*non [...] interessano, in linea di massima, i cosiddetti piccoli sentimenti o le modeste, quantunque toccantissime, avventure che pur costituiscono la necessaria e fatale prospettiva nel viver quotidiano di tanti. Se mai ha voluto collocare proprio in tale prospettiva, cioè ad uso e consumo dei più, i sentimenti-limite dell'animo umano: quelli, tanto per intendersi, che condizionano le modalità di un'esistenza dal principio alla fine; quelli che sono un viatico, un traguardo, una fede senza possibilità di baratti o di riserve o di tardive resipiscenze; quelli che, proprio per il fatto di durare ben oltre il giro di una stagione metaforica o di un'occasionale, provvisoria situazione emotiva, tormentano e dannano una vita tutta, amareggiandola e sensibilizzandola sì, assiduamente, ma a fin di bene, verso il traguardo ultraterreno agognato e sperato.*²

In quest'opera, pur nella sua continuità ideale con le precedenti opere, è presente uno spirito nuovo, quel senso del sociale così pressante nel dopoguerra, durante il quale l'apertura al nuovo corso degli eventi sollecita e turba le coscienze.

¹ Gianandrea Gavazzoni, *Ildebrando Pizzetti, L'oro, guida dell'opera con due saggi critici*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1946, p. 39.

² Renato Mariani, *Moralità del personaggio pizzettiano* in Manlio La Morgia, *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1958, p. 120.

Il dramma che ne scaturisce pone all'uomo l'interrogativo sui valori in cui credere e, attraverso il compenetrarsi di musica e poesia, i protagonisti, a volte irruenti, a volte amorevoli, fragili e al tempo stesso temerari, ora pervasi di un alone di pietà eminente, assoluta, ora in lotta con gli istinti più bassi, sempre dotati di quel patos etico che infrange ogni durezza morale, esprimono idee e sentimenti, trasmettendo la loro umanità nell'ascoltatore.

La rappresentazione pizzettiana cerca una logica ineccepibile, sulla curva di anime umane, sulla sorte alla quale volgono; e basta sia compita una sua logica al discorso musicale, sia esaurito un rapporto tra gli elementi che lo compongono, perché la logica abbia a prender le medesime ragioni di esistere che la rendono presente in una sola pagina orchestrale, nel solo frammento vocale di un personaggio o di un coro. Volontà, in questa sfera d'azioni, è sinonimo di fantasia, di illuminazione intuitiva. Ancora un passo: volontà è la somma di stagioni creative, il definitivo indirizzo che interviene a un certo punto per trarre il sunto da tutte le ragioni linguistiche preesistenti.³

E, attraverso il vissuto delle sue creature e le pagine di melodie, Pizzetti ricerca risposte alle sue domande; il dolore, la percezione amara della solitudine, l'anelito al bene e la lotta contro il male, la presenza dubbia di uno spirito divino affollano il suo io:

Pizzetti aveva evidentemente colto una piena consonanza di sentimenti quanto di aperti interrogativi, entro i quali si faceva strada il sentimento di Dio quale inquieto e lacerante bisogno di un vuoto da colmare.⁴

E ne *L'Oro*, più che in altre opere, egli trova soluzione alle sue istanze nel perdono cristiano, nella catarsi che segue alla caduta.

[...] e su gli impenetrabili misteri dell'amore e della morte alla musica è commesso di far sentire il canto della speranza o, quando questa non sembri più possibile, dell'ultima pianificazione del dolore.

³ Gianandrea Gavazzeni, *Ildebrando Pizzetti, L'oro, guida dell'opera con due saggi critici*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1946, pp. 48-49.

⁴ Francesca Petrocchi, *Ildebrando Pizzetti e Giuseppe Ungaretti: da Fedra a La Pietà*, Amicitiae Munus, Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli a cura di G. Sommariva, La Spezia, Agorà Edizioni, 2006, p. 150.

In questo spirito di pietas umana il Pizzetti è spinto di dramma in dramma a perseguire l'inquieta e perenne modulazione della parola in canto; e al musicista deve, giustamente, sembrare che ogni composizione sia centro all'insieme circolare della sua opera complessiva. E così, con parti in maggiore o minor luce, i singoli drammi appaiono come momenti di una più ampia visione in cui i personaggi umili od eroici, oltre la loro individuale e transitoria psicologia, oltre il loro chiuso destino di creature umane, svelano nell'arte le ragioni della vita.⁵

⁵ Luigi Ronga, *Arte e umanità di Ildebrando Pizzetti*, Corriere della Sera; Milano, 14 settembre 1960.

CAPITOLO PRIMO

UN NUOVO IDEALE MUSICALE

1.1 ORIZZONTI MUSICALI ITALIANI DEL PRIMO NOVECENTO

La creazione di uno stile moderno nostro è stato il problema assillante della mia generazione. Quando questa generazione cominciò a pensare, l'unica musica tipicamente italiana era quella operistica ottocentesca e verista piccolo-borghese. Urgeva dunque scuotere a tutti i costi questa idea angusta e antistorica e ricondurre i musicisti prima e le masse più tardi a pensare che ben altre, più profonde, più varie erano le fondamenta della nostra musica¹

Con queste parole Alfredo Casella sottolineava come quella che si combattè per le vie musicali del primo Novecento fu una battaglia di idee e di intenti, prima ancora che di vocaboli e di singole parole, condotta senza esclusione di colpi e con imperiosa volontà autoaffermativa.

Il rinnovamento della musica italiana del XX secolo e il suo aggiornamento sulle posizioni del gusto europeo contemporaneo furono opera d'una generazione di musicisti nati intorno al 1880: principalmente Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella e Giannotto Bastianelli.

A dire il vero, essi non formarono mai una scuola, né un gruppo nel senso di quello nazionale dei Cinque o di quello neoclassico francese dei Sei, ma si collocarono su posizioni stilistiche e ideologiche vicine tra loro, stringendo rapporti più o meno stretti e duraturi con letterati,

¹ Alfredo Casella, *Rassegna Musicale - Antologia*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 35.

uomini di cultura ed esponenti delle arti figurative come D'Annunzio, Prezzolini, De Robertis, Cecchi, Papini, De Chirico, Depero, De Pisis, autori che in vario modo e misura influenzarono, attrassero, stimolarono, incoraggiarono gli amici musicisti, esegeti e operatori musicali.

L'osmosi che si era venuta a creare era suffragata da carteggi, dediche, saggi critici che proiettavano lo sguardo dello spaccato musicale italiano sul più vasto panorama europeo in cui si stagliavano musicisti, registi e interpreti stranieri quali Debussy, Strauss, Bartòk, Schoenberg, Berg, Stravinsky, Copeau e Ansermet.

Il bagaglio lessicale e musicale che, piegato a fini diversi e sostenuto da affini vedute, favorì la coesione tra le menti animatrici della generazione dell' 80, reagiva alle recenti conquiste della cultura italiana dominata dal melodramma naturalista che sanciva i successi di *Cavalleria Rusticana* di P. Mascagni² (rappresentata per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma nel 1890) e di *Pagliacci* di R. Leoncavallo³, musicisti questi, insieme a Cilea, Giordano, Franchetti e Puccini, esponenti della "Giovine Scuola" e propugnatori di un teatro verista in cui l'opera pretende di aderire alla realtà che essa riscopre in modo immediato, lasciando parlare le cose rappresentate e rinnovando una serie di valori legati alla provincia rurale, esaltando la pura italianità nella continuità della tradizione e ritrovando il concetto di popolo (quello rappresentato sulla scena e quello plaudente degli spettatori), dal quale fosse bandito ogni sospetto di lotta di classe.

Reinserire la musica italiana in un dibattito europeo e conferirle nuova dignità significava ritrovare antiche radici in un passato remoto in cui la musica strumentale italiana aveva conosciuto una storia gloriosa, distaccandosi dalla tradizione melodrammatica ottocentesca che subiva

² Pietro Mascagni, Livorno 1863 – Roma 1945.

³ Ruggero Leoncavallo, Napoli 1857 – Pistoia 1919.

un lento declino dopo la scomparsa di Verdi, ma che conservava di fatto intatto il favore delle folle popolari.

Troppo grande era il passato artistico da cui bisognava avere il coraggio di staccarsi.

I Novecentisti accantonando il problema di interloquire con il pubblico (è facile comprendere l'impopolarità che essi dovettero affrontare) e prendendo atto delle mutate condizioni di cultura, di gusto, d'abitudini per cui non era più possibile continuare a scrivere opere tradizionali, attuarono radicali mutamenti, frutto di studi teorici ed estetici approfonditi, spesso operanti in modo provocatorio e isolato. Il palcoscenico operistico si apprestava a celebrare l'avvento di un'arte per pochi, priva di convenzioni da rispettare, che si impossessava delle più recenti innovazioni del linguaggio musicale portandole avanti in maniera originale.

Nessuno di questi compositori varcò mai la soglia dell'atonalità, accettando la pratica della tonalità allargata congiunta con la rinascita dell'interesse contrappuntistico e sostenuta da un rinnovato amore per l'antico che si spingeva fino al canto gregoriano⁴ come elemento rinnovatore dello stanco sistema modale occidentale maggiore-minore e ai modi⁵ greco-medievali, alla polifonia vocale e strumentale, all'arricchimento della tavolozza armonica e ad un più ricco e vario uso dell'elemento ritmico e timbrico, riscoprendo un'antica civiltà musicale

⁴ *Canto gregoriano*: canto proprio della liturgia romana su testo tratto dalla Sacra Scrittura. Arte musicale raffinata, non popolare, il c.g. è monodico e ripudia gli strumenti. Costituisce un repertorio vasto, eterogeneo, per lo più anonimo, di circa 3000 melodie di epoche, forme, luoghi d'origine differenti.

⁵ *Modo o modalità*: termine che viene usato nella teoria musicale occidentale, e per estensione nelle teorie concernenti altre culture antiche e orientali (greca, indiana, cinese, araba) per indicare un particolare sistema organizzato di intervalli adottato nella pratica musicale. La codificazione di questi sistemi in forma di modelli di scala avviene nella teoria medievale, che li definisce con il termine di modi e li identifica con gli schemi teorici tramandati da Boezio e Cassiodoro (secc. V-VI), che risalgono all'antichità greca.

italiana, strumentale e polifonica, anteriore alle glorie del melodramma ottocentesco.

Ritorniamo all'antico: sarà un progresso.

La voce ammonitrice e profetica era quella di Giuseppe Verdi.

Assurgeva a posizione di rilievo il canto popolare riecheggiante in campo operistico e lirico, anche se la sua importanza non è paragonabile a quella che ebbe in Ungheria, in Spagna e nei Paesi Slavi: venivano messe in musica poesie popolari appartenenti alle diverse tradizioni regionali sottolineando i contenuti tramite ritmi e configurazioni musicali ostentatamente derivati da danze popolari, come ad esempio la tarantella.

L'interesse novecentesco per le canzoni e le danze popolari nacque:

quale reazione a un'alta civiltà musicale, alla ricerca della musica originaria;

quale raccolta e conservazione di uno specifico materiale musicale che altrimenti andrebbe perduto.

Di conseguenza la voce, strumento fondamentale della comunicazione umana, storicamente il più importante mezzo di espressione musicale e, comunque, il più spontaneo e universale, divenne la più forte ragione di originalità della nuova scuola italiana. Il nuovo sinfonismo emergente spingeva a mescolare voce, solistica o corale, con gli strumenti in varie forme di cantata e di concerto che si orientavano verso la scoperta di perdute forme cinquecentesche.

Il coro, pratica esecutiva comune a tutte le civiltà specie nella musica popolare, poteva rispondere a una funzione sociale, come pratica integrante i vari atti e momenti di carattere religioso, civile, militare della vita della comunità e come espressione di sentimenti collettivi o individuali, come nel madrigale (si pensi ai madrigali di Vecchi e

Banchieri), o fungere da commento epico ad un'azione, come avviene spesso nell'oratorio. Nel melodramma, invece, il coro rappresenta di solito certe comunità o categorie di persone che commentano l'azione e mettono il pubblico a parte di risvolti della trama che non vengono rappresentati sulla scena.

La riconosciuta maestria corale di Pizzetti, che pareva un tempo inattuale, quasi una concessione a pedanteria di gusti scolastici, venne poi valutata alla luce delle grandi potenzialità espressive che riuscivano a scaturire da essa.

Tutto il fervore musicale che si apriva davanti agli occhi della nuova generazione dell'80 ruotava intorno ad un clima di reazione al Tardo Romanticismo, Impressionismo ed Espressionismo sorto intorno al 1920, che richiedeva espressività oggettiva e profondità di significati, distante dall'esoterismo e dalla vaghezza tipici di tanta musica recente, e che non pochi intellettuali e studiosi definiscono con il nome di Neoclassicismo (il movimento si protrasse sino agli anni Cinquanta e rimase sempre nell'ambito della tonalità).

Basta con le nuvole, le onde, gli acquari, le ondine, i profumi della notte. Ci vuole una musica sulla terra, una musica di tutti i giorni...un'arte oggettiva, indipendente dall'individuo, che permetta all'ascoltatore di conservare la sua lucidità di coscienza...compiuta, pulita, senza ornamenti superflui⁶.

L'impulso venne dalla *musique dépourvée* (spoglia) di E. Satie⁷, spiritosa e intelligente. Dall'America arrivarono il music hall e il jazz con la loro elettrizzante leggerezza e la loro verve primordiale; danza, canzonetta, clowns e baracconi da fiera divennero di moda e lasciarono loro traccia in tutti i campi.

L'atteggiamento antiromantico rompeva con l'immediato passato ma si sentiva affine alle concezioni musicali pre-romantiche, soprattutto

⁶ Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin*, 1918.

⁷ Erik Satie, pseud. di Alfred-Eric Leslie-Satie, Calvados 1886 - Parigi 1925.

a quelle del Settecento. Si ripresero pratiche esecutive, forme e generi musicali del Barocco e del primo Classicismo, come suite⁸, concerto⁹, sinfonia¹⁰, sonata¹¹, ma quali puri pezzi di musica privi di contenuto metafisico e liberi da ogni norma.

Di contro a ciò, ancora terribilmente arretrata appariva la situazione delle neofite istituzioni concertistiche, la qualità e preparazione delle orchestre, come è dato di apprendere dalle testimonianze di Gustav Mahler o di Casella, relative, fra l'altro, alla migliore società che poteva allora vantare l'Italia: l'Accademia di S.Cecilia, la quale, oltre a possedere un'orchestra stabile – e dal 1912 anche un direttore d'orchestra nella figura di Bernardino Molinari - , era dotata fin dal febbraio 1908 di un proprio locale per le prove e le esecuzioni sinfoniche.

Se Mascagni rilasciava in quegli anni la celebre e lapidaria dichiarazione:

quando non avrò più musica in me e non potrò più scrivere opere teatrali, mi metterò a scrivere musica sinfonica...

i giovani compositori alzavano la voce per biasimare l'indolenza italiana, auspicando la rinascita della sinfonia. E ancora la risentita filippica di Malipiero:

E' evidente come le condizioni attuali dell'Italia siano più adatte alla distruzione di ogni entusiasmo artistico che allo sviluppo di energie capaci di generare la sinfonia italiana [...]. Si dovrebbe prima di tutto rendere possibile ai giovani musicisti di "sentire le proprie opere sinfoniche" eseguite da ottime orchestre [...]. Per mantenere un'orchestra completa occorrono

⁸ *Suite*: composizione strumentale barocca i cui movimenti sono costituiti da forme di danza stilizzate di uguale tonalità.

⁹ *Concerto*: termine con il quale si designa, generalmente, una composizione per un complesso di strumentisti, uno o alcuni dei quali intervengono come solisti, mentre tutti gli altri agiscono come gruppo collettivo

¹⁰ *Sinfonia*: termine che presso i Greci indicava, nella sua accezione più specifica, la consonanza (*symphonia*: ottava, quinta, quarta, opposta alla *diaphonia* degli altri intervalli), e tale significato mantenne presso i teorici medievali. Nell'accezione moderna si intende musica per orchestra caratterizzata dall'impiego integrato degli strumenti.

¹¹ *Sonata*: composizione strumentale in più movimenti. La *forma sonata* prevede *esposizione* (a volte con introduzione lenta), *sviluppo*, *ripresa* e *coda*.

*dei mezzi finanziari non indifferenti, e se si considera che in ogni città vivono e campano tanti suonatori, [...] è doloroso e avvilente che le loro qualità non siano tali da formare anche una buona orchestra e che le città le quali forniscono a tanti individui inutili il mezzo di sussistenza, non spendano almeno parte del loro denaro per uno scopo più nobile [...]*¹²

Nessuna meraviglia , quindi, data la scarsità e la inefficienza di mezzi e di strutture, se le prime opere di un passato assai remoto che tanto ammaliavano compositori, musicologi e critici, riverniciate con un restauro non proprio filologico, venivano offerte nelle sale dei conservatori, in forma di concerto, affidate alle cure di docenti, allievi e “distinti dilettanti”, come informano le cronache del tempo.

E mentre nel 1908, sotto la presidenza di Guido Gasperini, veniva fondata a Ferrara quella barcollante Associazione dei Musicologi Italiani, assillata fin dall’inizio da mille indecisioni polemiche¹³, Francia e Germania procedevano con ben altre possibilità e speditezza. E come se non bastasse, il patrimonio dell’antica musica italiana, sepolto negli scaffali delle nostre biblioteche da una polvere secolare, veniva rovistato e studiato dai musicologi stranieri.

Con quale senso di impotenza e di sconfitta ebbe a dirlo Malipiero, ricordando come il suo primo scandaglio alla Biblioteca Marciana nel lontano 1902 fosse stato dettato dal

*desiderio di conoscere il nostro passato e di reagire contro la sopraffazione degli studiosi stranieri che interpretavano a modo loro la nostra musica, tentando di distruggere tutti i nostri sacrosanti diritti di precursori.*¹⁴

¹² Gian Francesco Malipiero, *La sinfonia dell'avvenire*, Rivista Musicale Italiana, XIX, fasc.8, 1912.

¹³ Fra i primi iscritti all'Associazione costituita il 21 giugno 1908, a tutt'oggi alquanto ignorata, figurano: P.Niccolini, G.Gasperini, O.Chilesotti, L.Parodi, N.d'Arienzo, G.A.Fano, A.Galli, I.Pizzetti, M.Corti, A.Cametti, G.Zuelli. Le indecisioni riguardavano soprattutto gli obiettivi da perseguire: metodo nella catalogazione dei fondi musicali, edizioni critiche, promozioni di concerti di musiche antiche.

¹⁴ Gian Francesco Malipiero, *Ritorno di Claudio Monteverdi*, in *Scenario*, Roma, XI, novembre 1942, p.409.

1.2 LA GENERAZIONE DEL 1880

Toccò ad *Alfredo Casella*¹⁵ aprire la musica italiana alle maggiori tendenze europee, traendo vantaggio e illuminazione dalla posizione privilegiata di cui godette nella sua formazione artistica: la Parigi di Debussy, Satie, Ravel; la Parigi di Faurè di cui fu allievo al Conservatorio; la Parigi di Stravinski di cui fu amico e ammiratore. Non gli mancarono i legami con la cultura tedesca e conoscenze della musica di Schoenberg, che indubbiamente influenzarono la sua prima produzione.

Assorbito nella multiforme attività di organizzatore e pubblicista, e non meno di pianista e direttore d'orchestra, egli diede le prove più interessanti di quell'internazionalismo spregiudicato e innovatore di cui aveva avuto diretta esperienza in Francia. Nei lavori della maturità la sua *italianità* coincide con uno stile *luminoso, mediterraneo*, ricco di effetti neobarocchi in chiave antiromantica, sottolineando in campo teatrale un antiwagnerismo che prediligeva le forme chiuse e la chiarezza strutturale, dichiaratamente mozartiana, se non monteverdiana.

Così scrisse in una sua lettera del 1943:

La mia vita di artista è stata dura, ma anche molto bella. Per lunghi anni ho goduto nella mia patria della più larga impopolarità, più cordiale antipatia e incomprensione. Fatto questo inevitabile, perché _ in un paese dove pullulavano i dilettanti e gli aficionados del "bel canto" ultimo-ottocentesco, 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 con la medesima fede, qualora fosse necessario.

¹⁵ Alfredo Casella, Torino 1883 – Roma 1947.

Casella assimilò tutte le esperienze che a mano a mano gli si presentavano: dal tardo romanticismo, all'impressionismo, all'espressionismo, prendendone coscienza ma senza mai farsi coinvolgere completamente, nella ricerca di un equilibrio superiore che doveva derivare dalla sensibilità personale e dai caratteri propri della cultura e del gusto italiani.

Radicale si mostra la differenza con Ildebrando Pizzetti, che pure può considerarsi per un breve periodo – almeno fino alla guerra – dello stesso gruppo di innovatori, che in Casella aveva trovato il più fervido attivista.

In Pizzetti rimane più duraturo il segno dell'esperienza vociana e dannunziana: lo spiritualismo si traduce in un estetizzante arcaismo, anche per l'uso dei modi greco-ecclesiastici. La modalità ha funzione di espressività aulica, sempre piena di decoro.

Dai modi egli deduce il concetto di *ethos*, che nell'antica teoria greca rappresentava il carattere proprio di ogni *modo* o *armonia* in relazione agli effetti che poteva suscitare nello stato d'animo.

In quegli stessi anni Pizzetti teorizzava la necessità di un *dramma musicale* contrapposto alla *lirica*. Se il *dramma* è lo scorrere continuo degli avvenimenti, la *lirica* ne è un arbitrario arresto, in cui la musica prevarica con le proprie autonome ragioni a scapito della verità drammatica. Nella sua opera gli antichi spiriti del canto gregoriano e delle antiche tonalità rivivono attraverso una forma vocale che si restringe quasi unicamente a declamato e recitativo.

Diffidente nei confronti delle influenze d'oltralpe e chiuso in posizioni spesso reazionarie, lo stile pizzettiano si enuncia nelle sue stesse parole:

Noi giovani musicisti italiani riconosciamo il grande valore di novità e di bellezze di molta musica francese modernissima [...] ma ciò che abbiamo fatto, facciamo e faremo, lo abbiamo

fatto, lo facciamo e lo faremo il più possibile indipendentemente da quella musica, senza voler trarre nulla da essa [...] Andremo sino in fondo della “nostra anima” e nell’animo di questi uomini qui intorno, che sono uomini della nostra terra. (1913)

Altro esponente di rilievo della generazione dell’ Ottanta fu Gian Francesco Malipiero¹⁶, di carattere nettamente antiromantico, che fondò la sua musica sul canto gregoriano e sulla monodia italiana del Cinquecento, pur essendo sensibile alle grandi innovazioni formali ed espressive del secolo XX. Si distinse per libertà ritmica e strutturale, per l’articolazione in episodi e per l’ assenza quasi completa di sviluppi tematici nel fluire rapsodico del discorso.

Malipiero concepì un teatro sintetico, nutrito di culmini drammatici (*a pannelli*, come fu definito), dove musica e parole abbiano a sortire per se stesse necessarie, evitando gli inutili recitativi di raccordo.

I caratteri stilistici della sua musica non mutarono neppure quando si avvicinò alla dodecafonia; scelse invece di continuare la sua crociata in favore del canto gregoriano

Per estirpare il senso diatonico assoluto che ormai decrepito, non può generare che il cattivo gusto e la confusione

Aggiungendo che

Quando la musica italiana attingeva le sue ispirazioni nel canto gregoriano l’armonia generava l’espressione musicale e i limiti non esistevano¹⁷

La passione che lo muoveva verso i tratti arcaizzanti della musica antica lo vide impegnato in una continua e proficua opera di revisione di musiche del passato, curando lavori di B.Marcello, Stradella, gli *Opera omnia* di Monteverdi e dirigendo la pubblicazione, ancora in corso delle opere strumentali di Vivaldi.

¹⁶ Gian Francesco Malipiero, Venezia 1882 - Treviso 1973.

¹⁷ Gian Francesco Malipiero, *I Conservatori*, in *Il Pianoforte*, 15 dicembre 1921, pp.353-358.

Il musicista più popolare tra i fautori della rinascita novecentesca fu senza alcun dubbio *Ottorino Respighi*¹⁸: tuttora non è infrequente ascoltare nelle sale da concerto i due più famosi poemi sinfonici del compositore, *Fontane di Roma* e *Pini di Roma*, sostenuti dallo stesso interesse mostrato dagli interpreti e dai direttori d'orchestra per Beethoven, Brahms e Ciaikovski, ovvero tutto quel repertorio *classico*, nel senso ormai consacrato ai posteri, di indiscutibile livello.

Abbandonata la strada del melodramma con cui aveva iniziato la sua carriera di compositore, egli si dedicò alla creazione di poemi sinfonici che gli diedero la celebrità per la brillante fantasia, la smagliante tavolozza orchestrale, il rilievo e la chiarezza delle linee melodiche, la raffinatezza della strumentazione, il magistero tecnico unito alla sua grande esperienza di trascrittore e di studioso di musiche antiche in uno stile di più chiara tradizione italiana.

Una vena comunicativa dunque, che non vuole mai essere cerebrale, per non dire cervellotica, e che è invece il fondamento della incomunicabilità di tanta musica.

Casella dedicò all'amico Respighi una pagina critica nel suo libro autobiografico *I segreti della giara*, pubblicato nel 1941, sottolineando a buon diritto che in lui mancò un ripensamento costruttivo, di tipo neoclassico, della prima esperienza post-impressionista che aveva visto nelle composizioni giovanili il colorismo sgargiante di Debussy e di Ravel e la tendenza al descrittivismo che derivò dalla frequentazione di Rimskij-Korsakov di cui fu allievo a Pietroburgo intorno al 1900:

Io ritengo che per procedere ad una giusta valutazione della posizione artistica di Respighi occorra innanzitutto non dimenticare che il suo punto di partenza fu quello medesimo di tutta la nostra generazione... Per reagire contro il verismo, l' unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall'impressionismo. Ed in questo Respighi fu con

¹⁸ Ottorino Respighi, Bologna 1879 – Roma 1936.

tutti noi. Ma gli mancò ad un dato momento il coraggio di andare avanti su quella via, la quale doveva portare – ed infatti portò- ad una totale reazione contro l'impressionismo. In questo nuovo travaglio di carattere essenzialmente architettonico e costruttivo, Respighi si trovò distanziato...Vi erano in lui due nature: una sensibilità sinceramente orientata verso il modernismo e specialmente verso la novità degli impasti timbrici...e una seconda natura che lo portò ad adagiarsi comodamente sulle posizioni del successo, impedendogli di superare l'impressionismo franco-russo dal quale era partito e che rimase sempre – assieme con un certo carattere romantico alquanto intedescato che egli aveva ereditato dal suo maestro Martucci...- la base della sua arte.

Critico musicale e mentore dei musicisti della generazione dell' 80 (in particolare Malipiero, Pizzetti, Respighi e Bossi, coi quali fondò nel 1911 il gruppo dei *Cinque Italiani*), *Giannotto Bastianelli*¹⁹ propugnava un rinnovamento della musica italiana attraverso il recupero dell'antica tradizione strumentale allora riportata in luce dal Torrefranca.

Ciò non gli impedì di essere al tempo stesso, estimatore del passato operistico italiano, dal Verdi della *trilogia romantica* al verismo.

Formatosi nell'ambiente letterario della *Voce* (a cui collaborò dal 1909 al 1915), amico di Cecchi, Bacci, Jahier, Slataper e Pizzetti (col quale fondò nel 1914 la rivista *Dissonanza*), fu una tra le figure più complesse della critica musicale italiana del primo Novecento: i motivi predominanti della sua polemica (quali appaiono dalla *Crisi musicale europea* del 1912) sono di carattere estetizzante: domina l'invito a concepire la musica come una religione che rivela intuitivamente il mistero cosmico.

Le sue composizioni pianistiche e cameristiche spiccano nel panorama coevo per un'audacia linguistica senza molti confronti: eppure proprio Bastianelli, preoccupato di non tradire un presunto *genio nazionale* che si era manifestato nel melodramma, arrivava a dichiarazioni di

¹⁹ Giannotto Bastianelli, Firenze 1883 – Tunisi 1927.

diffidenza verso la musica strumentale, la *musica pura*, come più facilmente influenzabile dalle maggiori tradizioni tedesche e francesi.

Il nuovo dio della musica, l'opera più significativa ma rimasta incompiuta di Bastianelli, è specchio dell'itinerario biografico-critico del suo autore, riflettendo al contempo le ansie e le contraddizioni di un'intera generazione di intellettuali. Il volume è una violenta requisitoria contro l'epoca romantica e i suoi epigoni, che Bastianelli identifica con gli sfrenati seguaci del Dio Dioniso. A questi egli oppone il *nuovo dio* novecentesco, il cerebrale Hermes, che percorre le partiture di Debussy, Strauss, Stravinski, Malipiero.

Tuttavia anche questa categoria estetico-linguistica fu solo una fase transitoria, che portò il compositore ad una maggiore autocoscienza creativa.

Fissati i lineamenti generali delle personalità di spicco che si distinsero sotto l'etichetta di generazione dell' 80, compito di questo elaborato non sarà di approfondire i caratteri fisiognomici dei musicisti che - ognuno con i propri mezzi- furono causa del rinnovamento musicale dei primi decenni del Novecento, ma di concentrare l'attenzione sul musicista parmense Ildebrando Pizzetti e sugli anni della composizione dell'opera *L'Oro*, cercando di creare un quadro abbastanza esaustivo sulla temperie culturale e sui mutamenti storici che influenzarono il suo pensiero e il comporre musica.

CAPITOLO SECONDO

ILDEBRANDO PIZZETTI

2.1 BIOGRAFIA

E' Parma, città di storica tradizione artistica e culturale, a dare i natali a Ildebrando Pizzetti il 20 settembre del 1880. Il padre, insegnante di pianoforte, lo indirizzò agli studi classici, che costituirono il substrato originario della sua autonomia intellettuale e della sua capacità di apertura al moderno, e gli permisero di essere, oltre che musicista, scrittore, critico, nonché di scrivere i libretti delle proprie opere. Nel 1949 scrisse a proposito di quegli anni:

Il mio amore per il teatro cominciò quanto portavo ancora i calzoncini corti, qualche anno prima che cominciassi a studiare musica; mi si precisò come trasporto per il teatro musicale non appena fui tentato di tradurre in musica le mie prime aspirazioni artistiche; come dedizione al teatro di musica concepito quale teatro integrale, totale, perfetto, mi ha poi accompagnato durante ormai cinquant'anni di studi, di ripensamenti, di attività creativa e critica; e tale qual è sempre rimasto, anzi sempre più profondo e dominante, mi durerà, voglio almeno sperarlo, per quel poco di vita che ancora mi avanzi.¹

A quindici anni si iscrisse al Conservatorio di Musica di Parma, dove studiò armonia e contrappunto sotto la guida di Telesforo Guidi, approfondendo la conoscenza delle musiche strumentali e corali del Seicento e del Settecento alle quali il direttore del Conservatorio, Giovanni Tebaldini volle avvicinarlo, avendo intuito la grande sensibilità artistica e forza morale di quell'allievo. Pizzetti frequentò corsi di canto gregoriano e polifonia vocale che Tebaldini istituì, convinto che i giovani

¹ Da "Confidenze", *La Scala, Rivista dell'Opera*, Milano, n. 1, 15 novembre 1949, pp.24-7.

musicisti dovessero conoscere le radici dell'italianità per poter trovare nuovi percorsi musicali e artistici. E fu proprio la frequenza di questi insegnamenti che gli suscitò l'impulso e la volontà d'interessarsi al teatro e all'opera, provocando in lui impressioni profonde che si espressero nelle parti corali delle sue opere teatrali. Nel 1905 vinse un concorso bandito dal settimanale *Il Tirso* per una composizione corale sui versi della tragedia di Gabriele D'Annunzio *La nave*, poi rappresentata a Roma trionfalmente; quest'evento fece nascere quella collaborazione ed amicizia tra Pizzetti ed il poeta pescarese durata fino alla morte di D'Annunzio nel 1936.

Nel 1908, lasciato, dopo solo un anno, l'incarico di insegnante alla cattedra di armonia, contrappunto e fuga presso il Conservatorio di Parma, accettò lo stesso mandato all'Istituto Musicale Cherubini di Firenze, città nella quale si trasferì con la moglie Maria Stradivari e la figlia Maria Teresa. L'ambiente fiorentino, culturalmente vivace e ricco di pulsioni spirituali, divenne luogo di formazione per la sua personalità artistica. Nella città toscana Pizzetti venne in contatto con un gruppo di artisti e letterati, formatosi intorno al periodico "La voce" diretta da Giuseppe Prezzolini, del quale facevano parte Papini, Soffici, De Robertis e Bastianelli; con essi cooperò condividendone ideologie ed intenti. Quindi fondò, in collaborazione con Prezzolini, una rivista, "Dissonanza", destinata alla pubblicazione di composizioni musicali italiane moderne, che, tuttavia, ebbe corso fugace, in quanto uscì soltanto tre volte.

Negli anni trascorsi a Firenze Pizzetti compose le musiche di scena per *La Pisanella* e per *Fedra*, tragedia che D'Annunzio, legatosi a lui da profonda amicizia, adattò nel testo perché potesse essere musicata. Quest'ultima venne rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il 20 marzo del 1915.

Rimasto vedovo della moglie Maria Stradivari, che lo aveva lasciato con due figli di giovane età, Maria Teresa e Bruno, nel 1922 ultimò l'opera *Deborah e Jael*, il primo dramma in cui ideò non soltanto la musica ma anche il libretto e una *Messa di requiem* per sole voci.

Nel contempo iniziò a esprimere i propri intendimenti musicali come critico e saggista, collaborando con quotidiani e periodici fra i quali *La Gazzetta di Parma*, *Il Momento di Torino*, *Il Corriere delle Sera* e *Il Secolo di Milano*, *Il Marzocco* e *La Nazione di Firenze*, *Il Messaggero di Roma*, proseguendo in quest'attività per tutta la vita.

Nominato, nel 1924, direttore del Conservatorio di Milano, si trasferì nella città lombarda, dove allacciò cordiali rapporti con il maestro Arturo Toscanini che divenne il più insigne divulgatore delle sue opere. L'anno seguente si legò in secondo matrimonio con Irene Campiglio, chiamata da tutti affettuosamente Riri, e intraprese la collaborazione con *L'Enciclopedia Italiana Treccani*, di cui fu direttore, per la sezione Musica.

In questo periodo compose *Fra Gherardo* e il *Concerto dell'estate* (1925-'27), *Lo Straniero* (1922-'25), *La sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* (1931), *La rappresentazione di Santa Uliva* (1933), *Orsèolo* (1931-'35), *Rondò Veneziano* (1929) e il concerto per pianoforte e orchestra *Canti della stagione alta* (1930).

Dopo aver compiuto una tournée in America (1929), dove tra l'altro presentò al Metropolitan *Fra Gherardo*, nel 1936, occupò la cattedra di perfezionamento in composizione presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, resa vacante da Respighi, trasferendosi in questa città da lui mai amata; nella capitale ricevette la nomina, nel 1939, ad Accademico d'Italia, e ricoprì, dal 1948 al 1951 la carica di presidente dell'Accademia. Nel 1931 gli fu assegnato, da una commissione formata da Accademici d'Italia, il "Premio Mussolini" per la musica, per

“l’elevatezza degli intendimenti artistici, la singolarità del principio estetico informatore, la nobiltà dell’ispirazione e dello stile e la sapienza tecnica”; nel 1951 ricevette il “Premio Italia” con l’opera radiofonica *Ifigenia* e il “Premio internazionale Feltrinelli” nel 1958.

Negli anni successivi alla guerra, Pizzetti esercitò un’intensa attività di compositore per il teatro: *L’Oro* (1938-’42), *Vanna Lupa* (1947-’49), *Cagliostro* (1952) sono opere di cui scrive musica e libretto; soltanto per *La figlia di Iorio* (1953-’54), rappresentata con successo al Teatro San Carlo di Napoli, si avvale ancora di un testo di D’Annunzio, che nel 1936 gli aveva donato il diritto di musicare la sua tragedia pastorale.

Gli anni della senilità furono occupati, tra l’altro, dalla riduzione in musica di *Assassinio nella cattedrale* (1958) dal testo di Thomas S. Eliot, dove le inquietudini delle opere precedenti sembrano mescolarsi in una più elevata catarsi. Innumerevoli furono le sue composizioni, tra cui *Il calzare d’argento* con libretto di Riccardo Bacchelli, portato in scena nel 1961 e *Clitemnestra*, con la prima alla Scala nel 1965, quindi, la piccola cantata *Filiae Jerusalem, adjuro vos*, sua ultima creazione.

Morì a Roma il 13 febbraio 1968.

2.2 INCARICHI E COLLABORAZIONI

Molteplici furono gli incarichi e le nomine di Pizzetti in ambito culturale e musicale: nel 1939 fu designato presidente del Comitato dell'Istituto italiano per la storia della musica; dal 1948 partecipò, come esperto musicale, alla Commissione per l'erogazione dei fondi a favore delle attività teatrali e musicali; nello stesso anno fu presidente del Sindacato musicisti italiani; presiedette, tra il 1948 e il 1950, tre Congressi internazionali di musica a Firenze nell'ambito del Maggio musicale fiorentino. Tra il 1955 e il 1963 fece parte del Consiglio di amministrazione della SIAE; fu più volte membro della Commissione nazionale italiana per l'educazione, la scienza e la cultura per l'Unesco; nel 1960 fu eletto dal Congresso internazionale di Berna presidente della Confederazione delle società di autori e compositori; dal 1963 al 1966 diresse l'Istituto di Studi Verdiani a Parma.

L'intensa attività di compositore, scrittore, organizzatore e direttore di musica lo portò a circondarsi di amici con i quali discutere i problemi vivi della cultura, grazie alla sua naturale predisposizione a dibattere ed elaborare le sue pur personalissime idee nel crogiolo del confronto collettivo, sempre tuttavia passando dal momento teoretico a quello realizzativo. Il periodo in cui Pizzetti operò fu di profonda trasformazione e l'attività in campo musicale fiorì con grande ricchezza e fu con enorme attenzione indagata dalla critica.

Il musicista si fece interprete delle proprie idee collaborando a *La Voce*, rivista nata nel 1908 che rivoluzionò la cultura italiana. *La Voce* era quella dell'anticonformismo di Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini, suoi fondatori, e, con la sua grafica sobria, alternava articoli taglienti a saggi più impegnativi, accomunati da una prosa vivace, in polemica con quella troppo "aulica" diffusa nei quotidiani. I temi

affrontati spaziavano dalla politica, dai problemi sociali alla letteratura, alla filosofia, all'arte. Ciò che distingueva questi argomenti era lo spirito di rottura con le tradizioni obsolete e con un presente pigro e presagibile; era l'inquietudine psicologica e morale delle giovani generazioni, formatesi nel positivismo e nel socialismo del tardo Ottocento, di fronte agli aspetti negativi della vita italiana contemporanea, quali il malfunzionamento della burocrazia, la "corruttela giolittiana", la scuola, la questione meridionale.

In letteratura e nell'arte, i vociani guardavano alle avanguardie francesi, tedesche e austriache, senza disdegnare quelle italiane, distinguendosi per la serietà morale, l'impegno, l'onestà intellettuale e la chiarezza degli obiettivi. L'editoriale prezzoliniano dichiarava:

Non promettiamo di essere dei geni, di sviscerare il mistero del mondo e di determinare il preciso e quotidiano menù delle azioni che occorrono per diventare grandi uomini. Ma promettiamo di essere onesti e sinceri. Noi sentiamo fortemente l'eticità della vita intellettuale, e ci muove il vomito a vedere la miseria e l'angustia e il rivoltante traffico che si fa delle cose dello spirito. Sono queste le infinite forme d'arbitrio che intendiamo denunciare e combattere. Tutti le conoscono, molti ne parlano; nessuno le addita pubblicamente. Sono i giudizi leggeri e avventati senza possibilità di discussione, la ciarlataneria di artisti deficienti e di pensatori senza reni, il lucro e il mestiere dei fabbricanti di letteratura, la vuota formalistica che risolve automaticamente ogni problema. Di lavorare abbiamo voglia. Già ci proponiamo di tener dietro a certi movimenti sociali che si complicano di ideologie, come il modernismo e il sindacalismo; di informare, senza troppa smania di novità, di quel che meglio si fa all'estero; di proporre riforme e miglioramenti alle biblioteche pubbliche, di occuparci della crisi morale delle università italiane; di segnalare le opere degne di lettura e di commentare la viltà della vita contemporanea.

Molti intellettuali furono attratti dalla vivacità e dal coraggio di questo programma; fra questi Scipio Slataper, Renato Serra, Benedetto Croce, Gaetano Salvemini, Luigi Einaudi, Giovanni Amendola.

La tesi sostenuta dai vociani affermava che il nuovo letterato sarebbe potuto nascere diverso da quello estetizzante solo se avesse operato con un rapporto di osmosi in un diverso contesto civile e politico, scoprendone le contraddizioni e esplorando nuovi territori. I rapporti dell'io con il mondo furono avvolti da una difficile e sofferta indagine, animata da un'accesa tensione morale, che non indugiava su valori riconosciuti, ma aspirava a mettere in discussione la realtà individuale e sociale.

A questo orizzonte vociano si affacciò Pizzetti, invitato da Prezzolini, nel luglio del 1909, a collaborare alla rivista², chiaramente antidannunziana, nonostante cooperasse da qualche anno con D'Annunzio. Egli desiderava una modernità priva di retorica, ma allo stesso tempo preferiva la politica delle riforme, del rafforzamento delle strutture autoritarie e di potere borghesi.

Nel dicembre del 1913 Pizzetti e Bastianelli, compositore emiliano suo amico, annunciarono su "La Voce" l'uscita del primo numero di una rivista periodica "La Dissonanza", che avrebbe pubblicato musiche inedite contemporanee soltanto italiane, espressione dell'attività creativa musicale dei giovani del tempo. Affermarono che quella *dissonanza*, tipica del moto, che è simbolo di vita, di ardore, di passione sarebbe stata manifestata attraverso composizioni per pianoforte, per canto, per altri strumenti, riduzioni per pianoforte di musiche teatrali e sinfoniche. La rivista avrebbe accolto nelle sue pagine qualsiasi stile di musica,

² Cfr. Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, La Pilotta, Parma 1980, p. 74-76.

qualunque sentimento, ad esclusione di musica di pedanti e dilettanti, l'unica assolutamente detestabile.

Pizzetti, tuttavia, sentì ben presto di non poter abbracciare totalmente i principi ispiratori di quella rivista; l'entusiasmo iniziale si trasformò in uno scetticismo che non esclude la passione, la cultura individuale e l'animo critico, il gusto e l'educazione alle lettere lo portarono a dissentire dal credo dell'amico Bastianelli al quale scrisse:

In realtà io non sento di poter ammettere e tener per buono e significativo ogni e qualsiasi indirizzo estetico. E dirò di più ancora: io che nel nostro programma scrissi contro i pedanti, io mi sento, dinanzi a certi nuovi tentativi di arte (non solo musicale) quasi un pedante: un pedante di genere del tutto nuovo, credo, ma che tuttavia, come i pedanti del genere comune, ha in orrore, e gli accordi che non si sa cosa siano, e le parti che non si sa come si muovano, o che si muovono male [...] E con quale onestà, allora, potrei restare alla direzione di una pubblicazione che è nata e vuole e deve esistere per far noti tutti i più dissimili e più arditi tentativi di musica nuova?... Ci sarà forse chi anche nella musica vorrà arrivare alle parole in libertà. Ebbene io non ci potrò arrivare mai: io non posso fare a meno di grammatica e sintassi³.

Nell'ottobre del 1914, avvenuta la scissione tra *La Voce Gialla* e *La Voce Bianca*, De Robertis, critico sottile e sensibile succeduto a Prezzolini nella direzione di quest'ultima, invitò Pizzetti, che accettò, a collaborare alla rivista divenuta ora esclusivamente letteraria, attenta ai valori formali dei testi. La nuova Voce abbandonò il dibattito politico per porsi come officina per le nuove esperienze della letteratura, in particolare di una poesia pura, libera da intralci oratori o intellettualistici in un momento storico dove tutte le vigorie del paese erano accentrate sulla guerra.

L'amicizia con De Robertis fu assidua e importante nella vita affettiva e culturale pizzettiana. Gianandrea Gavazzeni, così ne parla:

³ Ibid, p. 125.

Credo di intuire un'affinità di lettura poetica, nei modi della ' lirica ' pizazzettiana per voce e pianoforte o nei brani corali del tempo vociano. Dove negli esempi più alti è più inverteata la saldatura tra parola e suono. Anche se la cronologia non sempre aiuta (gli inizi e i proseguimenti dell'amicizia), l'aura del tempo, per il Musicista e per lo scrittore è consonante. [...]

Così sul piano letterario, il linguaggio di De Robertis usa senza spreco, nei punti necessari alla ricerca, alcuni termini musicali non per approssimazione metaforica ma per maggior luce alla timbricità sottesa della poesia.

Certo , quando uno scrittore è indotto ad amicizia autentica verso un musicista coevo, o un musicista verso uno scrittore, o un uomo di cultura, o un artista pittore, l'oggettività critica (dato che esista in assoluto) si coinvolge ai sentimenti. Ma la coscienza individuale ne è salva, sulla spinta morale della corrispondenza, mercede l'arra dell'affinità istintiva, insieme alla condizione culturale e alle temperie di un periodo storico.

E' infine così che ritengo sia da vedere l'amicizia di De Robertis con la Musica: compromessa schiettamente alle sue amicizie umane.

E' la perenne osmosi tra l'uomo e la sua arte: la storia, insomma.

CAPITOLO TERZO

MUSICA E DRAMMA

3.1 TEORIA DEL DRAMMA: RIVOLUZIONE DEL DRAMMA OTTOCENTESCO.

Negli anni dal 1909 al 1912 in cui musicò la sua prima opera di teatro *Fedra*, tragedia di Gabriele D'Annunzio lungamente desiderata per la sua musica, Pizzetti, poco più che trentenne, già aveva chiaro il rapporto che intendeva avessero nei suoi drammi parole e musica, seppure musicasse versi non suoi.

Musicando Fedra io non mi son fermato alla parola scritta, alla parola che limita il sentimento e lo chiude nel piccolo vocabolario, nella melodia di poche sillabe: io ho cercato di ritrarre musicalmente il sentimento che ha dettato quella parola e quella espressione. Ho considerato il verso, la sillaba e la frase, come una porta chiusa dietro cui ride un giardino fiorito o si stende una via cupa. E nella mia musica ho tentato – e credo d'esservi riuscito – di dare l'impressione di questo sentimento, che vive d'una sua vita ignota e pura, oltre la definizione della parola¹

Egli dimostrava, già con *Fedra* di volersi staccare dalle vie seguite dai veristi e cercare nuovi accenti al dramma per musica, che apparve, nel primo ventennio del ventesimo secolo, come una novità assoluta, di cui non si era veduto esempio nelle epoche precedenti, sebbene fosse strettamente congiunto, nelle intime radici, alle grandi tradizioni storiche italiane. Questo nuovo tipo di opera d'arte sollevò polemiche e discussioni, creando un dibattito culturale tra chi la apprezzava e chi la

¹ Ildebrando Pizzetti, *Intervista ad Arturo Rossato*, 1915 in Manlio La Morgia, *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, G. Ricordi & C., 1958, p. 3.

contestava. Pizzetti aboliva quel lirismo chiuso, che riteneva una stasi nel dramma che è azione, usando un declamato di sua ideazione, che seguiva il divenire della storia. Il dramma come espressione di vita rappresentata, di attività e non di contemplazione è fluire di affetti e non pretesto a pagine di elegie che impediscono o rallentano il corso del componimento teatrale.

D'altra parte le condizioni storiche erano profondamente mutate rispetto agli anni delle opere di Bellini e Mascagni, di Verdi e Puccini e cultura, gusto e abitudini imponevano il distacco da un passato artistico glorioso, dovendo, talora, per questo, i sostenitori delle nuove teorie musicali essere tacciati di impopolarità. L'entusiasmo per la ricerca, l'ansia e la curiosità del nuovo spinsero gli artisti dell'epoca al rinnovamento del linguaggio musicale, che ciascuno interpretò individualmente.

Pizzetti, rivolgendosi al *canto gregoriano* come a una specie di coscienza musicale sepolta della nazione, vi attinse le norme di una nuova melodia, caratterizzata armonicamente dal sapore modale e ritmicamente dalla duttile obbedienza alla pronuncia della parola.

Egli, in una intervista dell'amico Gatti, dichiarò che l'origine primaria del dramma musicale era da ricondursi, escludendo la tragedia greca, al *Dramma liturgico*, agito e cantato da ecclesiastici, nel quale il cristianesimo aveva trovato il suo migliore e potente mezzo di espressione.

In una lettera all'avv. Bocca, pubblicata sulla *Rivista Musicale Italiana* nel IV fascicolo del 1907, egli precisava ancor più il suo pensiero: le melodie della liturgia primitiva, alle quali egli aveva ispirato le sue prime composizioni, erano state sottoposte, nel 1500, periodo aureo della polifonia vocale, a alterazioni ritmiche e a semplificazioni che ne avevano alterato l'espressione originale. Ad esse egli voleva riallacciarsi

conservando alla polifonia della sua musica la spontaneità della genesi e le *caratteristiche modali*. Gli antichi greci e latini potevano infatti comporre in sette modi differenti, distinti dalla posizione dei semitoni nella formazione della scala, diversamente dai moderni che usano soltanto i due modi, maggiore e minore. In tale varietà di modi era insita una ricchezza di espressività e di vigore creativo che poteva condurre a una purezza artistica inusitata.

Egli fece uso di tali modi per comporre le musiche per i cori de *La Nave*, nei quali la radice classica del canto gregoriano manifesta la sintesi tra liturgia cristiana e ellenismo; tale compendio, derivato dell'educazione classica e del naturale istinto del musicista, indica gli aspetti precipui del suo personale stile, che si paleserà sempre più compiutamente negli anni successivi.

Ma più che operare un taglio netto con il passato, fu artefice di un'evoluzione che sintetizza una lunga tradizione che, dalla liturgia cristiana continua con la *Lauda*, genere di poesia popolare, formata di versi raccolti in strofi simmetriche, dal carattere soprattutto lirico e antidrammatico, temperamento che le opere musicali teatrali avevano continuato ad avere anche in seguito, dal XIV al XIX secolo.

Egli si rivolge a considerare il passato musicale per tentare di rinvenire in esso tale ideale drammatico, risolvendosi all'idea che, nonostante la genialità di numerosi compositori, i loro lavori ricadono sempre nel melodramma, il cui valore non viene tuttavia rinnegato. Persino Monteverdi, musicista di manifesto genio teatrale, creò grandi capolavori che solo in alcuni momenti assumono la forma di dramma musicale. Da allora il musicista, che prima si era accontentato di adattare con arte il lirismo della canzone al dramma concepito, volle che quest'ultimo fosse preparato prima, nel *libretto*, in modo da potervi adattare la propria musica, svuotando d'ogni valore poetico l'opera.

A un tale che gli ha chiesto perché scrive da sé i libretti delle sue opere, risponde: [...] i poeti, in generale, intendono per musica qualcosa di molto differente da quel che intendo io. Quando scrivono un dramma da essere musicato, essi si studiano di scrivere, vogliono scrivere, un dramma, appunto, per musica. Io invece intendo scrivere musica per dramma.²

Il primo tentativo di superamento dell'opera lirica è attribuito a Richard Wagner al quale riconosce il merito di aver introdotto la parola nell'opera sinfonica, ma anche di aver sacrificato l'espressione vocale dei personaggi alle ragioni della costruzione sinfonica, sbilanciando a favore di essa il rapporto tra poesia e musica.

Da tali forme artistiche, tuttavia si discosta, come pure dalle arie sette-ottocentesche, dal recitativo di Gluck e dalla declamazione più moderna della fine dell'Ottocento, quella di Wagner, Debussy e dell'ultimo Verdi.

Lo stesso teatro dannunziano, pur essendo stato per lui fonte d'ispirazione, non convinse del tutto il compositore: infatti i libretti scritti per la propria musica nulla hanno in comune con quelli del poeta pescarese, sia per la natura etica opposta a quella dei personaggi dannunziani, sia per i principi drammaturgici improntati più al teatro di parola che a quello musicale.

[...] il ritmo del declamato pizzettiano non vive di per sé, ma segue la sintassi verbale, varia a seconda delle situazioni sceniche e psicologiche, ed è sempre al servizio del significato poetico. [...] Pizzetti, risolve, ai fini del dramma e del suo divenire, i rapporti essenziali tra musica e parola. L'una e l'altra non muovono insieme, cercando quasi di integrare le necessarie manchevolezze di ognuna, iniziando cioè la prima, come talvolta fu detto, dove la seconda termina: intensificazione emotiva da una parte, determinazione concettuale dall'altra. Con Pizzetti non sai 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

² *La Fiera letteraria*, Roma, 23 gennaio 1948, in B. Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, La Pilotta, Parma 1980, p. 300.

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 rivelato³.

D'altra parte il giovane Pizzetti, sin dalla *Fedra*, aveva chiara la concezione dell' arte.

In quell'assenza di dispersione, nell'insistenza tenace su determinati caratteri musicali, sembra applicata la massima dell'ellenista Paul-Louis Courier: "poca materia e molta arte". Infatti la materia nella quale Pizzetti agisce è contenuta nei limiti della nascente personalità, venendo però portata di volta in volta alla compiutezza per mezzo di "molta arte", nel senso che gli antichi davano a tale parola.⁴

Talvolta – è detto sempre nella Lettera – mi è avvenuto che un dato modo ha acquistato nella mia musica un carattere espressivo più vario, più ricco e non di rado lontano da quello definito da tale o tal'altro scrittore. Ciò in conseguenza della polifonia, che lusingando diversamente il motivo musicale, distribuendo variamente le ombre, ha dato risalto a uno tra i caratteri espressivi affini nel modo, o ne ha attenuato la forza⁵.

Questa era l'opinione di Pizzetti che, avendo chiesto l'intervistatore cosa egli allora intendesse per dramma, rispondeva:

E tu, cosa intendi per vita?... Definiscimi la vita, e ti darò la definizione del dramma. Vivere, che è? E' forse respirare e camminare, mangiare e bere, dormire? Intendere alla conquista di un bene non materiale, e operare per conquistarlo. Questo è, certo, vivere. Amore dell'individuo, aspirazione alla grandezza e alla gloria, [...] amore dell'umanità, aspirazione a un'attività altruistica [...] al sommo, volontà e forza di sacrificio per il bene altrui, gioia di donare, gioia d'amare, avvicinamento massimo alla divinità nella dedizione intera di se stessi a un'intenzione e a un'opera di bene. Questo è, certo, vivere. Ora, se tu pensi che ogni aspirazione al bene ogni attività per il bene sono insidiate e combattute dalle forze del male, misteriose, oscure, multiformi, ingannevoli, tentatrici, che ogni uomo ha, presenti sempre e sempre desti e attive, in sé e intorno a sé, tu vedi, tu comprendi che la vita è dramma⁶.

³ Adelmo Damerini, *La declamazione musicale nel dramma di Pizzetti* in Manlio La Morgia, *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, G. Ricordi & C., 1958, p. 71.

⁴ Gianandrea Gavazzeni, *Introduzione alla Fedra* in Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, s.l. (ma Roma), Edizioni della Bussola, 1945, p. 52.

⁵ Ibid, p. 31.

⁶ Ibid, p. 43.

Poteva allora il dramma essere concepito nello spirito della musica, anzi

*nell'opera drammatica lo spirito della musica non può essere tutt'uno che con lo spirito del dramma. Dove è dramma, quivi può essere musica*⁷.

E scriveva ancora nel 1908 in un saggio critico sull'*Ariane et Barbebleu* di Paul Dukas:

*Per dramma musicale io intendo – ed ho la profonda convinzione di proclamare una verità estetica indiscutibile – non solo quello nel quale ogni episodio, ogni movimento, ogni parola dei personaggi possono 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 varcare. 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*⁸

Alla base del pensiero pizzettiano era reputare, non tanto le arie e le effusioni liriche deleterie e inammissibili nel dramma, quanto ritenerle tali se introdotte per qualsiasi necessità che non fosse quella dell'espressione del sentimento del personaggio o dell'intelligibilità della vicenda scenica.

Nelle opere del '700 e dell'800 le arie venivano distribuite secondo determinate quantità tra soprano, baritono o tenore; lo stroficismo e, di conseguenza, le ripetizioni diminuivano la loro potenza espressiva; secondo Pizzetti esse, invece, dovevano nascere, per invincibile forza espansiva, dal risolversi di un intreccio drammatico, dal superamento di uno smarrimento spirituale, dall'elevarsi dell'animo da una materialità effimera verso un appagamento più alto.

Quanto alla melodia egli intendeva tale quella che reca in sé, nella sua genesi, le emozioni infinitamente varie dettate dai sentimenti e dalle

⁷ Ibid, p. 46.

⁸ In *Rivista Musicale Italiana*, XV, 87-88.

passioni umane; non un disegno di suoni, tecnico e materiale, ma vita dell'anima.

*La musica di un'opera sinfonica, 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.*⁹

E chi, può esprimere, meglio del musicista che scrive le parole della sua musica, questo dramma?

Parole, vocaboli del linguaggio del poeta-musicista che scaturiscono dalla sua storia personale, di uomo appartenente a una specifica civiltà, la sua realtà di flussi etnici, d'una cultura nata da richiami antichi, fatta di essenze umanistiche e di proprie fantasie e invenzioni nutrono il suoi drammi. Questo accade per le opere, come L'Oro, di cui scrive il libretto, in cui i moti, le distensioni, i tumulti, le luci e le ombre altro non sono che quelli della sua indole. E le parole non restano oggetti distaccati, isolati nel loro esistere, ma generano discorsi che sono musicali, piegati o infranti da occasioni creative, intrisi dalla necessità, dall'urgenza di poesia.

*Quando dunque si potrà propriamente cominciare a parlare di musica delle parole? Quando – io direi – il rapporto tra suono e significato della parola, che nella vita pratica, nell'uso quotidiano del linguaggio, è quello di suono-materia da un lato e significato-spirito dall'altro, venga capovolto: quando il significato delle parole sia sentito come materia e il loro suono come spirito. [...] Musica di parole non può esservene dove essa musica, e perciò la scelta e la disposizione e l'accostamento delle parole, non sia sentita come spirito della poesia: ma, intendiamoci bene, poesia non può esservi dove le parole non abbiano pienezza di vita, sostanza e peso di significato.*¹⁰

Il poeta, insomma, sceglie e dispone le parole per creare la musica dei propri sentimenti, delle emozioni suscitate da visioni o fantasie e che quelle emozioni riesce a comunicare a chi ascolta, perché nella sua note

⁹ Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, s.l. (ma Roma), Edizioni della Bussola, 1945, p. 52.

¹⁰ Ibid, p. 62.

pulsano, anzi sono esse musica. La poesia, tuttavia, non può soltanto esser letta mentalmente, va detta, rifatta suono, e difficile è rinvenirne il *ritmo*, capire se sia esso vivace o lento, e la durata delle *pause* tra una parola e l'altra, tra versi, tra strofe, e poi indovinarne il *tono*, acuto o grave? Parlando di poesia sono stati enunciati vocaboli propri della musica, che pure è di più facile lettura, perché in essa tutto è scritto, seppure lasci spazio a molteplici interpretazioni.

Ma per il dicitore di poesia il compito è ostico: egli deve dare alla poesia il suono in modo che possa rendere sensibile lo spirito di essa, cioè la sua musica; musicare la poesia può rendere la poesia completa, realizzata.

Quale linguaggio se non quello musicale potrebbe esprimere quel prima e quel dopo delle parole, e quel loro progressivo attenuarsi e discendere di tono e di suono sino all'ultima? Un discendere che è invece un ascendere sublime, perché la sede delle emozioni sublimi è in noi interna, profonda, segreta: e per vedere il cielo noi dobbiamo, sì, guardar fuori, ma per sentirlo dobbiamo guardar dentro.¹¹

¹¹ Ibid, p. 80.

CAPITOLO QUARTO

L'ORO

4.1 IDEAZIONE DE “L'ORO”

Negli anni dal 1938 al 1942 Pizzetti compone *L'Oro*, dramma in tre atti, primo lavoro del musicista che avrebbe dovuto essere rappresentato a Firenze nel 1943 ma che, a causa degli eventi bellici, non fu reso pubblico che il 2 gennaio del 1947 alla *Scala* di Milano e, poche settimane dopo, al *Teatro dell'Opera* di Roma, sotto la direzione dell'autore.

Già in una lettera a De Robertis del 11 settembre 1935 scriveva:

[...] Nell'ultima mia brevissima lettera Le accennai a un nuovo dramma del quale m'era nata l'idea in quella sera che tornavo a Firenze da Milano (dove avevo dovuto recarmi per una questione interessante l'orchestra della Scala e i concerti dell'Eco) nel maggio scorso.

Durante il prossimo mese di queste vacanze ho pensato molto a questo nuovo dramma: mi sono poi imposto di non pensarci mentre scrivevo la musica per l'Edipo a Colono (io non ho mai saputo pensare a due cose nello stesso tempo): ma ho ripreso il filo del mio pensiero e gli appunti già tracciati. Vorrei poterLe dire almeno sommariamente l'argomento del dramma: ma non lo potrei fare che fra qualche tempo, quando io adesso abbia ordinato un po' meglio le mie idee. Per ora posso dirLe soltanto che il dramma dovrebbe intitolarsi L'Oro, che il protagonista di esso è un uomo di nobilissimo animo, onesto puro e ardito, il quale un giorno, in seguito alla scoperta di un giacimento d'oro tra i suoi monti, smarrisce perde il senso della giustizia e della verità, prima illudendosi di pensare e voler provvedere al benessere altrui e poi sapendo di obbedire soltanto a una sua propria cupidigia ma non potendo più dominarla e vincerla. E attraverso casi e fatti che Ella poi conoscerà egli corre alla rovina di sé e dei suoi: lo salva, quella che soltanto può salvarlo, la sua compagna, col sacrificio di se medesima: e lo riconduce al senso della verità la voce del suo bambino che era nato muto, con la prima parola

che egli pronuncia. Tutto questo è complesso, lo so. Ma Lei potrà già da questi pochi accenni immaginare più che so non potrei dirLe.

Ma posso io ancora impegnarmi ad un'opera di gran mole? Non è forse troppo tardi? E poi...a chi rivolgersi ora, ora che in tutto il mondo gli uomini son sì disattenti all'arte? E infine, è proprio questo il momento opportuno per esaltare la rinuncia ai beni materiali e ingannevoli?¹

E' evidente in questa lettera la crisi che scosse in quel periodo tutti gli artisti italiani, sia per l'angoscia del momento, sia per il premere delle istanze sociali oltre che morali, sentite in questo dramma da Pizzetti, ancor più che nei precedenti.

In un susseguirsi di corrispondenza con il De Robertis, Pizzetti informa l'amico sull'andamento della stesura dell'opera:

In una lettera del 26 luglio 1937 scrive:

Da due o tre giorni ho ripreso in mano i miei appunti sull'Oro. Non so se potrò mai scrivere questo dramma, ma anche se io continui a pensarci e mi metta a scriverlo, sarà un lavoro lungo e lento²

E ancora il 5 settembre 1937:

[...] mi sono rimesso a pensare e lavorare all'Oro, il dramma sommariamente concepito circa due anni or sono. E da quel che sino ad ora ne ho messo su la carta (apparati della sceneggiatura, frasi isolate, e qualche appunto sulla musica) mi è rinata un po' di fiducia in me stesso³.

[...] Fra la metà di giugno e la metà di luglio ho scritto, per consegnarlo all'editore da valere come documento della cessione di proprietà dell'Oro, questo "Argomento" che Le mando in copia (e devo pregarLa di rimandarmelo, dopo averlo letto, perché non ho altre copie, e potrebbe darsi il caso che avessi da servirmene). Alla metà di luglio ho cominciato a scrivere il testo del I atto: ma poi mi sono io stesso persuaso che sia meglio lavorare contemporaneamente ai versi e alla musica, e da una decina di giorni essi faccio: e ho abbinato l'inizio dell'atto e ieri ho cominciato a scrivere la partitura. Ah, se potessi veramente sentirmi sicuro che

¹ Lettera 1.86.126 conservata presso il Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux - Archivio Contemporaneo "Bonsanti".

² Lettera 1.86.139, *ibid.*

³ Lettera 1.86.140 (a-b) a, *ibid.*

*arriverei alla fine dell'opera! Ma ci vorranno più di due anni. E oggi, mio caro De Robertis, mio vero e caro fratello, oggi mi sembrano molti!*⁴

Nel 1939 continua ad informare l'amico sulla stesura dell'opera, interrotta, a volte, per altri lavori, e finalmente, nel febbraio del 1940 gli invia il testo definitivo del I atto dell'Oro.

[...] Ho sempre continuato a lavorare, e continuo (a lavorare all'Oro, soprattutto del quale sto componendo la musica del II atto, modificando qua e là, spero in meglio, il testo poetico). Perché nel lavoro riesco, almeno per una parte del giorno, a liberarmi delle mie pene: Ma soprattutto, forse, perché non so far altro!

*Devo dire però – e a dirlo anche mi vergogno, ma è la verità – che anche all'opera mia non dò proprio nessun valore se non per quel poco di felicità (ma vorrei usare una parola assai più umile) che mi dà, giorno per giorno, lo scrivere qualche pagina e qualche battuta. Qualche anno fa non l'avrei detta, una cosa come questa!*⁵

Del marzo 1942 è la lettera nella quale dichiara al De Robertis di aver finito di scrivere la musica de *L'Oro*.

Egli, spinto da profondo impeto etico, dopo aver cercato e perseguito, nelle due opere antecedenti, *Orseolo* e *Deborah e Jaele*, un'osmosi tra la concezione del teatro musicale e i contenuti morali appartenenti alla storia dell'uomo, crea, inventandola, la vicenda dei personaggi de *L'Oro*, senza ispirarsi a una fonte particolare, e la ambienta in un luogo fantastico, privandola di una precisa collocazione temporale.

⁴ Lettera 1.86.145, ibid.

⁵ Lettera 1.86.164, ibid.

4.2 TEMA DELL'OPERA

Non c'è localizzazione né storicità nel dramma di Pizzetti, seppure in quell'oggi sia implicito il richiamo ai conflitti dell'epoca:

*[...] Sull'Altipiano di Carpineta: il I e il III atto a Campo di Fontovina, il II al Pian dei Cerri. Oggi o ieri, o in un passato anche più lontano e imprecisabile.*⁶

Tuttavia, una volta elencati i personaggi del dramma, il musicista vuole trasferire nell' indefinito la sua storia, proprio perché sono immanenti e senza tempo i valori che la pervadono; le dimensioni del tempo e dello spazio non hanno rilievo, passato e presente si equivalgono. Questo sciogliersi da legami contingenti non è inconsueto al teatro moderno: già Andreiev, Pirandello, Bontempelli, gli esistenzialisti vivono il loro tempo e i loro luoghi senza un'esatta precisazione; l'unico parametro è quello umano, morale, interiore.

Così Gianandrea Gavazzeni, critico contemporaneo di Pizzetti e suo grande estimatore scrive:

[...] nascendo da un preciso comando umano o addirittura sociale, il teatro d'oggi, in taluni casi, sembra trovare la sua sola possibile condizione di umanità e di eloquenza nell'annullamento di quei limiti dentro i quali, altre volte, la libertà del drammaturgo apparve più sciolta e meno gravata di empasse convenzionali. [...] Comunque chi, come Pizzetti, crede nel teatro musicale drammatico, e nel suo teatro, l'esigenza che lo induce ad abbandonare qualsiasi riferimento, e a ricavare ogni materia drammatica soltanto dalla reazione morale e sentimentale che lo muove, è certamente autentica [...] Infatti: se negli altri drammi pizzettiani si assisteva alla ricerca di personaggi od eventi della storia umana che potessero corrispondere ai temi morali e poetici della vita del musicista, nel caso presente, invece, appunto questa ricerca non è ritenuta sufficiente. Sorge dunque la necessità

⁶ Ildebrando Pizzetti, *L'Oro*, Roma, Ricordi, 1943, p. 9. D'ora in poi ogni citazione è intesa da questa edizione, il numero della pagina verrà indicato fra parentesi tonde dopo la citazione stessa.

*di derivare ogni elemento drammatico – poetico o visivo – dall'ethos che l'autore ha sentito crescere dentro di sé, sotto lo stimolo di elementi estranei alla sua volontà.*⁷

Il mondo dell'arte stringe quindi un rapporto con l'universo dell'etica anche perché le emozioni, che derivano dalla lettura e dall'ascolto rinviano al mondo pratico e quindi a una sfera di ordine morale; l'etica, infatti, non è altro che la riflessione quotidiana sui costumi dell'uomo e sulle ragioni che li motivano e li ispirano. Così il testo teatrale diventa luogo di dibattito sui comportamenti.

I temi dominanti de *L'Oro* sono la conflittualità provocata negli uomini dalla brama di ricchezza e dalla sete di potere e la lotta sociale tra le classi, in un panorama del tutto nuovo rispetto alle opere precedenti del musicista.

I problemi tragici di convivenza e conflitti sociali di quel periodo vedono Pizzetti, nominato da Mussolini Accademico d'Italia, sempre più influente nel mondo musicale e nella vita politica d'Italia, fautore del progetto di autarchia dei metodi d'insegnamento della scuola italiana di musica, secondo una visione tipicamente fascista.

Lo spirito pigro, quasi casalingo e quietista, profondamente borghese in ogni sua espressione che aveva qualificato l'epoca umbertina, doveva essere rimpiazzato, in un breve intervallo di anni, dal furioso ridestarsi di tutte le più belle e audaci vigorie della nazione richiamate e rialzate dal loro mortale scoramento dalla voce imperiosa di Benito Mussolini.

E, prima che l'attualità fosse diventata storia, gli angosciosi accadimenti estranei alla volontà del musicista ne stimolano l'impeto morale.

⁷ Gianandrea Gavazzeni, *L'Oro (Guida musicale con due saggi critici)*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1946, pp. 57-58.

In una lettera inviata all'amico Gatti negli anni in cui compone L'Oro, Pizzetti scrive:

Non mai come in questo grande momento della storia dell'umanità, mentre attraverso avvenimenti tragici e tremendi tanta parte di un vecchio mondo sta per crollare e un nuovo mondo sta formandosi, che nasca rischiarato da una più limpida e calda luce di giustizia, non mai come ora gli uomini hanno avuto bisogno di quelle profonde e fraterne parole di amore e bontà che l'arte può e deve loro dire. Rullar di tamburi e squilli di trombe per l'ardimentoso scatto degli eserciti nella battaglia: giusto. Ma per dare ai combattenti, con o senza armi (combattenti, oggi, siamo tutti) animo, coraggio, volontà, energie, l'arte deve offrire parole e canti d'amore, di generosa bontà, di umana pietà; parole e canti espressivi di quei sentimenti, eterni e fondamentali della umana natura, nella commossa coscienza dei quali ogni vero uomo, per la sua dignità di uomo, e per il bene e la gloria della patria, e per il bene dei suoi figli e dei suoi fratelli, trova la forza di lottare, la forza di morire, la forza di vivere⁸

Alla base del dramma è la profonda aspirazione ai beni materiali, alla ricchezza, al possesso dell'oro che rendono l'uomo artefice del proprio destino tragico, nel presente come nel corso della storia.

L'urgenza di rendere in forma artistica, sonora e verbale il particolare momento storico del vissuto, profondamente legato alla propria soggettività morale, innesta una sorta di discussione tra i critici pizzettiani: è L'Oro esempio di teatro a tesi, con il suo particolarismo documentario e realistico, tutto teso alla soluzione di problemi minuti e quotidiani? Oppure occorre riferirsi al teatro definito simbolista, in cui lo spirito ambisce a disfarsi della trappola del reale e del realismo per assurgere a un assoluto che sfugge alle leggi del tempo, in cui emerge la supremazia della rappresentazione e l'importanza del valore semantico-simbolico di ogni elemento scenico?

Entrambe le ipotesi sono da scartare; il musicista tende a dare significato metafisico e universale al proprio componimento teatrale: è il dramma dell'umanità caduta ed anelante alla sua redenzione che egli vuol

⁸ Mario Rinaldi, "Il ritorno di "Fedra" e la genesi dell'"Oro".

farci sentire nella sciagura dei suoi tristi eroi. Invincibilmente questi tendono a sfumare e a giganteggiare nel simbolo, ma lo scopo è profondamente morale. Il poeta li colloca appunto in ambienti immaginari o pseudostorici, dove, attraverso la nebbia dell'irrealtà, essi risaltino di statura e di tono, sì da apparire forze elementari e primigenie dello spirito.

D'altra parte l'idea che cagiona il nascere del nuovo dramma non è sconosciuta nella produzione di Pizzetti:

Già nella Deborah, nel Fra Gherardo, nell'Orseolo, la ribellione ad una "volontà di potenza" espressa in un modo o nell'altro era implicita. La volontà impersonata dalla profetessa biblica, quella che nel dramma parmense schiaccia il protestantesimo avanti lettera di Gherardo, l'altra del vegliardo veneziano che costringe ogni diversa reazione sentimentale e poetica nella stretta ferrea di una famiglia e di una società, sono altrettante cellule morali che istituiscono la conseguenza razziocinante di concetti e di sentimenti con quella che è a tutt'oggi, nell'Oro, la risultante più schematica e più nuda.[...] sul crescere pauroso della lotta 'per vivere', sulle ragioni più o meno confessate che muovono nel tempo nostro i conflitti tra popolo e popolo, l'idea pizzettiana intorno alla 'volontà di potenza' assume una semplicità addirittura elementare, direi primitiva. Poiché ad ogni uomo, e dunque anche al musicista, la vita moderna e le sue aberrazioni vietano l'agnostico isolamento erasmiano; e quindi, proprio il musicista, in quanto dolorosamente obbligato ad esser uomo, viene richiamato con violenza, costretto ai motivi più urgenti del tempo. Si spiega così come Pizzetti, accingendosi a dar forma teatrale all'idea dominante di quel suo particolare periodo di vita, non abbia tollerato di cercare un pretesto poetico e scenico ma, facendo incombere l'idea stessa sopra ogni momento ed ogni figura del dramma, siasi in un certo senso posto per la prima volta uno scopo extra-teatrale, furiosamente morale.⁹

L'oro è il tema immanente dell'opera e sembra divorare ogni altro ideale umano nella sua brama; esso diventa pena, fonte di angoscia, segreto tormento dell'anima, rovina per l'umanità tutta; soltanto quando, dopo gli errori, il sentimento dell'amore cristiano riemerge con il suo valore eterno, il dramma avrà una indicazione risolutiva.

⁹ Gianandrea Gavazzeni, *L'Oro (Guida musicale con due saggi critici)*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1946, pp. 60-61.

[...] Da un appunto all'altra è la colpa dell'oro che vediamo crescere e prendere forma di personaggi: ancora una traduzione, infine, di quel 'grido' che con l'espressionismo dell'altro dopoguerra europeo prese a entrare nella vita delle forme artistiche e dei linguaggi estetici. In un foglietto d'appunti del 18 settembre 1938 troviamo: "E' venuto a sedersi vicino a me nel bosco un ubriaco, un contadino, che mi ha fatto lunghi discorsi sconclusionati. Ma una cosa mi ha detto: che l'oro dovrebbe scomparire dal mondo' per il bene degli uomini"¹⁰.

¹⁰ Ibid, p. 62.

4.3 SINOSSI

Il primo atto dell'opera ha luogo sull'Altopiano di Carpineta, dove vive una comunità guidata dai Rettori, a capo dei quali è Giovanni dei Neri, discendente da una famiglia che ha governato lì per trecento anni. In mezzo a una radura, dove scorre il torrente Sorga, c'è un vecchio castello, dimora del capo; questa immagine è intrisa di ricordi autobiografici: rammenta la fotografia di un vecchio maniero sito a Cortina d'Ampezzo, cittadina dove il musicista aveva più volte soggiornato durante la scrittura dell'opera.

Una folata di vento freddo passa sulla spianata facendo piegare le fronde degli alberi. E portate dal vento giungono grida lontanissime, forse imprecazioni, forse lamenti. (p. 12)

La natura stessa sembra rendersi interprete dello stato degli animi; c'è concitazione in quel pomeriggio di luglio in cui il Sorga sta rompendo gli argini e distruggendo quel che incontra sul suo cammino; giungono velocemente i Rettori della Comunità, schierati in due fazioni: l'una capeggiata da Antonio d'Albinea, l'altra da Silvestro Riccio; consiglieri e contadini si ritrovano a discutere sui nuovi sistemi di lavorazione meccanica adottati da Giovanni dei Neri nella propria azienda agricola. I primi sostengono il loro capo e sono pronti ad abbandonare le vecchie tecniche di fatica rurale, gli altri rimangono ancorati al passato e lo contrastano; egli è da poco tornato da un soggiorno in terra straniera con una moglie e con un figlio muto e viene visto dai compaesani quale interprete di un cambiamento non voluto e quale causa di tanta odierna rovina.

Di tutto ciò rendono conto i due cori dei Rettori, che evocano le funzioni del coro greco

[...] e quella sua follia di novità

*- i canali, le macchine, le industrie-
che diviso ha la gente del paese
in due parti nemiche, e che conduce
il paese a rovina...(p. 14).*

Il tono è drammatico e il lessico usato, connaturato al suono, fa trasparire tutta questa tragicità; Silvestro Riccio descrive, con accento angoscioso, il fiume che travolge e divora armenti e greggi; e l'unica soluzione, il naturale epilogo a cui il Sorga stesso sembra anelare è che

*Il fiume vuol tornare nel suo letto,
nel letto che gli aveva Dio segnato...(p. 14).*

La folla desidera parlare con donna Teresa, moglie di Mariano dei Neri, defunto stimato capo di antiche tradizioni, perché convinca il figlio a dismettere i nuovi procedimenti di lavoro, reputati causa di tale dissesto.

Intanto che nonno Innocenzo, padre di Teresa, esce a dire che la donna è occupata, Riccio narra che quel mattino alcuni uomini, inviati da Giovanni nella terra di Piero il Grosso per scavare un canale, sono venuti a diverbio con quest'ultimo e con i suoi figli contrari all'iniziativa.

E qui il coro a tre voci dei Rettori irrompe con inusitata energia, esacerbata dalle dissonanze armoniche dell'orchestra:

*[...] E siano ricolmati
i canali, e le macchine distrutte.
— Contadini nasceremo, e contadini
vogliamo rimanere. — Contadini
e padroni del proprio. — E industrie e fabbriche
non ne vogliamo! Tutto ha da tornare
com'era prima. Come è stato sempre! (p. 16).*

L'antico conformismo radicato nell'uomo ostile al progresso tecnologico, l'attaccamento a un lavoro faticoso ma tranquillo, privo di rischi, pervadono l'animo di quelli che, come Riccio, preferirebbero veder ripartire Giovanni. A questo punto la scena viene sconvolta dall'irruzione del molinaro Lazzaro che, delirante, scaglia le sue parole contro Giovanni dei Neri, il quale, autorizzando il taglio degli argini del fiume e l'apertura di nuovi canali, ha scatenato la furia delle acque che hanno travolto, insieme ai mulini, i suoi bambini.

[...] Il Sorga s'è buttato

nel Camposanto, e scava tra i sepolcri... (p. 17).

Grida Lazzaro, a cui i Rettori sembrano rispondere intonando un fosco ascetico canto:

Se i morti tornan fuori dalle tombe

è la fine del mondo! (p. 17).

Si avvertono qui i caratteri della tragedia greca che pare ispirare la composizione di Pizzetti; sembra di risentire gli stasimi, i canti del coro "a piè fermo", che nell'antica Ellade chiudevano l'episodio o lo commentavano, prendendo spunto dalla narrazione. La tragedia, secondo il filosofo Aristotele, più che un'imitazione della natura come l'arte o la poesia, era rappresentazione e ricostruzione delle vicende umane non come effettivamente si erano svolte, poiché questo è compito della storia, ma secondo criteri di verosimiglianza e necessità. La rappresentazione tragica, in particolare, costituiva un momento in cui ogni spettatore liberava le proprie passioni, scaricava la propria tensione emotiva e giungeva alla cosiddetta "catarsi", una sorta di "purificazione" che permetteva all'uomo di sfogare gli istinti più irrazionali vedendoli rappresentati sulla scena. L'effetto della tragedia era quindi immenso: attori e spettatori erano uniti emotivamente nella dimensione teatrale e questo era possibile anche e soprattutto per la presenza del coro, che

sanciva idealmente il confine di questa realtà parallela. In un saggio intitolato “Sull'uso del coro nella tragedia”, F. Schiller si interroga sulla funzione che il coro assumeva nella tragedia attica e sostiene che esso fosse una sorta di muro di cinta che divideva la dimensione teatrale dalla realtà circostante: una sorta di barriera tra il mondo reale e il mondo ideale creato dalla poesia. In Pizzetti questa barriera si sgretola e il coro diventa portavoce della dolorosa realtà. I ritmi e gli accordi si fanno frenetici, febbrili per comunicare parole, atteggiamenti, invettive. Ora l'altro coro, stavolta voce del popolo seguace di Giovanni e delle sue decisioni innovatrici, si dirige al castello per contrastare i Rettori.

E sopra quelle voci le parole del vecchio Innocenzo fanno da lirico contrappunto, non solo musicale, a tanta ostilità:

Vorrei essere io, un di quei morti!

Sentire sopra l'ossa inaridite

l'acqua passare fredda del mio fiume,

e sentire l'odore della terra;

ma non vedere gialli lampi d'odio

negli occhi dei fratelli! (p. 18).

A un tratto, durante il concitato alterco degli antagonisti, avanzano i popolani che trascinano tre prigionieri, Pietro con i due figli, colpevoli di aver ferito chi, mandato da Giovanni, voleva rubare loro la terra e l'acqua. Reagendo d'impulso, Cristina, comparsa sulla soglia del portone del castello insieme a Teresa, taccia di falsità le accuse rivolte al suo sposo, rendendosi invisa ai Rettori che chiedono il suo allontanamento. L'evento è accompagnato da un crescente impeto fonico che trova il suo scioglimento all'apparire, tra la ressa, di Giovanni: subitaneamente tutti i suoni tacciono e la scena precipita in un opprimente silenzio.

Giovanni non perde la facoltà di autodeterminazione: le sue parole sottolineano la volontà dell'uomo come elemento determinante, mettendo a nudo le contraddizioni tra l'ideologia e l'azione. Egli ha fede nel "nuovo", che vuole imporre agli altri in nome di un benessere comune da realizzare; questa autocrazia del personaggio riflette le pressioni ideologiche dell'uomo Pizzetti, la ricerca di potere dissimulata da intenti umanitari. Il protagonista nel primo atto è l'eroe progressista che vuole, con il lavoro e con le macchine risollevare le sorti dei suoi concittadini, ma è lo stesso che diventa preda della passione delirante per l'oro che lo sconvolge e ne traccia il destino.

Giovanni si erge in tutta la sua supremazia: minaccia Pietro il Grosso di espellerlo dalla Comunità e incrimina gli avversari per aver danneggiato le opere costruite, provocando con ciò l'alluvione del Sorga.

Egli ha ancora certezza del futuro :

*Or io prometto al popolo
che domata la furia della piena
saran ricostruiti argini e dighe,
e riavremo in potere nostro le acque
per dar forza alle fabbriche, alle industrie.
Chi si piega si perde;
vince chi la sventura affronta in piedi! (p.27).*

Da dominatore egli si comporta, giungendo a minacciare chi si ponga contro di lui; e qui la voce dell'orchestra traduce l'intima dura inquietudine del drammaturgo; il personaggio usa parole gravi, ma l'animo è accorato e soltanto la consapevolezza della necessità di un simile agire riesce a fargliene sopportare il peso.

*Soltanto Dio sa quando il cuor dell'uomo
meriti l'oppressione, e quando meriti*

d'esserne liberato. (p. 29).

Queste le parole di Innocenzo che vogliono quasi scusare l'atteggiamento duro del nipote nei confronti dei Rettori e a quelle frasi egli, inducendo la tensione al più alto livello, risponde disperatamente ironico:

Quel tuo Dio

che mandato ha la piena

a far marcire il grano sotto il fango? (p. 29).

Giovanni inizia ad interrogarsi su quanto le sue azioni riescano ad avere potere sul corso degli eventi e giunge alla conclusione che non gli è concessa nessuna assoluta certezza sul futuro, perché i suoi atti, nonostante possano essere compiuti in vista di un fine, non necessariamente lo ottengono e, talvolta, giungono persino a conseguenze antitetiche rispetto a quelle anelate. E questa condizione egli scopre progressivamente: ogni sua azione è una scommessa sull'ignoto. E' dunque simile all'eroe tragico: è uno, ma il suo dolore è quello di tutta l'umanità, la sua sofferenza è quella che tutti possono provare, il suo destino è quello di ogni uomo. Questo carattere di universalità è strettamente legato alla natura di finzione che riveste il teatro: una sorta di realtà a sé stante ma che rivela continuamente le verità più profonde dell'esperienza umana allo spettatore.

Nel mentre arriva dal bosco con la nutrice il figlio muto di Giovanni e Cristina, va ad abbracciare la madre e poi scompare dalla scena insieme alla nonna. I due sposi restano soli; ha inizio il duetto; Cristina ricorda con nostalgia i luoghi del suo vissuto e là vorrebbe ancora essere insieme a Giovanni.

Essere ancora l'umile operaia

che il selvaggio dell'Altipiano scelse

per sua compagna. [...]

Ma qui tu sei un altro: qui tu sei

come un re travestito. Ed io lontana. [...] (p. 31).

La poetica di Pizzetti palesa la sua coerenza; altri personaggi, pur vivendo altre vicende, hanno manifestato gli stessi sentimenti in altre opere; Mariola nel duetto con il protagonista nel *Fra Gherardo*, Rinieri e Contarina nell'*Orseolo*, sono accomunati dalla stessa tensione verso ciò che si anela essere e ciò che si è, dal doloroso desiderio di irrealizzabili realtà, dal bisogno di rifugiarsi in luoghi dell'anima.

La musica e la parola nel duetto si armonizzano e sono all'unisono con le emozioni; alla supplica di Cristina perché Giovanni la comprenda, l'uomo risponde:

Sempre, davanti

ad ogni cosa grande che il destino

commesso gli ha di compiere

ogni uomo è solo. Ed egli solo può

intendere la voce senza suono

ch'è in lui, che lo comanda e lo conduce.

[...] "Questa terra che appena ci dà 'l pane

Potrebbe darci a tutti la ricchezza",

mi diceva mio padre,

"chè in essa son tesori sconosciuti.

E tu, figliuolo va',

studia e conosci il mondo,

e torna risoluto ad ogni lotta

contro la terra, ed anche contro gli uomini

che forse avrai avversi". (p. 31-32).

In questi versi si ha la rivelazione di quello che Giovanni ha intuito dalle ultime parole di suo padre, dell'oro che giace nascosto nelle viscere della terra; in lui si insinua la cupidigia, l'avidità scatena i più bassi istinti, può addirittura rendere dimentico di terra e amici chi sempre tutto ciò ha amato; si traveste da mezzo, quasi necessario per creare una nuova dignità di lavoro per ognuno, per far erigere e ampliare – egli dice – fabbriche e industrie e rendere all'uomo la felicità agognata.

Dopo tanto declamare, il duetto ha termine e la scena accoglie Martino, servo fedele di Giovanni che reca, stretto tra le mani, un sacchetto ripieno di sabbia mista a oro. Il servitore racconta, in preda ad eccitazione, che al Pian dei Cerri sono state trovate, tra la rena, pietre d'oro e molti, presi da gioiosa esaltazione, stanno risalendo la strada verso il castello con il prezioso fardello.

Ora il protagonista del dramma, immerso in una sorta di sgomento, comprende e, stretta la mano della moglie, presagendo un destino oscuro, misterioso, forse avverso, rivive attraverso poche frasi quell'ultima cena con il padre:

*Egli dunque sapeva? Ci son dunque,
nascosti nelle viscere del monte,
i tremendi Giganti Occhidibragia? (p. 35).*

La musica, intanto, si fa dramma; la folla esultante sopraggiunge, osannando quel capo che aveva denigrato; la bramosia di ricchezza ha intorpidito gli animi e ognuno è disposto ad abbandonare quella terra da cui è stato sinora nutrito.

Anche Teresa è uscita dal castello insieme al nipote, gridando disperata contro tanta follia:

*No, siete pazzi!
Come la madre il latte ai suoi figlioli,*

sempre la terra ha dato a tutti il pane...(p. 36).

Giovanni non ha più esitazioni; si è compenetrato del suo ruolo di straordinario condottiero, di guida in questa inusitata lotta contro le viscere della terra, per strappare loro la lucente materia.

A un tratto il percorso musicale, giunto all'apogeo, si infrange; improvvisamente il canto religioso delle donne e dei ragazzi che seguono il funerale dei due bimbi travolti dalle acque acqueta gli eccessi, e il timbro di voci femminili dona alla scena una pace malinconica; sembra quasi di sentire, nelle frasi di alcuni vecchi del coro, l'eco del destino funesto dell'uomo mirabile della tragedia greca:

“ Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἀν-
θρώπου δεινότερον πέλει. ”

“ Molte sono le cose mirabili, ma nessuna
è più mirabile dell'uomo ”

Antigone, vv. 332/333
traduzione di R. Cantarella

Mirabile, infatti, Sofocle, in questi due versi, tratti dal primo stasimo dell'Antigone, definiva l'uomo, cantandolo come la creatura più meravigliosa dell'intero mondo e, nello stesso tempo, come la più terribile. Generazioni di studiosi si sono interrogate su come tradurre quell'aggettivo **δεινός** che contiene in sé una vasta gamma di significati che vanno dal “mirabile” al “mostruoso”, senza mai riuscirci completamente. Geniale l'interpretazione che diede Holderlin, traducendolo come “smisurato” e cogliendo nella tragedia quella componente contraddittoria che le è propria: rappresenta il destino tragico dell'uomo ma anche la sua coscienza, la sua piccolezza e la sua grandezza, contemporaneamente. Questa antinomia anche Giovanni dei Neri reca in sé; a Cristina, che presagisce quanto di funesto quella impresa comporti, egli, allontanandosi verso Pian dei Cerri, la valle dei cercatori d'oro, dice:

Ti manderò notizie, da Martino.

Guarda... Anche il sole che tramonta è d'oro.

Non temere di nulla. Sarò degno

della mia sorte. Addio. (p. 38).

Nel grido della donna, che alza tra le braccia il figlio, quasi potesse in tal guisa trattenere lo sposo, la musica si spezza, satura dell'intima angoscia che le parole palesano.

Il primo atto trova la sua conclusione.

Un freddo e ventoso mattino autunnale, tre mesi dopo dagli accadimenti precedenti, in una radura situata tra le sorgenti del Sorga e i primi contrafforti delle Cime Bianche, si apre il secondo atto.

L'orchestra sembra acclimatare i suoi ritmi a un'atmosfera fredda ma nervosa, densa di un'agitazione a stento sopita: Giovanni che, provenendo dal bosco, rientra nella baracca di legno, dove dimora, riceve dal servo Martino la notizia dell'arrivo di due uomini, che vogliono affittare o comprare i campi della Comunità, sostenendo di avere gli strumenti necessari a rimuovere l'oro dagli anfratti della terra. Il servo, altresì, manifesta le sue perplessità inerenti i frequenti rientri al Castello, richiestigli dal padrone per portarvi piccoli pacchi: il popolo, gravido dell'ansia di ricchezza scatenata dall'oro che invano sta cercando, sospetta che il Capo abbia trovato la fulgente sostanza e voglia tenerla soltanto per sé. Il sobrio declamato del dialogo e gli sporadici accordi interpretano il disperato sconforto che si effonde dall'animo dei due uomini, legati, pur nei loro rispettivi ruoli, da profondo affetto.

Giovanni, incurante dei sospetti che le sue azioni possano far sorgere, convince nuovamente Martino a recarsi a Fontovina con un minuscolo involucri; poi, ritornato nella baracca, si addormenta.

Nel frattempo la scena si anima della presenza di alcuni dei Rettori e di diversi giovani, che scendono verso il centro della radura accompagnando i due stranieri; intanto che questi, insinuando dubbi sull'onestà di Giovanni, tentano di portare a termine i loro affari, la melodia si carica di affannata irrequietezza, di impeto nervoso quando, a seguito dell'indicazione di taluni sopraggiunti, si scatena la ricerca del servo.

Una lirica armonia accompagna l'arrivo del Molinaro Lazzaro, reso ormai folle dal cedimento mentale dovuto alla perdita dei figli e dei beni e dall'assillo imperioso dell'idea dell'oro.

Dileggiato dai compagni, Lazzaro, a piedi scalzi e vestito di stracci, teneramente intona un canto vaneggiato, una sorta di nenia a cui segue una finta allegria per il ritrovamento dell'oro di cui dice pregne le pietre che nasconde sotto la camicia.

L'avidità porta quegli uomini, stremati dalla fatica ma più ancora dal desiderio insoddisfatto, ad assalire il pover'uomo, al fine di strappargli il misero tesoro, per il quale si accapigliano e lottano. Nel calore delle note che s'accennano, le parole del molinaro risuonano alte e presaghe di sventura a guisa di canzone:

D'improvviso, a mezzo il giorno

Scoppierà nel cielo un tuono,

verrà notte tutt'intorno,

ogni tetto crollerà.

Pietre infuocate vi colpiranno,

terre inondate v'inghiottiranno.

Acqua e fuoco in compagnia,

strage e morte, e così sia! (p. 49).

A questo punto s'intravede Cristina salire dal sentiero, dal quale ella sente provenire le grida dei litiganti, che gettano a destra e a manca le inutili pietre oggetto della contesa; poi, avendo appreso che due viaggiatori forestieri hanno visto Martino scendere a valle con un sacco sulla sella, quegli uomini si inoltrano nel bosco per intercettarlo. Il coro grida, in un fragoroso fervore sonoro:

L'oro! (p. 50).

La donna, rimasta inosservata, si avvicina al servo che sta raccogliendo le sue pietre, gli chiede cosa sia accaduto ma riceve soltanto una risposta farneticante; si dirige allora alla baracca dove trova Giovanni dormiente d'un sonno tormentato. Anche qui vede pacchi contenenti pietre d'ogni colore, quasi che un'insana pazzia abbia infettato pure il suo sposo; il rumore di un sasso, cadutole di mano, sveglia l'uomo.

Ora la musica delle parole, nel duetto tra Cristina e Giovanni, si manifesta appieno:

Ma v'è, dicevamo, un'altra musica di parole, nella poesia; ed è quella che inaspettata e impreveduta nasce e sorge da ogni parola per il peso di emozione che ogni parola in sé reca, e dall'accostamento delle parole, e da misteriose simpatie per le quali una parola di un verso illumina di viva luce un'altra parola di un verso successivo e la fa sull'altre levarsi e splendere come più palpitante di vita: musica di parole sì essenziale, sì perfetta, che basterebbe, non dico mutare una parola, ma spostare l'ordine di due parole, perché, anche se con ciò non si modificasse il senso del verso nè se ne alterasse il ritmo, essa musica venisse distrutta.¹¹

Cristina racconta quanto sia mutata la vita a Fontovina, da quando gli uomini hanno lasciato i loro territori e le loro donne per rincorrere l'illusione di un guadagno facile e cospicuo; e quanto la gente lo maledica quale fautore di tale rovina. Queste le sue parole:

Per ricondurti meco, son venuta.

O tornerò con te, o neppur io

¹¹ Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, s.l. (ma Roma), Edizioni della Bussola, 1945, p. 64.

rientrerò mai più sotto il mio tetto.
Se tu non sei più quello ch'io conobbi,
io son sempre la stessa. Se tradire
tu puoi con me te stesso, io no, non posso.
Se tu ubbidisci ad una volontà
oscura che ti dice: "Atterra e uccidi
chi ti taglia la strada", io obbedisco
al mio amore di prima, d'ora e sempre,
che mi dice di mettermi contro
perché tu non ti perda.
Tu sei pronto a colpire, ed io, se occorre,
sono pronta a morire. (p. 56).

Nitidi balenii di suoni, vivaci echi di vita vissuta, cadenze armoniche, battiti di armonie incalzano accavallandosi e annodandosi tra loro, e poesia e musica creano un vincolo d'unione fintanto che Giovanni, sentendo interiormente che è verità quella che la donna palesa, non si scaglia su di lei gettandola a terra, come a lottare materialmente contro un ostacolo immateriale. La progressione di disegni e impeti nervosi si infrange, risolvendosi in forma lirica: l'aggressività si spegne e da essa nasce una melodia di pace, dove la memoria nostalgica di una vita passata traboccante di amore s'invera nell'aria, cantata da Giovanni. Egli, poi, si accinge a un racconto in cui le fantasie si mescolano alla realtà e il confine che le separa crolla sotto il peso del tormento morale. E qui ancora un richiamo al destino:

[...] ...Il tempo passa,
silenzioso, e via porta ogni cosa.
E l'uomo non s'accorge.
Quando s'accorge, dopo, è troppo tardi. (p. 59).

Cristina replica:

Non è colpa dell'uomo? (p. 59).

E Giovanni:

Non è colpa, se è destino! (p. 59).

Gli eventi oggettivi, le possibilità e i limiti già predisposti, le circostanze a cui ogni uomo è legato cadono al di fuori del suo controllo e qualche volta anche al di là della sua comprensione per come accadono, e tuttavia sono parte del suo destino in quanto gli danno forma. E' il paradigma della condizione umana: se la vita, infatti, è un destino già deciso quale colpa ha l'uomo delle proprie azioni? Come può guadagnarsi la felicità dentro il doloroso cammino di ogni giorno?

E Giovanni rievoca, velandola dei colori del sogno, la sua discesa entro le cavità della montagna:

*Si china, striscia, cade, si rialza;
e la voce lo chiama, con un suono
che pare d'un grande organo...Una luce,
là in alto, azzurra, e un vivo scintillio
come di stelle...Ancora un balzo, ed ecco,
egli è nella caverna dei Giganti.
Dall'eccelse pareti tutt'intorno
occhi di fuoco guardano, lampeggiano.
Occhi di fuoco...L'oro, l'oro, l'oro!...(p. 60).*

Non è più dato di percepire il confine tra reale e fantastico; di fronte a tanta meraviglia, Giovanni tenta di raccogliere la polvere d'oro, di rimuoverla dalle fiancate dei cunicoli, invano. Torna, allora, con la polvere da sparo ma, al primo colpo sferrato per fendere la roccia, gli sembra di sentirsi chiamare da una voce, intanto che una cascata d'acqua gelida lo trascina in una grotta prospiciente un grande lago nero.

Accendere la miccia significherebbe perdere, insieme all'oro, anche la vita.

Il tono del dramma è divenuto traboccante di un profondo fascino che la musica supporta completamente con le sue intonazioni imprevedibili, quasi a voler ergersi oltre le parole; il creatore di tali sonorità si abbandona a uno sfogo dell'anima al di fuori degli schemi dai quali più volte è trattenuto.

Subito la voce dell'autore torna al precetto morale: Giovanni chiede a Cristina se provi, nell'ascoltare quella narrazione, paura, e la donna risponde:

No, ma tanta pena. (p. 61).

La pietà cristiana, l'amore e il rispetto vibrano di mille risposdenze segrete in questa donna, che, si senta partecipe e si riconosce come parte viva ed integrante di essi. Ella tenta, inutilmente, di mutare la storia con i propri principi etici, di convincere lo sposo in nome dell'amore coniugale e paterno.

Di nuovo la musica riprende intensità, alcuni uomini esagitati, in compagnia dei due stranieri, stanno dirigendosi alla baracca pronti a darle fuoco, nel momento in cui un altro drappello di individui sospinge il servo Martino catturato. Questi ultimi vogliono costringerlo a "parlare" riscaldandogli i piedi al calore della brace e, quando il fuoco comincia ad ardere, Giovanni esce dalla casupola, dopo avervi chiusa dentro la moglie.

L'impegno drammatico si protende al massimo, la polifonia vocale palesa i sentimenti del popolo che, reso novello fustigatore dalla propria dissennatezza, persuaso dalle parole di Giovanni, diviene suo acclamatore.

Cristina, intanto, uscita dalla baracca attraverso una finestrella, riesce a trovare quella strada fra i rovi che conduce alla grotta dei Giganti-occhi-di fuoco; ella ha in animo di compier un'azione che possa liberare gli uomini dalla malia dell'oro e ricondurli alla sana e vera vita.

Una serie di colpi di scena si susseguono: uno dei due stranieri, resosi conto che il popolo ha di nuovo riconosciuto il ruolo di guida di Giovanni e si accanisce contro di loro, punta la pistola su di lui; l'arma s'inceppa, facendo gridare tutti al miracolo. A questo punto un boato scuote l'etere:

Cristina! (p. 69).

Quel grido doloroso e penetrante di Giovanni attraversa la scena, che, volgendosi disperatamente verso la capanna dove ha chiuso la sua donna, comprende chiaramente quanto sia potuto accadere.

Il terzo atto si svolge tre giorni dopo la tremenda esplosione; i cercatori sono tornati a valle e la melodia riprende lo stesso motivo dell'inizio del secondo atto; l'atmosfera è cambiata: non c'è più violenza ma soltanto una sconcertante tristezza; la chimera dell'oro è scomparsa inghiottita dallo strepito della montagna, annullati sono le ostilità e i rancori. E' il canto del dolore... dolore per Martino, morto stringendo tra le mani le pietre che

Fatte più che d'oro

dalla sua innocenza, gli varranno

a entrare in Paradiso. E troverà

la sua bambina...(p. 75).

E dolore per gli altri morti, dolore per aver offeso Dio e abbandonato la terra, dolore per Cristina... dolore che viene nobilitato dalla rassegnazione; il tono lirico s'innalza pervadendo l'intero atto con la

ricchezza dei sentimenti dei personaggi, con la dovizia di quelli del musicista che, finalmente, può condividere il sentire delle sue creature.

Giovanni, uscito dal Castello, desidera chiarire con il suo popolo se esso voglia che egli sia ancora il capo se, in tal caso, esista un'unione di intenti, se si possa ritornare al lavoro dei campi con quello spirito nuovo che, nel rispetto della natura, possa, tramite l'utilizzo della tecnologia, alleviare la fatica e favorire il benessere. Egli attenderà il verdetto .

Poi interpella il nonno e insieme a lui, se stesso:

*Nonno...Se quel che ho detto era da dire,
se quel che faccio è giusto, perché dunque
non mi s'acqueta dentro la coscienza?
Perché, se il cuore sanguina di strazio,
non mi sostiene almen la persuasione
di fare ciò che devo? (p. 78).*

Il ricordo di Cristina è nascosto nelle parole, in quello strazio, ma è evidente nelle note del tema musicale che sempre accompagna la figura della donna; ancora l'uomo chiede se le materie preziose custodite dalla terra conducano maledizione e morte; e il nonno Innocenzo:

*E puoi tu credere
tanto crudele Dio che le creò?
Innocente ogni cosa è della terra:
innocente anche l'oro, come il fiore.
Anche l'uomo, pur che l'uomo non voglia
possederne di più che non gli spetti.
Perché nessuno, figlio, può pretendere
di più di quanto dà. (p. 79).*

A questo punto il vecchio rientra mentre esce dal Castello donna Teresa che tenta di convincere il figlio, deciso ad andarsene, a rimanere a Fontovina. Il duetto fra i due è sostenuto da una melodia, il cui tema era già presente nel primo atto, quando Innocenzo usciva sulla piazza antistante il Castello per placare i Rettori che erano in attesa di Teresa.

E' forse, così, il "tema" che dà immagine sonora alla continuità familiare dei Neri? La voce antica e persino fievole di un sangue?¹²

Ma Giovanni sembra deciso a partire e chiede alla madre di recargli il figlio per l'ultima volta. Mentre la donna rientra in casa a cercare il fanciullo, l'uomo ordina al servo di sellare il cavallo. Poi Teresa ritorna con il bambino e Giovanni palesa, nell'aria che canta, tutto il suo amore di padre: il dramma si dilegua e resta solo un sentimento intenso, profondamente accorato. Egli dice al figlio che dovrà andarsene, come già ha dovuto fare la mamma, e lasciarlo con la nonna. Narra, quindi, la propria storia di uomo buono sottoposto a una dura prova che lo ha reso cieco di fronte alla luce di tanto oro e sordo alle parole di Cristina che volevano ricondurlo alla ragione.

*Ma la tua mamma...Non la scorderai
la mamma, tu che sei tanto bambino?
La mamma, che per noi, per amor nostro,
abbandonò 'l suo mare e la sua gente
e volle sentir sua la nostra terra; [...]
Là dove il babbo era stato tentato
dal male e perso aveva la sua forza,
essa vide un altare: e per salvarci
si trasse il cuor dal petto e ve lo pose. (p. 83).*

Il lirismo di queste parole si fonde nell'intensità della musica:

¹² Gianandrea Gavazzeni, *L'Oro (Guida musicale con due saggi critici)*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1946, p. 94.

Stavolta non è la linea melodica orchestrale; non sono ragioni di “forma” sonora a condurre il “pezzo”. Sulla parola che Pizzetti ha voluto e posto come scaturigine di un linguaggio musicale, la parabola del brano, la sua dinamica, il diagramma espressivo, si snodano come la “parola” stessa impone. E la “parola”, qui, vive quale figura di sentimenti, quale mezzo diretto, come in qualsiasi rapporto umano, per esprimerli: senza infingimento letterario e senza ricerca poetica.¹³

Improvvisamente appaiono sulla scena due donne che sostengono Cristina, avvolta in panni lacerati dall’esplosione; il figlio, che l’ha subito scorta, correndo verso di lei pronuncia per la prima volta la parola “mamma”, mentre Giovanni, credendo a due miracoli – la fine del mutismo del figlio e la salvezza della moglie che pensava di aver perso – grida il nome della donna.

Ora inizia l’ultimo duetto tra i due sposi, che è anche quello dell’addio: Cristina è morente, ma felice, perché ha realizzato i propri sogni: sentire la voce del bambino e salvare l’anima dello sposo. In quelle ore trascorse sul fondo di un precipizio ella ha compreso *la bontà materna della terra...madre di tutti*.

Il dramma giunge alla sua catarsi. Le parole della donna, sul punto di morire, presagiscono un futuro di speranza:

Ascoltami, Giovanni...

Forse un giorno verrà per tutti gli uomini

che possedere l’oro non sarà

né tentazione più né desiderio:

quel dì che tu vedesti già nel sogno

d’una futura età più giusta e pura. (p. 89).

La donna spira dolcemente tra le braccia di Giovanni che, disperatamente, la invoca. Segue un solenne struggente silenzio interrotto, a poco a poco, dal convergere sulla scena di tutti i personaggi.

¹³ Ibid, p. 96.

Gli uomini sono venuti a riconoscere la dignità del loro capo e desiderano ritornare a lavorare con lui, intanto che il coro leva la sua voce a inneggiare a Cristina, che, ora, sente quale salvatrice e alla quale si rivolge per chiedere di dare a tutti, dal Cielo, la forza per operare il bene.

La musica, con le sue basse sonorità, si acqueta. Il dramma termina.

Il linguaggio poetico e sonoro di Pizzetti ha espresso nell'Oro il volto umano dell'artista.

A guardare bene, tutta la forza la suggestione il fascino direi della musica di Pizzetti, nascono da questo senso umano delle origini espressive che tutto anima alimenta esalta.

Si è tanto parlato del dramma pizzettiano e del suo personaggio: del teatro dunque; di quella umanità che si muove e si agita sul palcoscenico, che "rappresenta" il suo stato d'animo con la musica e con l'azione [...]

C'è in quelle sillabazioni, confessioni, eccitazioni, un palpito umano il più intimo il più sofferto il più valido per una piena comunione con l'ascoltatore. Non è necessario cercarlo questo palpito: non è nascosto non è ermetico non è simbolico. Vive e fa vivere quella particolare forma, dà un significato a quel declamato, si risolve in fervore lirico, fa di una pagina scritta con segni controllati, e talora minuziosi, una pagina viva.¹⁴

¹⁴ Fernando Ludovico Lunghi, *Umanità di Pizzetti* in Manlio La Morgia, *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, G. Ricordi & C., 1958, p. 65.

CAPITOLO QUINTO

ANALISI COMPARATA ATTO PRIMO: MUSICA E TESTO

5.1 L'OUVERTURE

L'ouverture nasce come composizione con funzione introduttiva, volta ad iniziare brani musicali di vario genere, sia strumentali, sia vocali e di teatro.

Nel corso della storia musicale l'ouverture ha costantemente rivestito questo significato generale, mutando però varie volte forme e carattere.

L'ouverture classica risponde al desiderio di una reale relazione tematica ed espressiva con l'opera, in particolare con la prima scena, adottando spesso la forma sonata.

Durante il XIX secolo l'ouverture tradizionale sembra essere sostituita dal **preludio**, che crea una determinata atmosfera e introduce direttamente nell'opera. Non si seguono più specifiche regole formali e ciascun autore affronta situazioni individuali.

H. Abert, autore di una magistrale analisi dell'ouverture, le conferisce il carattere di un *pezzo di musica autonomo*, non già nel senso che se ne vada per conto suo, senza relazione con l'opera che segue, bensì *con lo scopo d'introdurre l'ascoltatore nella sfera di sentimenti del dramma..., non però nel corso dell'azione stessa.*¹

¹ Hermann Abert, *W. Amadeus Mozart*, Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1955.

Necessario presupposto all'analisi di qualsiasi repertorio operistico e strumentale in generale, è senza dubbio l'affermazione dei principi formali intesi come categorie del discorso musicale: le nozioni di *estetica generale* come l'equilibrio, il contrasto, l'alternanza, ecc., e quelle *specificamente musicali* come la ripetizione, la variazione, il trasporto, la sequenza e la strutturazione della frase.

Le **idee** o **soggetti** entrano nel procedimento artistico della composizione sul piano di un'intima coerenza tra lo stimolo creativo e la sua realizzazione. Lo stimolo può essere considerato il contenuto che nella composizione musicale viene interamente sublimato. Perciò non esiste antitesi tra forma e contenuto, al massimo può nascere una cattiva forma.

La musica è l'arte di pensare con dei suoni e una delle tante possibilità di espressione dell'uomo e in questo senso è un linguaggio, impossibile da comprendere tramite una *verbalizzazione*, ma solo attraverso la forma musicale.

Lo studio *schematico* della forma stabilisce modelli, che nella musica occidentale si basano principalmente sulla melodia, in secondo luogo sull'armonia e sul ritmo:

- **motivo**, è la più piccola unità significativa, per lo più melodica, che si distingue per caratterizzazione e autonomia: può essere ripetuto, trasportato o modificato ;
- **frase**, frammento melodico un po' più grande del motivo, contenuto di solito in due misure
- **tema**, idea musicale caratteristica, solitamente di 8 misure, dotato spesso di struttura simmetrica e unità armonica.

Nel multiforme panorama Novecentesco *L'oro* di Pizzetti dà vita ad una brevissima introduzione che distingue due frasi musicali ben scandite che faranno eco all'ouverture-preludio nell'arco dell'intera opera.

- **frase 1)** il sipario si apre al basso in un clima *Torbido e tempestoso, quasi presto*, come suggerisce l'indicazione agogica, con frammenti di scala discendente eseguiti dai violoncelli, che partono da un la ribattuto, esposti di seguito in forma di liquidazione (ossia con valori dimezzati, quasi in forma di accompagnamento), chiaramente derivanti dal modo medievale frigio.



- **frase 2)** richiamano l'attenzione e si stagliano a mo' di sbigottito appello all'orecchio la successione di note *sol-la-do* con valori di croma con semiminima puntata e minima che sembrano dover ricadere su un *la* semibreve accentato, *non forte ma intensissimo*.





L'ouverture-preludio, nell'ambito complessivo dell'intreccio tra prima e seconda frase, apre il discorso senza sentire l'urgenza di determinare alcuna tonalità, sebbene il sib in chiave in accordo con l'atmosfera cupa lasci presagire la tonalità di re minore. Il compositore si lancia invece in un minaccioso inizio modale², in cui i bassi disegnano intervalli appartenenti al **modo frigio**³ (determinato dalla relazione tra i gradi della scala discendente), che procedono per 47 misure in cui si alternano passi in cui il la si offre come tonica del modo frigio ad altri in cui il la diviene sensibile di sib minore creando dei piccoli squarci modulanti che cessano di colpo all'aprirsi della scena.

Fin qui sembra che la musica non riesca a sollevarsi da questo grigio periodare ed ora, a commentare l'arrivo dei Rettori della Comunità che chiedono di avere udienza dalla madre del loro capo, l'intento di Pizzetti sembra quello di creare impasti sonori che vedono sovrapporsi a pedali orchestrali successioni modali di triadi (mib minore, do minore e lab

² I. Pizzetti, Lettera all'avvocato Bocca: *E' noto, che mentre noi musicisti moderni possiamo comporre le nostre melodie, in due modi solamente (maggiore e minore), gli antichi – greci e latini – potevano comporre le loro in sette modi differenti, distinte dalla posizione dei semitoni nella formazione della scala. Ora, non solo io non credo che i nostri due modi superstiti abbiano raccolto in sé stessi le caratteristiche espressive dei modi abbandonati, ma son convinto, per le esperienze fatte, che nei modi abbandonati è una ricchezza e varietà di espressione della quale i musicisti non hanno finora ben potuto conoscere il valore per essersi smarriti troppo presto per una falsa strada, una ricchezza che è tutta da prendere e che deve essere scoperta per gli artisti che cercano instancabilmente la bellezza nelle sue forme più pure.*

³ I. Pizzetti in Lettera all'avvocato Bocca: *Ho usato il modo frigio per l'Inno a Diona, per un'antifona erotica che Basiliola la bellissima, la incantatrice, la divina, canta al suo apparire nel primo episodio, e per le danze, perché veramente nessun modo poteva fornirmi meglio del frigio l'elemento adatto per la costruzione di melodie aventi l'ethos necessario, perché il modo frigio della citarodia e della lirica corale di Sacadas e di Stesicoro e delle canzoni di Anacreonte ha veramente l'ethos entousiasticòn, orgiasticòn, pateticòn, che mi occorreva per le mie canzoni e per le mie danze.*

minore), giustappponendo tonalità lontane secondo un tipico gusto arcaico.

5.2 PERSONAGGI DELL'OPERA

Alla base di ogni opera v'è una data costellazione di personaggi.

Nella singola opera siffatta costellazione, l'azione che ne scaturisce, e l'arsenale di forme musicali di cui l'epoca dispone, si presentano come tre facce della stessa figura...I motivi che animano i personaggi sono a tutta prima indipendenti: invece di raccontare pianamente una fabula in cui ogni evento è conseguenza d'un evento passato e premessa d'uno futuro, occorre dunque descrivere gli intenti dei personaggi, gli intrighi che ne risultano e gli artifici cui fa ricorso l'autore per dare a siffatto "bello scompiglio" una parvenza di coesione...il che significa descrivere un macchinario, con tanto di norme d'avviamento e regole di funzionamento⁴.

Non sembra esservi un periodare caratteristico di cantabilità e recitar cantando dei personaggi, dunque non è la psicologia del personaggio a caratterizzare la sua linea melodica ma è sempre la scena con le sue regole drammatiche a dettare un tono piuttosto che un altro.

Sembra addirittura esservi una forte corrispondenza delle linee dei vari personaggi all'interno della stessa scena: il musicista utilizza la modulazione con grande libertà ed estro e proprio attraverso di essa pone i diversi piani e sfumature di carattere. L'orchestra amplifica questi divari, che sono di intonazione o tono piuttosto che di registro.

La caratteristica della musica è di essere un atto di intelligenza che si esprime senza concetti; si arriverà così alla vuota formula, all'arabesco?

Si chiede il famoso storico e teorico Jules Combarieu:

Tutt'altro! L'esercizio del pensiero slegato dal ragionamento concettuale porta il musicista a zone della realtà più vere e autentiche; significa dissolvere quella personalità superficiale, ingombra di parole, volta all'esterno, che ricopre e nasconde il nucleo della nostra personalità...Il linguaggio ordinario è fatto di concetti molto ben definiti, procede per definizioni, ma non riesce a cogliere l'essenziale delle cose, deforma tutto ciò che tocca...La

⁴ Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino, 1998, pagg.79-81.

*magia musicale è l'applicazione anticipata, oscura, istintiva, di questa dottrina: c'è un'anima vivente nella natura e la musica può coglierla direttamente*⁵.

Per comodità e chiarezza si descriveranno brevemente i tratti salienti dei personaggi principali dell'opera, affinché sia repentina la loro individuazione nel corso dell'esposizione e dell'analisi musicale dell'intera opera: a Giovanni dei Neri, capo della comunità, e a sua moglie Cristina, si affiancano Innocenzo e Teresa, il nonno e la madre di Giovanni, e infine Silvestro Riccio, un popolano.

SILVESTRO

Il suo carattere deciso e risoluto domina l'inizio della scena in un lungo monologo intervallato dall'intervento dei Rettori.

Il dramma è appena iniziato e si scorge una situazione di attesa, le maglie della trama stanno diradandosi a poco a poco per scoprire lo scenario dominato da un'atmosfera cupa. Silvestro infatti, si fa portavoce dell'idea di usurpare il potere a Giovanni e cacciarlo: non si risparmia neanche di fronte a Teresa, la madre, insinuando, con la sua indole infima e traditrice, sentimenti di paura e sospetto verso il capo, la sua donna straniera e il bambino muto.

Pizzetti non concede davvero nulla al lirico: la linea di canto di Silvestro sembra una mappa di intervalli, impiegati artigianalmente di volta in volta per colpire l'accento tonico nell'intercalare sillabico e per suggerire il *pathos* consono alla situazione drammatica.

L'*orchestra*, inizialmente sfondo sonoro dai contorni sfumati, si fa sempre più presente all'impennarsi del termometro emotivo, con i violini che si inseguono in scale, riprendendo la prima frase apparsa

⁵ Jules Combarieu, *La musique, ses lois et son évolution*, Flammarion, Parigi, 1907, pag. 270.

nell'ouverture, i bassi che insistono con ostinati mentre il contrappunto dei violoncelli è reso con raddoppi e ripetizioni.

Il *canto* propone un andamento scandito da note di uguale valore ritmico (crome e semicrome) e da figure ritmiche irregolari (terzine, quintine e settimine) che insieme contribuiscono a dar vita ad un'aura melismatica e suadente, quasi di monito nelle intenzioni di Silvestro.

Gli intervalli, che procedono seguendo le intenzioni drammatiche del discorso, disegnano un andamento di continuo crescendo.

e quel - la sua fol - lia di no - vi -

- ta - i ca - na - li, le mac - chine, le in - du - stria - che di -

- vi - so ha la gen - te del pa - e - se in due par - ti ne mi - che, *cresc.....*

m.s.

m.d. sopra

INNOCENZO

Proprio alla fine del discorso di Silvestro entra in scena Innocenzo, il nonno di Giovanni de Neri, che cerca di frenare l'impeto dei rettori e cerca di prendere tempo finchè Teresa rimane con la madre dei bimbi morti a causa della piena del fiume Sogra causata dalla rottura delle dighe.

E' evidente qui il classico periodare pizzettiano, in cui trova spazio una scala pentatonica di do minore intrecciata a frasi interrogative rese con note discendenti in successione di terzine e quintine.

E l'interrogativa stupefatta *Ri-vol-ta?* espressa da Innocenzo non appena Silvestro gli rivela la situazione, preannuncia la stessa configurazione ritmico-melodica di *U-di-te* (riferito all'inno dei rivoltosi) della scena successiva.



Il suo fraseggiare è molto lineare e sciolto, mai contorto, come nel *Vorrei esser io uno di quei morti...* (scena che verrà approfondita nello specifico) cantata in una splendida scena d'assieme caratterizzata da un'anabasi di gradi congiunti che culmina in una climax che vede il si nota culminante e inizio della catabasi:



TERESA

Entra in scena Teresa dopo una lunga pausa in risposta ad un infuocato accenno di Silvestro, che mostra di denigrare l'operato di suo figlio Giovanni con parole forti sorrette da un concitato orchestrale ove ritorna insistente la terza frase già apparsa in precedenza, di ritmo quaternario composto, e che fa da sottofondo a tutto il primo periodare della donna, che canta in modo minore lidio, modulando solo per brevi istanti.



Il compositore sembra voler creare un personaggio di convincente simbolismo, che si staglia al di sopra delle figure finora apparse e imbrigliate in scontri verbali acerbi e feroci. Il recitativo di Teresa appare spezzato e frammentario, come il discorso d'una persona sconvolta da improvviso dolore. Si catalizza tuttavia nella successione di tre temi, musicalmente distanti l'uno dall'altro:

- *Io son sempre la stessa che fui verso mio padre e verso mio marito...* in cui l'orchestra fa da sfondo con un accordo aperto (do- fa#- lab), che lascia spazio al periodare libero di Teresa, che canta nella tonalità di do minore con la IV aumentata, creando un'atmosfera di grande tensione emotiva;
- *Oggi il capo è mio figlio e comandare è suo diritto...* in questa frase il canto si apre in un tono vicino (lab maggiore), ma è solo un'illusione che, tramite una rapida scala trapassa a fa# minore;
- *E il mio dovere e il vostro è di obbedirgli...* in una scrittura enarmonica, con bemolli, si entra nell'orbita di reb minore, immediatamente offuscata da un do naturale che dà l'avvio al ricco fluire di scale dell'orchestra, quasi a voler ribadire con uno scatto repentino le affermazioni della donna.

L'opera del Pizzetti è intessuta di temi.

A tavolino si apprende che questi temi sono numerosi, e che essi hanno assegnate significazioni attinenti alla vita interiore dell'azione, dai cui atteggiamenti derivano la ragione dell'apparire e del riapparire, dell'alternarsi e dell'intrecciarsi quando interi e quando a frammenti, ora nella forma originaria, ora in forme alterate, aggravate, diminuite, contratte.⁶

Ogni volta l'invenzione risponde alle necessità dell'espressione: ricercare in un'opera costruita tematicamente quale sia il valore espressivo dei temi è ricercare come l'artista abbia sentito le forze prime del dramma.

CRISTINA

A seguito delle frasi calunniose di Pietro il Grosso nei confronti del marito Giovanni, entra in scena Cristina, la moglie straniera, che si lancia nel mezzo della scena gridando *E' fal-so!do#- sol#- la)*

⁶ Luigi Pagano, *La fionda di Davide*, Torino, Olivero & C, pag.139.

f
È fal - so!

Cristina
Il fal-so, hai det - to il fal - so, il fal-so! E voisa-pe - te,

Ten. I.
(2) *f*
Zitta!

In risposta al suo primo declamare, rabbioso e istintivo, i Rettori tentano di farla tacere: Pizzetti sembra ricorrere alla figura retorica della *suspiratio*, delineando una frase dall'andamento ritmico a singhiozzo, inframezzato da pause, con continue interruzioni e rapide riprese prima in maggiore e poi in minore, quasi a decretare la posizione solitaria della donna nei confronti della comunità e del potere costituito.

La scena si anima e l'orchestra esplode, rompendo formalmente la continuità del recitativo con una serie di contrapposizioni verbali che esprimono le divergenti vedute degli astanti (chi è favore di Giovanni e della donna e chi non vuole addirittura farla parlare).

Cristina interrompe i litigi tra il popolo gridando: *Si* (sol)...*Si* (la)...*lo so* (do#)...*Lo so, io qui non conto nulla, io qui per voi altro non son che la straniera, la Nemica*, che poggia su un pedale orchestrale di do# fino alla parola *Nemica*, ove inizia un ostinato do#-re ripetuto più volte in un andamento molto sostenuto e teso.



La tensione accumulata giunge qui al parossismo con le successive interrogative della donna, che si snodano in una serie di arpeggi discendenti e in una pioggia di note che par d'essere nell'imminenza di un temporale, fino all'esclamazione finale di Cristina, con voce rotta e soffocata, *Potreste calpestarmi e tacerei...*

Solo allorché la premura di Cristina per Giovanni si fa più pressante (*Ovunque il vostro capo mette il piede dovrete tutti quanti inginocchiarvi...*) muta il carattere saliente del recitativo per abbandonarsi ad un rapido excursus più dolce, *sempre largo ma appassionato*, in cui Pizzetti inserisce diverse terzine in due tempi con lo scopo di diradare le parole e creare allo stesso momento una prosodia ben più grave e importante, in cui il significato esce rafforzato.

GIOVANNI

E' il personaggio principale intorno a cui ruota il dramma.

Teresa ordina:

Andate a Fontovina e dite al capo di venire qui, che sua madre lo vuole...

Una triade diminuita accompagna questa frase musicale che si spiega in una scala minore melodica con il secondo grado abbassato, mentre nel sottofondo orchestrale si odono i violoncelli scandire le note mi/re#, semitono drammatico che preannuncia l'arrivo di Giovanni, lo stesso semitono che all'apice della tensione emotiva del terzo atto, egli griderà alla morte di Cristina.

Mam-ma ...son qui... L'arrivo di Giovanni duro e sprezzante è scandito da quattro do#, implacabili: il successivo verso, che risuona quasi come una sfida, si compone di tre note in tutto, *Che siete ammutoliti?* (si- do- la), accompagnata da una nuova frase orchestrale esposta dai violoncelli, composta da una semicroma e croma puntata che ritornerà ancora ossessivamente.

Si apre la prima frase del protagonista, che assurge a dichiarazione del proprio io:

Se bisogno m'avessi di cercare altrove che in me stesso una risposta a ciò che mi domando ogni mattina per darmi forza a fare ciò che devo, questo vostro silenzio mi basterebbe...

Musicalmente reso con una progressione di note che salgono sfruttando spesso salti di quarta e grado congiunto, salvo ridiscendere in una rapida scala pentatonica, maggiore – minore, come ad indicare una viltà che merita disprezzo.

5.3 DUETTO TRA GIOVANNI E CRISTINA

Nel melodramma il duetto rappresenta qualsiasi episodio in cui si trovino impegnati da protagonisti esclusivamente due cantanti, a prescindere dal rilievo e dalla complessità del contesto sinfonico.

Nel duetto più che in qualsiasi altra forma – non v'è dubbio – l'opera in musica avanza l'insistente pretesa di essere dramma...La coscienza formale, quantomeno nel XIX secolo, si manifesta non tanto nella capacità di infondere volta per volta un senso in schemi formali dati e definiti una volta per tutte, quanto piuttosto nell'arte di chi sa darne varianti tali che, lasciando trasparire il modulo formale di base su cui si reggono, provocano l'ascoltatore a una percezione differenziata, di doppio livello, capace di cogliere in simultanea la norma e la sua deroga.⁷

La scena inizia con un rarefarsi di intimità familiare, creato dall'allontanarsi di Teresa con il bambino per la cena.

E' il primo duetto e ve ne sarà uno per atto, ognuno lungo e fondamentale anche se *L'oro* si impone come opera emblematica ove il coro e la coralità sono elementi fondanti del dramma.

Il duetto si apre con l'orchestra che suona un'arietta spensierata e popolareggiante: le alterazioni in chiave sono due bemolli, ma l'accompagnamento vede il continuo alternarsi di fa e do, quasi un basso albertino proposto dagli archi. La melodia è misolidia ma termina con un'inserzione di do^b nei bassi che, con effetto cromatico, ricade su sib, fondamentale dell'accordo di settima. Su tale amalgama sonora che crea un impasto sonoro strano e misterioso, inizia a cantare Giovanni: *a che guardi? Che pensi?* Quasi triste e un poco sconcertato: queste varianti sul finale offrono grande profondità all'apparente superficialità dell'arietta iniziale.

⁷ Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, pag.101.

Con la risposta di Cristina si ritorna in fa maggiore: l'aria è bella quanto elegante e raffinata, sorretta da una progressione armonica di prodezza compositiva che suggerisce la dolce memoria della casa lontana e della sua famiglia; sembra inoltre paradossale il ricordo del lavoro in fabbrica di suo padre e i suoi fratelli come momento di tenera rievocazione, in cui i termini città e campagna, a livello sintattico e semantico, oscillano a tal punto da subire una brusca inversione.

*Pensavo che a quest'ora
Laggiù lontano nella mia città,
il babbo, i miei fratelli e le sorelle
escono dalle fabbriche,
e vanno lungo il mare verso casa.
Finita la giornata di lavoro,
e insino a un altro giorno tutti liberi.
Un'aria fresca, una luce dorata,
e un chiaror di sorriso in ogni volto.*

Tutto il monologo che segue sembra scindersi in due fasi ben distinte, una prima parte in cui Cristina rievoca il tempo in cui si conobbero, quando Giovanni era un uomo innamorato, *quell'uomo solitario e scontroso, e pure semplice, come un bambino...* sostenuto da una stretta consonanza del canto con l'armonia senza forzature e astrusità, in una stretta e forte aderenza col verso e con la prosodia sillabica.

In un secondo momento rapide modulazioni e progressioni armoniche sorrette da legami inusitati permettono un grande sviluppo drammatico al discorso, che si fa sempre più forte e deciso: dal sentimento di nostalgia si passa a punte di rimprovero, fino alla disperazione finale di Cristina di sentirsi sola e indesiderata in terra

straniera, con l'uomo amato che sembra perso e che culmina con un desolato accordo di fa minore.

Psicologicamente, dal punto di vista umano, si avverte un vuoto: quasi un buco, un abisso in cui sembra convergere tutto il primo atto. Giovanni risponde sicuro e forte di sé, egli è come un punto geometrico, un centro a cui convergono dalla circonferenza i raggi di tutti gli altri personaggi: quei pochi intervalli che si stagliano sull'aperto accordo orchestrale (fa-do-sol) in una linea melodica modale, conferiscono all'uomo tutta la forza del carattere ma anche di uno smodato egoismo ed egocentrismo. Il suo canto presenta rari accenti di lirismo, privo di formulazioni melodiche ardite e voluttuose, e per quanto in un secondo momento stemperato e addolcito, non risuona caldo e melodico a confronto con il recitativo di Cristina:

Sempre, davanti

Ad ogni cosa grande che il destino

Commesso gli ha di compiere

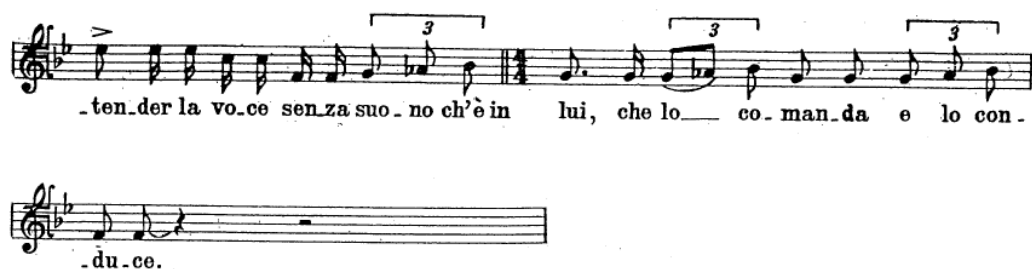
Ogni uomo è solo. Ed egli solo può

Intendere la voce senza suono

Cb'è in lui, che lo comanda e lo conduce.

Giovanni

Sempre, davan - ti ad o - gni co - sa grande che il de - sti - no commesso gli ha di
compiere, o - gni uo - mo è so - lo!... Ed e - gli so - lo può in -



Ora il pensiero di Giovanni si libra in sogni di progresso e benessere, di invenzioni moderne capaci di rivoluzionare antichi stili di vita: lo scoglio più grande sarà proprio convincere fin nel profondo dell'animo la sua gente che questa non sia solo fantasia arbitraria e che, al di sotto ci sia l'intuizione, più o meno consapevole, d'una realtà seconda e prosperosa.

*E la dove più ferve
La vita delle umane moltitudini
Ho visto ciò che può l'ingegno umano.
Perforare la terra, e imprigionare
Il fuoco, ed imbrigliare l'acque, ho visto:
ed ogni maggior forza della terra
asservita al benessere comune.
E io vo rivelare alla mia gente
Le forze oscure ch'essa ignora o teme,
e apprenderele a domarle e dominarle.
Ma distrugger nei cuori e nelle menti
Le ingiuste cupidigie, e suscitare
Nell'animo del popolo
Una coscienza nuova
D'umana dignità.
E far sorgere industrie, e costruire*

Paesi, e avviare traffici...

Ed anche qui potrai vedere allora,

nella luce dorata dei tramonti,

un chiaror di sorriso in ogni volto.

La ripresa si presenta più intensa, l'orchestra sostiene un pedale di si minore, nitido, elegante, morbido e a tratti reso poi più intrigante da armonie cangianti e da frasi melodiche di respiro gregoriano, da modulazioni continue ed evocative, inserti di contro-canto nei bassi che aprono e dissolvono cerchi sonori di singolare evanescenza e che tendono a riversarsi nelle maglie del sofisticato appalto sonoro. A sostenere l'elaborato disegno appaiono violoncelli, archi e fiati che si intrecciano inseguendosi con trilli ed elementi ritmici ostinati se non ossessivi, ribattuti della medesima nota in una cellula ritmica strettissima, che mirano a creare tensione e contrasto.

Il canto seconda la mutevole linea armonica, senza arditi guizzi lirici ma denso di grande efficacia drammatica, quasi elegiaco: è forse il culmine di lirismo del canto di Giovanni. La bella cadenza cromatica in corrispondenza del verso *ed ogni maggior forza della terra asservita al benessere comune*, termina aprendo in si maggiore, finalmente, in uno scenario di ampio respiro.

Mai cessata l'ossessiva cellula ritmica, questa sezione si chiude con il verso *distruggere nei cuori e nelle menti le ingiuste cupidigie*, forse frase chiave di tutta l'opera.

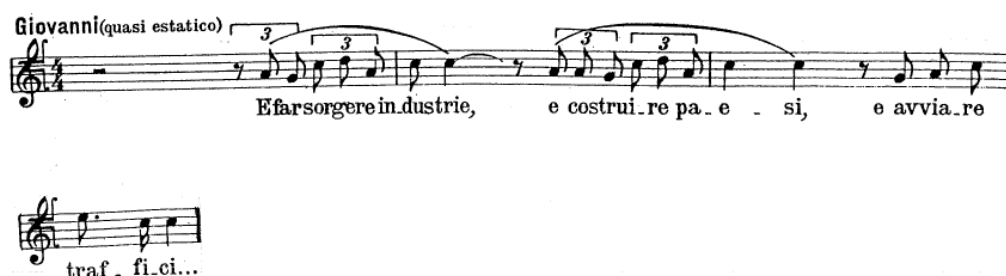




L'orchestra mantiene un pedale di sol#, con al basso un reiterante cromatismo di quattro note sol#-la-la#-si, in cui il canto si perde in uno spigoloso recitativo, quasi un “parlato-declamato” dal tono acceso, a giudicare dalla tessitura ristretta e con tendenza a rimanere nel registro grave.

*Il melodramma non può essere sempre, tutto, esclusivamente lirico. La melodia non deve travolgere, come un fiume tutto sparso di fiori, quello che dovrebbe essere l'angoscia drammatica, il dolore, la passione: la vita insomma.*⁸

Il finale E far sorgere industrie...muta di nuovo, iniziando armonicamente in mi minore- do maggiore, facendo eco alla scala pentatonica di do che si snoda al canto, e muovendosi a canone con le voci superiori. Il duetto si chiude con una modulazione in mi maggiore e con la ripresa del motivo popolareggiante che lo aveva preceduto e introdotto.



⁸ I. Pizzetti, Intervista ad Arturo Rossato, marzo 1915.

5.4 SCENE CORALI

Fin dai suoi esordi Pizzetti non mirò a contribuire alla rinascita della musica strumentale italiana intesa come reazione al genere operistico in sé, ma cercò con ogni tenacia di riformare la tradizionale opera in musica.

Musicista di solida formazione, egli trasse un prezioso lievito per le sue riflessioni dallo studio del canto gregoriano, non disgiunto da quello della classica polifonia vocale, che diede subitaneo sfogo a quell'amore mai rinnegato per il canto corale, in cui il gusto per gli arcaismi è manifesto al pari di quello delle inflessioni popolari, e il sentimento del primitivo è sposato all'ampia e duttile tecnica d'un linguaggio modernamente inteso e tuttavia controllato nelle forme e negli stilemi.

Il coro riesce a rendere l'efficacia drammatica ogni qual volta esso diviene l'interlocutore.

Quali melodie ho usato io per i miei cori?...Ecco il primo punto importante sul quale è necessario che io mi spieghi. [...] Ebbene: io non ho usato né il canto gregoriano né la polifonia palestriniana, né ho scritto della musica moderna seria. [...] Perché io ho il convincimento profondo che il sentimento religioso abbia trovato una volta la sua pura e alta espressione nelle melodie della liturgia primitiva, io ho composto le mie melodie ispirandomi a quelle bellissime, attingendo alla loro fonte limpida. Poiché penso che tutte le deformazioni ritmiche e melodiche e le semplificazioni alle quali esse sono state sottoposte nelle composizioni del periodo aureo della polifonia vocale, ne abbiano alterato, o menomato, o distrutto la espressione originale, ho voluto che la polifonia della mia musica corale sorgesse generata spontaneamente dalle melodie stesse,

*svolgentisi liberamente in tutta la ricchezza del loro ritmo originale, e conservando le loro caratteristiche modali.*⁹

Le composizioni corali di Pizzetti dimostrano non pochi e non comuni pregi. La sua tecnica non conosce gravezze ed è capace di sciogliere, con grande facilità, i nodi dei più ardui problemi sonori.

Egli induce nel *Coro* il libero gioco delle voci serbando a ciascuna il carattere proprio senza che mai il complesso discorso s'affatichi: con un senso sapiente della proporzione delle parti fra loro e di esse con il tutto.

Rifugge nell'*armonia* i tormentosi artifici, infondendo alla composizione colori cangianti e mantenendo una perfetta trasparenza anche nella sovrapposizione non insolita di tonalità apposte.

La sobrietà e l'equilibrio nello *strumentale* creano leggerezza anche nei luoghi in cui è più fitto l'intrigo dei temi, consentendo alle voci sceniche di spiccare sulla trama con ampio risalto.

INNO DELLA COMUNITA'

La scena si apre con un coro di lontano che inizia a udirsi confuso: si levano di tanto poche voci, ma pure e squillanti, l'armonia delle quali si impernia sul canto dei personaggi presenti sulla scena in primo piano, Innocenzo, Silvestro, Antonio e Morello.

L'orchestra ha appena svelato la terza frase tematica, che si staglia nitida, quasi priva di accompagnamento ma sorretta da una dolcissima caduta di archi in tremolo¹⁰.

I canti sono in andamento *Concitato* di 2/2.

⁹ Ildebrando Pizzetti, *Lettera all'avvocato Bocca*.

¹⁰ Tremolo: effetto vocale e strumentale ottenuto attraverso una ripetizione rapida di uno o più suoni. Negli strumenti ad arco il tremolo si realizza con un veloce tremito dell'arco su una o due corde, oppure con una veloce alternanza di due suoni su una medesima corda in una unica arcata.

L'inno della comunità che annuncia l'arrivo dei rivoltosi, contrari alle idee di Giovanni, si apre con una frase di modo dorico, subito seguita da un frammento modale eolio che si conclude sulla dominante. Nei versi finali la melodia apre la strada a sonorità pentatoniche minori (sib), in una scrittura polifonica interessante che vede i tenori disgiunti in due voci nella stretta tessitura del basso cucito in un elegante risultato.

Alla notizia dell'inondazione del cimitero causata dal fiume Sorgia e del fango che "scava tra i sepolcri", Silvestro, inquieto e spavaldo, pretende che le sue motivazioni siano ascoltate ed accolte da Teresa, *per noi, pei nostri figli, e per quei morti che non dovevan esser ridestati...*: la musica che conclude questa frase rende sempre più manifesto il canto del Coro-Popolo, che si fa chiaro e distinto non appena inizia il declamato di Innocenzo,

Vorrei essere io, un di quei morti!

[...] ma non vedere gialli lampi d'odio

Negli occhi dei fratelli!

Innocenzo canta una prima frase nella stessa tonalità del coro (sib minore), accennando per un momento ad una scala di solb maggiore con una singolare risoluzione in sol maggiore: interessante l'effetto musicale e scenico che apre così la seconda frase in sol minore (con re naturale dunque), in una tessitura di intervalli di seconda, e che svanisce in sol, sulla fondamentale, mentre il Coro del popolo chiude alla dominante.

Quasi un lampo improvviso i Rettori (baritoni e bassi) esclamano:

U-di-te, u-di-te...

richiamo all'attenzione reso con lo slancio di una terza minore *la-do-la* (croma e due semiminime) e

Ven-gono i ri-vol-to-si

in una ritmica di terzina con la stessa nota *fa* ribattuta e con *lab* posto sull'accento tonico della parola sdrucchiola *rivol(tò)si*.

Silvestro risponde

Eb-be-ne ven-ga-no

in una successione di tonica – dominante – tonica (I-V-I, sib-fa-sib) nel primo emistichio e nel secondo con note suggellanti l'armonia d'insieme, con intervalli estesi di quinta e ottava. Tali sentenze sono più volte riprese, sempre con note differenti.

Barit. POCHI *p*
U-di - te, u - di - te... Ven-gonoi ri-vol-
-to - si.
Eb-be - ne, ven - ga.no, eb - be - ne,
ven - ga-no! Af-fron - tiamo.li, e sia quel che vuol
es-se-re.

Sembra innegabile che sul piano musicale, questa scena corale abbia una vita che non si lascia comprimere. Pulsa nella sua agitazione vertiginosa quello che Proust chiamava “l’allegresse du fabricant”: la gioia del costruttore nell’impeto di un pezzo di bravura.

CAPITOLO SESTO

ANALISI COMPARATA ATTO SECONDO

6.1 INTRODUZIONE

In una mattina autunnale, ventosa e fredda, lungo il sentiero di cerri e faggi per cui si giunge ai piedi dell'Altipiano, si scorge trasparire la baracca del Capo Giovanni de'Neri, in cui dorme il servo Martino, avvolto in un mantello, svegliato all'improvviso dall'arrivo del Capo.

Questa l'atmosfera grigia e inquieta che apre il Lento iniziale del secondo atto de L'Oro: la breve introduzione di carattere modale lascia spazio a quattro accordi minori che si succedono cromaticamente nella tessitura degli archi in tremolo all'unisono. Momento etereo che viene tosto interrotto da un grido melodico (do#- sib-sol, evidentemente una triade diminuita) distinto da una particolare e ricorrente figurazione ritmica, quasi preludio ad eventi nefasti.



Di colpo appare Giovanni, sospettoso e guardingo: parte il Concitato vagamente memore della prima frase tematica orchestrale apparsa nel preludio al primo atto. Dopo un breve divertissement in fa maggiore il ritmo torna a farsi sostenuto riproponendo in scena l'inconfondibile richiamo melodico iniziale (illustrato nel precedente esempio musicale), questa volta in lab maggiore. Giovanni entra in casa e ha inizio il canto.

6.2 INTERMEZZO CORALE

Molti, moltissimi anni fa c'era un uomo del paese di Ch'i che aveva una gran passione per l'oro. Un giorno, allo spuntare dell'alba, andò al mercato, dritto ai banchi degli orafi, sgraffignò un po' d'oro e via di corsa. Ma le guardie del mercato lo agguantarono subito.

"Come speravi di cavartela, con tutta questa gente d'intorno?" chiese una guardia.

*"Quando l'ho rubato" disse l'uomo "vedevo soltanto l'oro, non la gente."*¹

Questa fiaba cinese sembra riportarci nel pieno dell'ordito tematico dell'opera, nello svelarsi della componente di brama empirica e materiale che fa da leit-motiv psicologico al muoversi dei personaggi: l'ardore e la sete dell'oro, bramosa ricerca verso l'aspirato balenio di una facile ricchezza.

La scena corale presa in esame dà vita ad un clima di inquietudine, reso ancor più tetro dal sospetto del Popolo, che insieme agli Stranieri e ai Rettori, ritiene Morello, il servo del Capo, complice di un atto di viltà perpetrato ai suoi danni, credendo che il contenuto del sacco che egli sovente trasporta a cavallo dall'Altipiano a Fontovina sia pieno dell'oro trovato da Giovanni e prepotentemente nascosto alla vista di tutti gli altri.

Ad un primo concitato dell'orchestra (con il bicordo minore fa#-re# in tremolo) si aggiunge presto una scala seguita dai bassi che insistono sulle note do e la, creando triadi diminuite, e a cui corrispondono versi di domanda, quasi simbolo di un'isteria di massa:

Dove? Chi l'ha visto?

E' passato a cavallo ora ch'è poco,

sotto il bosco. Scendeva a Fontovina. [...]

Siete certi? [...]

¹ Lieh Tzu, *L'oro*, in *Fiabe e storie cinesi*, Fabbri Editori, Milano, 2001.

Sicuri! E su la sella portava roba. Un sacco gonfio.

L'oro!

E' tutto un crescendo che sale di intensità drammatica fino alla parola Oro, ripetuta per ben quattordici volte, dapprima in sussurro fino ad essere gridata di bocca in bocca, quasi all'impazzata, partendo dai bassi e tessendo le note di un arpeggio diminuito, con rapide svolte di registro. Il finale si isola in un accordo di do^b, sorretto da un pedale orchestrale di fa naturale nei bassi: i violoncelli proludono in scale cromatiche ascendenti, mentre i fiati scendono con triadi di accordi maggiori costruite pensando ad una posizione melodica tale da avere al canto la nota che costruisce l'arpeggio diminuito che va sostenendo il canto.

The musical score is written for five parts: Tenor I, Tenor II, Baritone, Basses, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/2. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts entering with the lyrics 'gon - fio!..', 'L'o - ro!', 'L'o.ro, l'o - ro, l'ó - ro,', and 'L'o.ro, l'o - ro, l'o - ro,' respectively. The piano accompaniment features a descending chromatic arpeggio in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system continues the vocal parts with 'L'o - ro!' and 'L'o - ro,' while the piano accompaniment builds up with a more complex arpeggio in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The score concludes with a final chord in the piano part.

6.3 SECONDO DUETTO TRA GIOVANNI E CRISTINA

Questa scena centrale, intensa e bella per la varietà di situazioni e dialoghi, poggia le sue basi solide su una musica particolarmente riuscita nell'intreccio tra recitativi e slanci lirici, con effetto di *fp*, cioè di sforzato, quasi ad ogni frase melodica.

Cristina, decisa a riportare a casa con sé il marito che da mesi vive in una baracca ai piedi dell'Altopiano nella speranza di vedere realizzati i suoi sogni di ricchezza, ed è ferma nell'intento di persuaderlo a desistere da un'azione che, insieme al suo popolo, lo condurrà alla miseria e alla rovina. Entrata in casa, ella si ferma ad osservare il marito che dorme un sonno agitato, con il cuore stretto dalla pena. Destato dal rumore di una pietra che la donna fa inavvertitamente cadere dalle sue mani, Giovanni, non riconoscendola e sospettando che quella persona sia entrata per scoprire il suo segreto e derubarlo, dà un urlo quasi selvaggio e, balzato in piedi, l'afferra agli omeri. Egli grida Ah..ah! (mi seguito da un altro mi, questa volta all'ottava superiore), ed è forse l'unico momento che vede un intenso picco di espressione incoraggiato dal sottofondo dei trilli dei violoncelli, dopo il quale la macchina del dramma si mette in moto ed inizia a emergere a poco a poco.

La tensione drammatica data dal susseguirsi di accordi consonanti e dissonanti è fortissima e incisiva, ma a dominare in generale è senza dubbio la figurazione orchestrale e i sapienti accostamenti strumentali, spesso volutamente contrastanti.

Cristina ha fin qui accolto in sé la più nitida e suadente linea melodica del dramma e della coppia, mentre ora d'improvviso sembra perdere la sua propensione al lirico. Dalle parole iniziali della donna si liberano poche note che rivelano la sua delusione e la tristezza per la

fredda accoglienza del marito: il canto è astruso e l'orchestra rimane quasi sospesa durante tutto il lungo monologo seguente.

Giovanni, dove miri? Che vuoi fare?
Non senti che trascini a perdizione
Non solo te, ma tutti i tuoi? [...]
Di giorno in giorno, ovunque, in ogni casa
Dell' Altipiano cresce la miseria,
e l'ombra della fame è su le soglie. [...]
Per due mesi ogni mattina,
spose e madri e figlie
si son dal triste sonno ridestate
con solo una speranza: [...]
rivedere i loro uomini nei campi [...]
Solo viva v'è rimasta la vena d' un dolore
Che ormai mutato è in odio.[...]
E ora maledicono ai lor mariti,
ai padri, ai propri figli...
E maledicon te, perché da te
Venuto è tanto male.

Cristina si fa espressione della misera condizione del suo popolo, con toni accesi, distinti da una linea dorica e infine traboccanti in intervalli ampi e dissonanti, in larga parte discendenti:

in odio (sol-fa, nona discendente)
ai propri figli (sol-la, settima discendente)
maledicon te...(serie di intervalli di difficile intonazione, prima mib-re nona discendente, poi triade aumentata mib-dob-sol)

ai pro - pri fi - gli... E ma.le.di . con

te, perchè da te ve.nuto è tan.to ma - le,

Giovanni entra di nuovo tuonando:

Basta! (Con due mi acuti, richiamando il principio del duetto)

*Che san codeste donne, che sai tu,
della malia che regna in questo inferno?*

Interrogativa resa da una cascata di note in discesa ad intervalli
modali.

*Soltanto importa l'oro: e conquistare
Con l'oro la ricchezza, la ricchezza
Che potenza è di vita, la ricchezza*

Ch'è 'l solo bene a cui poter mirare.

Il passo è intenso e rivelatore della psicologia di Giovanni e della sua profonda cecità di fronte a tutto ciò che non sia oro e aspirazione alla ricchezza, sostantivi più volte ripetuti nell'arco di tre versi e intrecciati nella sonorità di due accordi diminuiti (prima re e poi do): il canto sembra quasi arrampicarsi tra le pieghe dell'arpeggio librandosi per un istante alla parola oro (con la nota più acuta, fa#) e infine, in corrispondenza della parola ricchezza l'orchestra cade tra le maglie di un singolare accordo: la minore con il basso in mib, quasi ad inondare l'atmosfera di un macabro alone, preannunciando la fine di chi la insegue, suddetta ricchezza.

La tensione accumulata giunge qui a sfogarsi in un passo struggente. Giovanni riconosce di essere cambiato, pur non rinnegando la lotta interiore che lo lacera: invita Cristina ad andarsene ed ella risponde giudiziosa

Si, ma teco.

Il marito sembra ora divenuto minaccioso e aggressivo a al rinnovar l'invito, ella ribatte ancora

Si, ma teco.

Egli appare vinto dalla di lei dolcezza: già si percepisce musicalmente la premonizione di ciò che accadrà nel finale dell'opera; le note delle due brevi frasi si inseguono salendo e accavallando i registri, crescendo per poi spegnersi nella settima maggiore discendente di Cristina, vaga aurea malinconica.

Il seguente esordio di Cristina si staglia a momento centrale del dramma, in un *Concitato e appassionato, ma non troppo mosso*:

*Se tu non sei più quello ch'io conobbi,
io son sempre la stessa. Se tradire*

tu puoi con me te stesso, io no, non posso.

Se tu ubbidisci ad una volontà

Oscura che ti dice: “Atterra e uccidi

Chi ti taglia la strada”, io obbedisco

Al mio amore di prima, d’ora e sempre,

che mi dice di metter miti contro

perché tu non ti perda.

L’orchestra sostiene il canto con un accompagnamento ostinato e ritmico-cromatico che dura per una lunga sezione, in special modo ai bassi, mentre il canto alterna frasi ariose in contrasto con l’ordito orchestrale ed anche con il significato della scena nel suo insieme.

Giovanni, usciamo. Chiama tutti gli uomini,

e digli che finita è la malìa,

che tornino alle case ed alle fabbriche.

Giovanni, di fronte all’insistenza della moglie, perde la calma: l’orgoglio e la prospettiva di porre fine la caccia all’oro lo fanno trasalire.

Lasciami! Non sperare di vincermi...lasciami!...pensa alla vita tua...lasciami!

L’orchestra si inserisce nel dissidio con un concitato ricco di tremoli, rapide scale dei contrabbassi e frasi all’unisono con violini, legni e fiati.

Il canto descrive entrambi i protagonisti del duetto con grandi salti drammatici, cifra caratteristica del compositore in tutta l’opera: ma appare evidente che il raggiungimento dell’acmè si ottiene quando i due coniugi gridano l’una Oh Giovanni! E l’altro Lasciami, per l’inferno!, e dopo un enorme salto di nona si ritrovano entrambi all’unisono al fa centrale, proprio nell’attimo in cui Giovanni, in preda ad un impulso violento, la scaraventa a terra. Immediatamente l’orchestra si fa protagonista nel suggerire il turbine di furia ed emozioni con un fulmineo arpeggio di quinta aumentata che termina in una stridula e

acuta seconda minore (mi-fa). Tutto si conclude in pochi istanti con una precipitosa scala di fa lidio che risolve in mi maggiore a mitigare l'atmosfera, o almeno così sembra, poiché mai sopito vibra un trillo lunghissimo, che alimenta ancora la tensione con piccoli rintocchi dei bassi. Ma ecco di colpo, si apre un tema largo e disteso che, schiarendo la fosca nebbia che aveva sommerso l'azione, vede Giovanni ritornare in pieno possesso di sé stesso e del suo autocontrollo.

Perdonami d'averti fatto male...

Dopo una parentesi in cui Giovanni chiede scusa a Cristina per averla colpita, le fascia la mano ferita, e canta un perdono appassionato che non si libra mai in un cantabile vero e proprio, quasi che Pizzetti voglia dire come il protagonista, anche nei momenti di dolcezza, non riesca ad essere armonico e aggraziato.

Non colpa, se è destino!

Appare subito chiaro quanto la febbre dell'oro riprenda il sopravvento nell'animo dell'uomo, che quasi in preda ad un'allucinazione, quasi sognando ad occhi aperti, dà vita ad un racconto che ha del surreale e del grottesco, a tratti fiabesco. Immagina che un uomo destinato, tra cento coraggiosi soldati, si addentri in un bosco e, attratto da una voce misteriosa che lo guida, trovi finalmente l'oro.

Ancora un balzo, ed ecco,

egli è nella caverna dei Giganti.

Dall'eccelse pareti tutt'intorno

Occhi di fuoco guardano, lampeggiano.

Occhi di fuoco...L'oro, l'oro, l'oro!...

The image shows a musical score for a scene featuring a character named Giovanni. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line for Giovanni and an orchestral accompaniment for Violini (Violins) and Piano.

Vocal Line (Giovanni): The lyrics are "oo_chi di fuo... -co... U o - ro,". The melody is simple, with a long note on "U o" and a final note on "ro,".

Instrumental Line (Violini): The violin part is marked *p* (piano) and features a rapid, ascending scale-like figure. It is marked *mf* (mezzo-forte) in the second measure. The piano part is marked *mf* and features a similar rapid, ascending figure. The piano part also includes a trill (tr) in the final measure.

Tempo and Performance Instructions: The tempo is marked "Anche un poco più largo" (Also a little more largo). The performance is marked "ecc." (eccessivo, or excessive).

E' la predestinazione e la convinzione di essere il prescelto ad illuminare il volto di Giovanni: l'orchestra sostiene con audacia la trama verbale, e le frasi musicali corrono rapide in un concitato che attraversa registri con varie sovrapposizioni strumentali e impasti sonori. Nell'esplosione del grido L'oro, l'oro, l'oro! Il canto arriva al la acuto, sorretto da accordi maggiori ff (fortissimi) di re e la, per chiudere con repentine scale di accordi discendenti.

6.4 FINALE DEL SECONDO ATTO

Il finale del secondo atto si apre con una forte scena d'insieme, in cui gli Stranieri sono riusciti nell'intento di convincere il popolo a torturare Martino, esponendolo ai supplizi del fuoco, e a bruciare la capanna del Capo. Ma, uditi gli schiamazzi e le urla, Giovanni interviene e ordina di liberarlo.

Cristina intanto, è uscita di nascosto dalla capanna in cui il marito l'aveva reclusa, e decisa a recarsi alla miniera d'oro, canta sottovoce una preghiera, pregando Dio di farle trovare la strada giusta.

*Signore Iddio, Signore, ch'io la trovi
La strada, quella strada...La mia vita,
Signore, per la sua!...*

Questa frase viene pronunciata proprio in concomitanza con l'ammonimento di Giovanni , che grida ancor più irremovibile *Lasciatelo, per Dio!*

Il fascino mirabile di questa scena si affaccia proprio nella sovrapposizione dei due piani narrativi, uno evidente e l'altro in una certa misura sottinteso, e nel contrasto che ne scaturisce, sia di sentimenti che di intenzione. Da una parte si scorge la violenza e la tracotanza di uomini decisi ad uccidere e calpestare la dignità e la vita per ottenere ricchezza, cui si contrappone il polo energico e verbalmente tagliente del Capo; dall'altra emerge in tutta la sua purezza, la forza dell'amore di una donna che non contempla ostacoli: ella è pronta a qualunque sacrificio per il suo uomo, anche il più estremo, la sua vita.



Pizzetti rende alla perfezione questo contrasto di piani e di potenza espressivo- affettiva: vi è corrispondenza psicologica inequivocabile tra altezza delle note e fervore umano. Per tutto lo snodarsi della scena l'orchestra è un crogiuolo di situazioni musicali e flash-back di cellule tematiche (la prima e la seconda frase del primo atto e l'ostinato del secondo atto, non sempre perfettamente identici), quasi a riannodare tutti i fili della tragedia.

Ed ecco un rombo immane e spaventevole percuote l'aria e squassa tutto intorno ogni cosa...Un urlo esce da tutti i petti.

E mentre Giovanni di colpo si volta verso la baracca dove ha chiuso la sua donna, e chiamandola disperatamente capisce di averla persa, il Coro sgomento di fronte all'accaduto grida:

Il terremoto! Il terremoto! – Grazia!

Perdonaci, Signore Iddio!

L'orchestra tiene saldo un accordo lugubre nei bassi, una diminuita con l'aggiunta di una seconda che crea una forte dissonanza in un accordo già di per sé instabile, cui fa da sfondo un vibrato nei bassi con scale rapidissime di fiati.

Il grido di Giovanni disperato è altissimo

Cristina!

È un sib, la nota più alta da lui sinora cantata.

Giovanni

voltandosi verso la baracca dove ha chiuso la sua donna chiama disperatamente (col pianto in gola)

= LA SCENA SI CHIUDE, RAPIDA = (durante l'ultimo disperato grido di Giovanni)

Cri - sti - na! Cri - sti - na!

8..... accel:..... a tempo, molto largo

ff fff

Da notare come la parola Cristina sia resa ritmicamente nella pronuncia del marito: la prima nota sempre più breve della seconda, quindi, seppur con figurazioni differenti, la proporzione prosodica appare sempre la medesima.

Il compositore chiude il secondo atto con un accordo enigmatico e misterioso, tetro e pregnante, quasi nella pretesa di lasciar sospeso il dramma: è un accordo maggiore con quinta aumentata.

La tragedia è certa, ma offuscate appaiono ancora le sue dimensioni.

CAPITOLO SETTIMO

ANALISI COMPARATA ATTO TERZO

7.1 INTRODUZIONE

Immobile e remota appare la scena iniziale del terzo atto de L'Oro, in cui il profondo senso di staticità e fissità è posto in risalto dall'evidente contrasto tra il tepore e la dolcezza di un pomeriggio settembrino e l'aria grave segnata dall'angoscia della presagita disgrazia. Pizzetti dona una descrizione molto particolareggiata della scena che si ambienta nel cortile del Castello dei Neri, facendo menzione con estrema precisione di tutto ciò che un occhio umano potrebbe percepire con attento vaglio, quasi che lo sguardo, vagando smarrito tra gli oggetti circostanti, possa distogliere per un momento l'attenzione dalla drammaticità degli eventi e da quello che a breve accadrà, sottolineando ancor più la stasi dominante.

L'avvio musicale è Largo, con un tema proposto in re minore, che parte mp (mezzo- piano) per arrivare ad un varco improvviso in fa minore assecondato dall' affacciarsi di un crescendo che si apre su un rapido cromatismo ascendente. A questo primo tema minore, e dopo una breve parentesi di passaggio densa sempre di cromatismi, fa eco un tema in maggiore, lo stesso udito in precedenza ma di differente tonalità: entrambi non sono altro che simbolo della drammaticità della scomparsa di Cristina (primo tema minore) ed emblema del canto allegro e spensierato dei giovani che sopraggiungerà come un raggio di sole

inaspettato. Di fronte allo sdegno dei popolani per tanta presunta sfrontatezza dinanzi a tal tragedia, Pizzetti farà dire al vecchio e saggio nonno Innocenzo:

Ma quelli son ragazzi!

Passato l'uragano, un ciel sereno

E un'aria mite possono bastare

A fargli bello il mondo e lieto il cuore.

Il brano che cantano i ragazzi è preceduto da una breve parentesi nella quale riappare evidente e variata nel tempo la seconda cellula tematica iniziale; essa in questa formula farà spesso capolino nel terzo atto.

La melodia fanciullesca è in fa maggiore, Un poco più vivace:

The musical score is written in F major (one sharp) and 3/2 time. It consists of three systems. The first two systems are for a vocal part, with lyrics "O gio.vinet.to bru.no che passi in mez.zo al". The third system is for a piano accompaniment, with lyrics "bo.sco, vien qui, vien qui ch'è un pru - no en - tra - to m'è nel pie!...". The melody is characterized by a light, playful character, typical of a child's song.

Il tema, delicato e spensierato, assume le movenze di una filastrocca cantilenata; dopo poche battute scivola nella tonalità di fa maggiore (modulazione tipica di una terza maggiore) che slancia il canto levando in alto la leggerezza dell'atmosfera. Il contrasto con il clima grave e inquieto che si respira presso il cortile del castello dei Neri è dirompente, sino al punto in cui le gaie risate della combriccola si

arrestano immediatamente alle parole di rimprovero del popolano Antonio. D'un tratto l'aria ripiomba in un cupo tormento che nulla quanto la tonalità di re minore può suffragare.

La scena seguente mette per la prima volta a nudo tutta la profonda interiorità di Giovanni e palesa l'evidente cambiamento di pensiero che lo conduce ad esortare il suo popolo, stretto ora intorno al suo Capo, ad abbandonare la caccia all'oro, a considerare quel bene materiale unicamente fonte di sciagura e di ritornare al lavoro della terra abbandonato, sola luce futura per tutta la Comunità.

Rimasto solo con Innocenzo, Giovanni affronta le ragioni più intime che sembrano averlo trascinato nel baratro senza fondo da cui non riesce a sollevarsi, gravato dai sensi di colpa e dalla certezza che nulla avrà più significato nell'assenza di Cristina: trae una pistola dalla tasca ma, dopo infiniti attimi di riflessione, se ne libera lasciandola cadere nel pozzo.

7.2 SCENA PRIMA: GIOVANNI E IL FIGLIO

Dal Castello esce Donna Teresa tenendo per mano il bambino, lo spinge dolcemente verso il suo babbo, che ha teso le braccia ad accoglierlo, e si allontana rientrando in casa.

Bambino mio...T'han detto che la mamma

Ha dovuto andar via, per un gran viaggio?

Anche il babbo or dovrà, forse, partire:

solo tu resterai con la nonna.

Largo è l'indicazione dell'andamento e basso è il registro del tenore che sale gradualmente fino a raggiungere il lab. Il canto in mib minore diviene triste e malinconico. L'orchestra armonizza la sequenza per un lungo tratto con accordi interrotti e sincopati: la breve pausa di semicroma intervallata a legature di valore di varie figurazioni evoca velatamente il respiro affannoso e inquieto dei personaggi, creando un effetto molto suggestivo e amplificando il pathos dei versi stessi.

Il canto, pacato e quasi privo di forza, cresce in intensità e astrusità con ampi intervalli e salti di acuta tessitura, in una dimensione più intensa del procedere sillabico, a partire dall'indicazione agogica Un poco più mosso, in cui il padre sembra voler raccontare al figlio la parabola degli eventi che lo hanno travolto, pur non sperando nella piena comprensione del figlio.

Cattivo il tuo babbo non era. [...]

Capisci, bimbo? Dentro a un monte d'oro,

come quel della favola, ma vero.

E il babbo perse allora la sua forza. [...]

Ma pensare il bene non basta:

solo serve il praticarlo.

Ha ora inizio una parte in cui Giovanni sembra incedere in una sorta di confessione al bambino, in cui la parola mamma ricorre numerose volte.

*Ma la tua mamma...Non la scorderai
La mamma, tu che sei tanto bambino?
La mamma, che per noi, per amor nostro,
abbandonò 'l suo mare e la sua gente [...]
La mamma, la tua mamma, essa sentì,
vide qual era il male e quale il bene,
e quel ch'era da compiere compì.*

Il bisillabico mamma viene sempre reso con due note identiche, diversamente da quanto è accaduto fin qui con la parola babbo.

Il fiume di parole che trabocca dal cuore di Giovanni scorre veloce alla sua foce, sintomo di liberazione e di rivelazione frutto di amare ferite: qui il compositore sembra assecondare il librettista, sono le parole scaturite dalla sua penna che proliferano a ritmo incessante che divengono fondamento della frase musicale, sfiorando una costante irregolarità ritmica e un notevole ricorso a cambi di tempo.

Ed ecco che nel Concitato degli archi in tremolo, sullo scenario di un pp (pianissimo) orchestrale, all'apparire della madre il bimbo parla per la prima volta e pronuncia la parola Mamma.

Ed ecco, alla disperata invocazione del babbo, ecco uscire per la prima volta dalla sua bocca faticosa, mente, ma alta e nitida e pura una parola:

Il bambino

The musical score shows the child's vocal line and the piano accompaniment. The vocal line begins with a long note on 'Mam' followed by a shorter note on 'ma!'. The piano accompaniment features a tremolo in the strings and a triplet in the piano. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo) with a 'gliss.' (glissando) marking.

Mam - ma !

Cristina, appesa all'ultimo bagliore di forza che le rimane, grida di gioia e corre a stringere al petto il suo bambino. E Giovanni:

La mamma, sì...la mamma è ritornata...

Tu, l'hai fatta tornare...E' ritornata

Per non lasciarci più...

Durante questa frase l'orchestra insiste in un ostinato, martellante e angoscioso, che nulla di bello lascia presagire, di contro alle speranzose parole di Giovanni.

Segue una scena di ampio respiro in cui Cristina, china sul suo piccolo, rivolge al figlio le sue ultime parole:

Bambino mio...volevi che tornassi?

Vedi, tu m'hai chiamata e io son venuta.

Ora potrai chiamare anche il tuo babbo,

perché non t'abbandoni...

The musical score is divided into two systems. The first system features a vocal line for Giovanni and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Ve - di ? Tu m'hai chia - ma - to e son ve -". The piano accompaniment consists of a continuous, rhythmic pattern in the right hand and a more complex, moving line in the left hand. The second system is labeled "Cristina" and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "-nu - ta ,". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern in the right hand and a more complex, moving line in the left hand.

Il canto di Cristina è molto disteso, seppur nell'estrema fatica che sopporta nel parlare poiché sa di essere in fin di vita. Siamo in 2/2, un tempo che lascia spazio a valori lunghi, minime e terzine in due tempi; la bassa tessitura melodica fa sembrare il suo dire un lieve sussurro, e solo in rari momenti di emozione drammatica il canto si lancia in una zona poco più acuta (sembra quasi una parte di contralto). I passi di maggiore dinamicità presentano intervalli di seconda e salti parimenti verso l'acuto e il grave, a sottolineare le salite e le cadute dello spirito, della speranza e dell'amore verso un figlio che non vedrà mai più.

Le ultime parole

Iddio ti benedica, ora e per sempre

accompagnate fino a quel momento da un tono minore, si chiude sulla nota re, su cui, anziché una cadenza minore, l'orchestra intona un accordo di re maggiore, creando un effetto improvviso d'apertura, commovente quanto inaspettato.

7.3 TERZO DUETTO TRA GIOVANNI E CRISTINA

Giovanni e Cristina sono di nuovo soli, dopo che Teresa ha riportato in casa il bambino e il popolo si è ritirato scomparendo.

Ritorna ad aprire il duetto una piccola inserzione del tema che aveva suggellato il loro primo duetto nel primo atto, con il basso albertino in fa e do, e che permane ancora per un poco mentre la donna inizia a parlare, cantando in fa maggiore con una breve inflessione misolidia. A breve nasce un ponte modulante che perde l'albertino e si trasforma arrampicandosi in tonalità vicine e distanti in un recitativo di tipico stile pizzettiano. Anche l'orchestrazione risente della continua citazione di cellule che si riaffacciano seppur a distanza di interi atti. Il canto di Cristina appare leggero e soave, e mantiene un suo dinamismo nel seguire queste mutazioni.

Giovanni inizia a cantare una linea contorta e dai rigidi contorni, e subito si avverte la differenza di slancio melodico, che attraversa un mib misolidio fino ad arrivare a mib minore. L'orchestra con un tremolo prolude e incede, offrendo agli occhi la paura di un'epifania di cui Giovanni credeva di esser stato vittima e dal cui ricordo rimane ancora stordito:

*Ma tu, come potesti,
tu così dolce e mite creatura,
vincer l'orrore, vencer la paura...[...]
Lo vedesti, vedesti intorno a te
Tutto quell'oro...*

E dinanzi al terrore che tutto quell'oro potesse essere non altro che un sogno il canto si fa serrato nei valori ritmici e aumenta di intensità, conferendo grande ampiezza ai salti.

Giovanni

Lo ve-de-sti? Ve-de-sti, in-torno a te, tut-to quel-lo-ro?

56

mf p pp

E Cristina, sfruttando l'enaarmonia della scala, compie una modulazione nella lontana tonalità di mi minore:

Si, si, l'oro c'era:

quello che tu vedevi, c'era; un male,

un gran male da vincere e distruggere.

Cristina

p affettuoso, con dolcezza quasi materna più cupo e pesante

Si, si, l'o-ro c'e-ra... Quello che tu ve-

mf pp

Cristina

-de-vi, c'e-ra... Un ma-le, ungran ma-le da vin-ce-ree di -tratt:.....

pp piano, dolce, ma intens. espress. mf

Ed ora, Giovanni, incredulo di fronte alla realtà che gli vuol strappare Cristina, il suo unico bene, è da lei consolato e calmato con gli ultimi spiriti di forza che la sorreggono; l'orchestra sprigiona un succedersi di frasi violente, che accompagnano il tormento del marito,

dando sfogo e inizio ad un momento che per la prima volta nell'arco di tutto il dramma lascia trasparire i cardini di un'aria chiusa.

Riappare il ritmo che, come un sospiro continuo, segue l'evolversi della scena. L'aria, se così può esser addirittura definita, inizia in mi minore:

*Ma l'oro buono, il più puro e il più bello,
non è quel che la terra in sé nasconde:
è quello delle messi già mature,
è quello dei capelli d'un bambino,
è quel che in una voce amata suona,
riluce e scalda il cuore, se la voce
dice, com'io ti dico:
Caro, ti voglio bene...Addio...*

Ritornano a questo proposito alla mente le parole conclusive de *Le città invisibili* di Italo Calvino:

...Cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.¹

Ormai l'emozione ha la voce dell'estremo saluto: il verso conclusivo *Caro, ti voglio bene*, è pronunciato con *appassionata tenerezza ma pp, appena sensibile* e tutto il canto procede su un'unica nota- pedale orchestrale, un reb grave. E infine l' *Addio* si libera nell'aria dopo una cadenza perfetta V-I (dominante – tonica, ma dove il quinto grado sostiene con la quarta-settima maggiore, è una cadenza tipica di modulazione) e si conclude in fa maggiore.

Giovanni disperato, con la voce spezzata in gola, evoca ancora il nome della moglie, *Cristina*, con la formula ritmico- melodica adoperata in tutto il dramma: solo ora si è consci del perché.

¹ Italo .Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2006, pag. 164.

L'orchestra esplode in un rapidissimo "Concitato", che si liquida in un tremolo dei bassi nei quali torna a risuonare la seconda cellula tematica principale del primo atto. Qui si chiude il duetto.

Cristina

Ma l'o - ro buo - no, il più pu-ro e più

Cristina

bel - lo, non è quel che la ter - ra in sè na -

Cristina

-scon - de: è quello delle mes - si già ma -

Fl. *simili* *mp*

Vni pizz. *pp* *tr*

Cristina

-tu - re, è quello dei capel - li d'un bam - bi - no, ... è

tratt.

ppp

Cristina *pp dolciss.*

quel che in u - na vo - ce a - ma - ta suo - na, ri - lu - ce e scalda il

ppp

Cristina

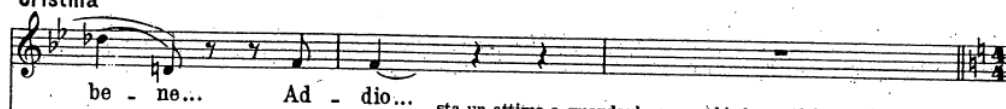
cuo - re, se la vo - ce di - ce, com'io ti di - co: Ca - ro, ti vo - glio

con appassionata tenerezza, ma pp, appena sensibile

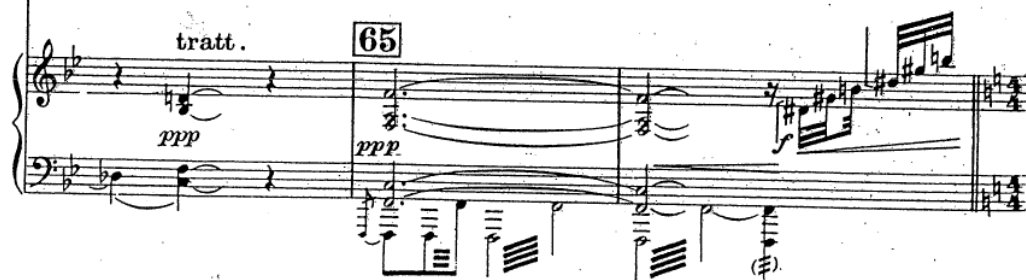
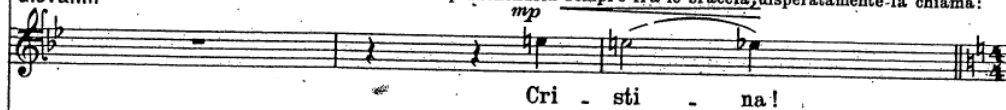
poco

giunta all'estremo delle sue forze, Cristina dolcemente spira reclinando per l'ultima volta la testa sul petto del suo compagno.

Cristina



Giovanni



7.4 FINALE: SCENA CORALE

Ancora una volta a rompere l'atmosfera grave è la canzone cantata dai ragazzi, la stessa udita al principio dell'atto, di nuovo prontamente interrotta.

Pizzetti sembra voler utilizzare questo escamotage teatrale per creare quel contrasto realistico, forse cinico, ma veritiero, di una condizione che vede contrapposta la tragedia di un uomo alla felicità di altri, i quali, per la loro gioia, si librano in un canto leggero.

Ai giovani viene impedito di cantare e così l'ineluttabile destino umano riappare nella veste musicale di un compàs crudele; infatti alcuni uomini troncano il canto con un gesto a cui il compositore fa corrispondere la seconda cellula tematica.

Il grave penoso silenzio è a un tratto rotto dalla ripresa di quella canzone che già s'udì cantare al principio dell'atto. Alcuni uomini escono dal portone per far tacere i ragazzi spensierati:.....i quali appaiono

CORO di RAGAZZE (interno) (*non più di 12 in tutto*)

O gio_vinet.to bru.no che passi in mez_zo al...

CORO dei RETTORI e del POPOLO (alcuni)

Sst!

67

Il lento fraseggiare dei rettori prolude in frasi processionarie, secondo un canone gregoriano, in modo minore.

A loro risponde Giovanni: dapprima secondato solo da un fievole accompagnamento, (appena una nota, re vibrato dagli archi) e poi uno splendido quanto unico momento lirico, il solo cantabile di Giovanni nell'opera intera. Il tono maggiore è reso profondo e misterioso da alcuni accostamenti, in brevi passaggi, con tonalità solo apparentemente lontane, eppure sempre rispettando un preciso disegno armonico-melodico, sofisticato esempio di composizione ma comunicativo e diretto tanto da entrare e vibrare nell'animo dello spettatore.

Queste le parole che nell'ultimo atto di dolcezza Giovanni pronuncia ai suoi di Fontovina :

*Io solo chiedo che prima d'affondare nella terra o zappa o vanga o aratro,
pronunci ognuno il nome di lei, e dentro al cuore lo benedica.*

Siamo ormai nella parte conclusiva dell'opera, affidata al coro al quale viene espressamente indicato *di cantare sino alla fine sottovoce pianissimo quasi sussurrato*, suggerendo così un' atmosfera eterea, intrisa di un dolore sommerso, quasi una liturgia funebre.

Pizzetti concepisce una frase composta da poco meno di una misura, un motivo modale (fa# minore eolio) che, con invenzione a canone, si ripete, inseguendosi da un registro all'altro; solo i soprani ne sono esclusi, leggeri e distesi in una melodia di contrappunto a maglie di intervalli e ritmi più rade e distese.

pp
A - ni-ma be - ne - det - ta, e tu per -

- do - na - ci, per - chè noi non sen -

Tenori pp
A - ni-ma be - ne - det - ta, e tu per - do - na -

Le parole del testo recitano :

Anima benedetta e tu perdonaci

perché noi non sentimmo ch'eri un angelo mandato giù dal cielo.

Questo momento ci appare abbastanza tipico nel melodramma pizzettiano, infatti, soprattutto in conclusione degli Atti, il compositore utilizza spesso una formula corale con frequenti passaggi di timbro interpretativo, una frase ripetuta nella stessa linea melodica, come un'eco che ritorna suggestiva e evocatrice, in questo caso della coscienza di un'intera popolazione e quale preghiera per un'anima benedetta.

Ed infine :

e di lassù dove sei tornata dacci la forza a volere fare il bene,

per il bene dei figli... E così sia.

The musical score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal parts enter with a triplet of eighth notes marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "E di las-sù do-ve tu seitor-". The piano accompaniment follows with a similar triplet pattern. The vocal parts then sing: "-na-ta dac-ci for-za avo-le-re fare il be-ne, per il be-ne dei". The piano accompaniment continues with a triplet of eighth notes. The score concludes with a piano solo marked *p dolce ma sensibile* (piano, sweet but sensitive), featuring a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand.

(Si inginocchiano.)
fi-gli... E così sia!

(Si inginocchiano.)
fi-gli... E così sia!

(Si inginocchiano.)
E così sia!

Bassi I. (Si inginocchiano.)
E così sia!

Bassi II. (Si inginocchiano.)
E così sia!

LA SCENA SI CHIUDE.

pp *ppp*



Questa frase musicale splendida quanto semplice e riuscitissima, con cui Pizzetti conclude *L'Orfeo*, che forse si può considerare il capolavoro della maturità, ci suggerisce molto riguardo il maestro di Parma e non meraviglia affatto che egli, scherzando con il figlio Bruno, ricordasse come, “alla faccia di Shostakovich”, la bellezza di un accordo perfetto che risolve sul finale sia sempre grande.

La linea melodica del canto procede in la maggiore, eseguito dal coro da sole due voci che procedono parallele per terze, per poi chiudere in una bellissima staffetta vocale, nel tono di fa# maggiore.

Durante tutta questa scena finale, l'orchestra seconda il canto con leggerissimi commenti, prima quasi assente e poi, in un leggero crescendo, ecco di nuovo ritornare le cellule tematiche, la prima e la seconda apparse al principio del primo atto, variate in base ai diversi rapporti tonali.

L'effetto che produce tale citazione leitmotivica, in mezzo allo spostamento di voci che riecheggiano prima in situazione di rapporto di canone e poi nella semplice linea melodica, è bellissimo e evocativo.

Pizzetti sembra ricreare in musica la stessa concezione del ricordo schopenhaueriano: il filosofo tedesco, infatti, affermava come nel ricordare un fatto accaduto, ciò che conta è l'emozione associata a quel accadimento più del fatto in sé stesso.

Sembra tale concetto aderire all'idea pizzettiana di variante motivica come ventaglio di sensazioni.

Chiudiamo infine con una considerazione sulla chiusura dell'opera; un finale leggero, dolce nella sua semplicità, sottolineato da un accordo maggiore ben eseguito in tutte le sue componenti armoniche, carico di speranza, quella stessa che Pizzetti nutriva per le nuove generazioni.

Un messaggio di fiducia nel futuro che si chiude come una preghiera per il bene dei figli, di tutti i figli, vera prospettiva di un prossimo avvenire.

ILDEBRANDO PIZZETTI
L'ORO (LIBRETTO)
DRAMMA IN TRE ATTI

PERSONAGGI

GIOVANNI DEI NERI	Tenore
CRISTINA	Soprano
DONNA TERESA	Mezzo Soprano
NONNO INNOCENZO	Basso
IL BAMBINO DI GIOVANNI E CRISTINA, di età tra i 4 e 5 anni	
MARTINO	Basso o Baritono
MORELLO	Tenore
IL MOLINARO LAZZARO	Basso
SILVESTRO RICCIO	Baritono
ANTONIO D'ALBINEA	Basso
PIETRO IL GROSSO	Basso
I DUE STRANIERI:	
Il Dottore	Baritono
Il Calvo	Tenore
DUE CERCATORI:	
	Tenore
	Basso
IL CORO:	
I Rettori della Comunità di Carpineta	
Il Popolo	
Coristi solisti: un Tenore, un Baritono, un altro Baritono, un Basso.	

Un coro di ragazzi e ragazze.

Sull'Altipiano di Carpineta: il I e il III atto a Campo di Fontovina, il II al Pian dei Cerri. Oggi o ieri, o in un passato anche più lontano e imprecisabile.

ATTO I

I RETTORI DEL PRIMO GRUPPO

- Che si tratta

della vita di tutti...

- Di salvare il paese, o abbandonarlo
alla rovina!

ANTONIO

Andate, e fate presto.

Le fantesche entrano richiudendo il portone.

Una folata di vento freddo passa sulla spianata facendo piegare le fronde degli alberi. E portate dal vento giungono grida lontanissime, forse imprecazioni, forse lamenti. Uno dei Rettori trasale, stringe il braccio del suo vicino, tende l'orecchio ad ascoltare.

I RETTORI DEL PRIMO GRUPPO

- E' il rombo della piena. - No, son gli uomini
che fanno ressa al Ponte dei Tre Santi
per salir con le bestie a Pratomagno.
Non capiscon che il ponte più non regge!
- Morire per morire, prima o poi...

ANTONIO

Se Giovanni non torna dalle Chiuse
prima che faccia buio, abbiamo il tempo
di persuaderla...

SILVESTRO RICCIO

Non riuscirete!

I RETTORI

E perché no?

SILVESTRO RICCIO

Vi dico che Teresa

non ha più volontà. Contro suo figlio
non potrete mai porla.

ANTONIO

Non vogliamo

metterla contro lui. Basta ci aiuti
a farlo rinsavire...

SILVESTRO RICCIO

Troppo tardi...

I RETTORI DEL PRIMO GRUPPO

- Giovanni le vuol bene... - E la rispetta.
- E del cuore di lei siamo sicuri.
- Sempre essa ha visto chiaro in ogni cosa
meglio che un uomo. - E' vero. - E se Mariano
fu per trent'anni un Capo savio e giusto

lo dobbiamo pure a lei. - E quando persero
i due figli più grandi, e tanto il padre
si strani da parer quasi impazzito...

SILVESTRO RICCIO

Allora, allora, toglier si doveva
alla Casa dei Neri il privilegio
della supremazia; romper l'usanza
che ormai da trecent'anni
tien la Comunità soggetta ai Neri
come a Re coronati!

UN RETTORE DEL PRIMO GRUPPO

E perché dunque

non lo faceste?

SILVESTRO RICCIO

Siamo ancora in tempo!

ANTONIO

Ma quella che soffriva più di tutti,
la madre che perduto aveva due figli,
quella, Teresa, fu la provvidenza
di suo marito e di tutto il suo popolo.
Questo neppure tu lo puoi negare.

SILVESTRO RICCIO

Non nego ciò che fu, ma vedo chiaro
ciò che è da ormai due anni, sin da quando
quest'ultimo dei Neri ritornò
dalla città straniera, portandosi una donna d'altra gente
che ci è nemica, ed un bambino muto:
e quella sua follia di novità
- i canali, le macchine, le industrie -
che diviso ha la gente del paese
in due parti nemiche, e che conduce
il paese alla rovina...

I RETTORI DEL PRIMO GRUPPO

Siam qui tutti,

per salvarlo...

SILVESTRO RICCIO

Salvarlo con discorsi?

Mentre torve di gente indemoniata,
ubriache di sogni e di promesse,
van correndo le terre in ribellione?
Ma non l'udite urlare la rovina?
Laggiù, là dove il fiume rompe gli argini,
e fa crollare i ponti e inonda i campi,
e travolge e inghiottisce armenti e greggi?
Il fiume vuol tornare nel suo letto,
nel letto che gli aveva Dio segnato...
Picchiate a quella porta maledetta,
o sfondatela!

Alcuni dei Rettori si dirigono nuovamente verso il Castello. Quando stanno per salire la rampa, si vede aprirsi il portone, e ne esce Nonno Innocenzo.

I RETTORI

- Ebbene, e la tua figlia?

- Non vuole farci entrare? – Non si degna?

NONNO INNOCENZO

Pazientate, ora scende. Le han condotto

la madre dei due piccoli innocenti

travolti dalla diga di Caprese.

Tentano di quietarla. E' come pazza.

Ma che volete chiederle, a Teresa?

Ma che volete mai dirle, che non sappia?

SILVESTRO RICCIO

Sapete dunque già della rivolta

del popolo?

INNOCENZO

Rivolta? E contro chi?

SILVESTRO RICCIO

Una squadra di dieci sterratori

di Rio Freddo, mandata da Giovanni,

è andata stamattina

per aprire un canale nelle terre

di Pietro il Grosso...

I RETTORI

- Ancora un altro intendi?

- Egli ci vuol sfidare tutti quanti!

SILVESTRO RICCIO

Pietro e i suoi figli han detto: "Non vogliamo,

la terra è nostra!". E quegli altri ridevano,

E allora i due ragazzi

si son buttati contro quegli uomini,

e ne hanno ferito due.

Ma intanto d'ogni intorno è corsa gente,

e han legato Pietro e i suoi due figli,

e han detto: "Andiamo in cerca di Giovanni,

e Giovanni farà giustizia grande".

E forse i rivoltosi oseran pure

salire fin qui al Castello.

Ora i Rettori dicon: Se Teresa

può ancora farlo, ebbene, tocca a lei.

Essa sola può forse ricondurre

suo figlio alla ragione, ed egli il popolo.

I RETTORI

- Ad ognuno ciò che è sempre stato suo!

- La terra e l'acqua. - E siano ricolmati

i canali, e le macchine distrutte.

- Contadini nasceremo, e contadini

vogliamo rimanere. - Contadini

e padroni del proprio. - E industrie e fabbriche

non ne vogliamo! - Tutto ha da tornare

com'era prima. Come è stato sempre!

SILVESTRO RICCIO

Ma se Giovanni cedere non voglia,

e noi Rettori grideremo il bando
contro di lui, ed egli torni là
dove ha portato il male. E se laggiù,
per aver sollevato una rivolta
di straccioni di piazza contro i Principi,
- oh, lo sappiamo - fu messo in prigione,
qui rischia di rimetterci la vital...

Allo sbocco del ponte sul Sorga, seguito da alcuni compagni che pare non osino toccarlo né accostarlo, è apparso ora un uomo scamiato, che grida a gran voce il nome del Capo. Ritto, la chioma grigia agitata dal vento, le braccia alzate a mostrare due mazze di chiavi che stringe nelle mani, sembra, sullo sfondo del cielo tempestoso, gigantesco. E viene avanti a passi lenti e pesanti.

IL MOLINARO LAZZARO

O Gian de' Neri! Il Capo!...

I RETTORI

E' il molinaro...

LAZZARO

Voglio vederlo...

I RETTORI

E' il molinaro. - E' Lazzaro...

LAZZARO

O Innocenzo, conducimi

dal tuo nipote... Solo due parole...

Queste chiavi... Vedete?

Queste la casa, e queste i due mulini.

Non c'è più nulla! Un lago, tutto un lago

di fango e schiuma. E il Sorga s'è buttato

nel Camposanto, e scava tra i sepolcri...

I RETTORI

Se i morti tornan fuori dalle tombe

è la fine del mondo!

LAZZARO

Queste chiavi...

Da mio nonno a mio padre a queste mani.

Conducimi, Innocenzo... O Gian de' Neri!

Lasciami entrare... Almeno maledirlo!

O Giovanni de' Neri!...

Dov'è la mia bambina?... Ah, cane, cane...

Vacilla, sviene. I due compagni più vicini fanno appena in tempo a sostenerlo.

INNOCENZO

Trasportatelo in casa.

Quei due uomini aiutati da altri due o tre trasportano il molinaro svenuto dentro il Castello.

SILVESTRO

O nonno, hai visto?

Chiama dunque Teresa, che ci ascolti:

per noi, pei nostri figli, e per quei morti

che non dovevan esser ridestati...

INNOCENZO

Vorrei essere io, un di quei morti!

Sentire sopra l'ossa inaridite

L'acqua passare fredda del mio fiume,
e sentire l'odore della terra;
ma non vedere gialli lampi d'odio
negli occhi dei fratelli!

Ed ecco, mentre Innocenzo parla, si cominciano a udire le grida della colonna di popolo che sale da Fontovina verso il Castello. E fra le grida, confuse, di tanto in tanto si leva, e sale alto e squillante, l'Innodella comunità:

“Chi guarda l'Altipiano a tramontana?
“Aquile e falchi di specie sovrana.
“Chi guarda l'Altipiano a oriente ed ostro?
“Aquile e falchi di tremendo rostro.
I RETTORI DEI DUE GRUPPI

Udite, udite...

Vengono i rivoltosi. - Ebbene, vengano!
Affrontiamoli, e sia quel che vuol essere.
- Dovrem dunque scagliarci un contro l'altro,
e tentar di scannarci come belve?
Torniamo a Fontovina...

Antonio e i Rettori del I° Gruppo si dirigono verso il bosco dei Pellegrini. Ma sono fermati da alcuni giovani di là sopraggiungenti, guidati da Morello.

MORELLO

Guarda! I Rettori della Ruberia
sono corsi ai ripari...

ANTONIO E I RETTORI DEL PRIMO GRUPPO

O figlioli, lasciateci passare.

MORELLO

Che vorreste fuggire? Troppo tardi.

Dal ponte sul Sorga appare la colonna del popolo vociferante, che spinge avanti i tre prigionieri - Pietro e i suoi due figli - e conduce uno dei due uomini da essi feriti, che ha la testa fasciata con un fazzoletto bianco macchiato di sangue.

IL POPOLO

O Gian de' Neri - Il Capo, il Capo...

SILVESTRO E I RETTORI DEL SECONDO GRUPPO

Indietro!

IL POPOLO

Viva Giovanni! Viva il Capo giusto
della Comunità di Carpineta...

SILVESTRO

In nome del Consiglio dei Rettori...

MORELLO

Siete la Compagnia dei Rubatori!
Ma per voi è finita. Fate largo!

SILVESTRO

Chi vi diede diritto e autorità
di fare prigionieri?

MORELLO

Non a voi
dobbiam renderne conto. Fate largo...

ANTONIO

Figlioli, udite, udite...

Sempre, a memoria d'uomo, il nostro popolo
è stato in pace e unito...

MORELLO

Unito, sì, fin che i più sfortunati
pativan le ingiustizie e stavan zitti;
finché c'è stato chi godeva il frutto
delle terre più grasse, e chi stentava
a procacciarsi il pane
bagnando di sudore le sassaie.

Ma un'altra voce ha detto: "Tutti gli uomini
son della terra i figli, non gli schiavi".

E il popolo ha capito.

E ha detto: "Tutti gli uomini han diritto
a uguali beni".

IL POPOLO

E il popolo ora sa.

ANTONIO

Figlioli, se per vivere d'accordo
s'ha da venire a nuovi patti, e sia.

Ma intanto liberate i prigionieri
e tornate alle case.

MORELLO

Non vogliamo

per grazia ciò ch'è nostro per diritto.

Un popol che dormiva s'è destato,
più forte di voi tutti e pur del Sorga:
chè se il Sorga ha travolto quelle dighe
con cui noi l'imbrigliammo e lo domammo,
lo domeremo ancora.

IL POPOLO E I RETTORI

Largo. – Indietro!

- Liberate quei tre... - No, giu le mani...

Piuttosto che lasciarli, li uccidiamo!

- Il Capo, venga il Capo! - O Gian de' Neri...

Contro il Coro dei Rettori, che si sono posti compatti dinanzi alla rampa di accesso al Castello, volgendo al Castello le spalle, la massa del popolo fa impeto per passare. Ed ecco appaiono su la soglia del portone Teresa e Cristina. E il popolo si arresta, e i Rettori si fanno da parte per lasciarle passare, ed esse lentamente discendono la rampa. E Antonio, che era rimasto con alcuni Rettori nel centro della spianata, va loro incontro.

ANTONIO

Teresa, hai visto? Vedi?

Questi non son più uomini, ma lupi.

E tu ben sai chi li ha ridotti tali.

Non già l'inondazione, non i lutti,
ma le predicazioni di tuo figlio
contro ogni legge...

IL POPOLO E MORELLO

Contro le ingiustizie!

SILVESTRO

Lasciatelo parlare!

ANTONIO

Aver voluto toglier alle terre
le acque del Sorgia, averle deviate
e imprigionate
per dar corpo a fantastiche illusioni
d'industrie e di fortuna, è stato offendere
la Provvidenza. E noi, Teresa, noi....

SILVESTRO

E noi, per ciò che già Giovanni ha fatto
e per ciò che potrebbe ancora fare,
siam qui per dirti questo:
O che tutto ritorni come prima...

IL POPOLO

Indietro non si torna!...

SILVESTRO

O che tutto ritorni come prima,
o sia dato il governo a un altro Capo.
E tu, che fosti per trent'anni al fianco
d'un Capo giusto come fu Mariano,
tu devi esser con noi...

TERESA

dopo una lunga pausa

Lo so, lo vedo, che ogni cosa muta:
anche il corso dell'acqua e la sua foce,
anche il cuore dei figli verso i padri.
Io no, non muto. Io son sempre la stessa
che fui verso mio padre e mio marito.
Oggi il Capo è mio figlio, e comandare
è il suo diritto; e il mio. dovere e il vostro
è d'obbedirgli!

PIETRO IL GROSSO

Teresa, è giusto, noi ti conosciamo.
Ma tu pur ci conosci, e tu puoi dire
s'io mai abbia voluto
far del male a nessuno. Ma stamani...
Teresa, eran venuti per la terra,
per la terra che fu sempre dei miei,
dal principio dei tempi... Eran venuti,
mandati da Giovanni,
per rubarmi la terra e l'acqua...

CRISTINA

lanciandosi nel mezzo della spianata, ed ergendosi con fierezza sdegnosa contro i Rettori

E' falso!

Il falso, hai detto il falso...

I RETTORI

Zitta...

CRISTINA

Il falso!

E voi sapete, sì, voi lo sapete,
che ha detto il falso, e che tutte le accuse
contro Giovanni son calunnie...
I RETTORI E IL POPOLO

in tumultuoso contrasto

Taci!

- Lasciatela parlare,
ha diritto di dire il suo pensiero.
- Non ha diritto, no, di metter bocca
nelle questioni nostre. - Tu non sei
una di noi. Tu qui non conti nulla.
- Conta quanto voialtri.
- Non è dell'Altipiano...
CRISTINA

Sì, lo so,

io qui non conto nulla. Io per voialtri
non son che la Straniera, la Nemica.
E che m'importa? E che v'ho chiesto io mai?
Potreste calpestartmi, e tacerei.
Ma se non v'è chi ardisca dirlo, io grido
che ovunque il vostro Capo mette i piedi
dovreste. quanti siete inginocchiarvi.
Ed egli non dovrebbe logorarsi
la mente e il cuore per il vostro bene,
ma lasciarvi alla vostra vita grama,
schiavi di questa terra maledetta
che vi misura il pane, e che vi tiene
come alle bestie il giogo sopra il collo!
TERESA

Ah no! Cristina, no, non bestemmiare.

I RETTORI

Bestemmiatrice! Al bando la Straniera!

IL POPOLO

Ha detto bene. Ha detto verità.

I RETTORI

Come la madre il latte ai suoi figlioli
sempre la terra ha dato a tutti il pane.

E' lei, lei che stregato
ha il cuore di Giovanni: al bando...

TERESA

Basta!

Andate a Fontovina e dite al Capo
di venir qui, che sua madre lo vuole.

Ed ecco appare Giovanni: Il tumulto subitamente cessa. Ma il silenzio par più peso di odio e di minaccia delle precedenti vociferazioni.

GIOVANNI

Mamma, son qui.

Che siete ammutoliti?

Se bisogno m'avessi di cercare

altrove che in me stesso una risposta
a ciò che mi domando ogni mattina
per darmi forza a fare ciò che devo,
questo vostro silenzio basterebbe.

Pietro...

PIETRO

Giovanni...

GIOVANNI

Sai qual'è la legge

dell'Altipiano contro i violenti.

PIETRO

Ah no, Giovanni, no!

Fammi piuttosto seppellire vivo
nella mia terra, in fondo a quel canale
che vi farai scavare.

E che l'acqua del Sorga

mi passi sopra il corpo.

Ma non mandarmi via!...

GIOVANNI

A uscir dall'Altipiano vi dò tempo
sino a domani notte.

I RETTORI

Ah no!

GIOVANNI

Silenzio!

rivolgendosi a color o che tengono i prigionieri

Slegateli, e lasciate se ne vadano.

Vengo da Ca' dei Pioppi, dalle Chiuse.

Ho visto. Ed ora so.

Argini e dighe avrebber resistito
alla furia dell'acque. Eran ben fatti.

Avrebber resistito se taluno
non avesse inceppato il meccanismo
delle chiaviche...

IL CORO

Il nome !...

GIOVANNI

Il nome? Non lo so. Soltanto spero
che costui, come Giuda, voglia appendersi
a quella prima quercia
che alzando gli occhi si vedrà di fronte.
Ma se il maggior colpevole
è costui che distrusse in un momento
l'opre che a cento a cento suoi fratelli
eran costate mesi di fatiche,
chi fu che gli guidò la mente e il braccio,
chi fu se non voialtri che da un anno
andate mormorando e congiurando
contro di me e contra ogni mio atto?

I RETTORI

Tu non puoi accusarci tutti insieme...

IL POPOLO

Ha ragione! La colpa è vostra, vostra...

SILVESTRO

andando contro Giovanni coi pugni tesi

O dir quel nome, o ritirar l'accusa...

Giovanni che non ha indietreggiato di un passo, afferra il braccio alzato a minacciarlo, e ricaccia Silvestro in mezzo ai Rettori sbigottiti.

GIOVANNI

Non sei che un vecchio corvo senza artigli.

Gracchiare contro un falco non ti giova.

Lo so, lo so perchè siete venuti.

Voi mi vorreste imporre la rinuncia
ai miei disegni; oppur ch'io ritornassi

là donde venni. Se vi fosse un solo,
fra tutti voi, capace

di prendere il mio posto,

e già l'avrebbe fatto, avesse pure

per ciò dovuto uccidermi. Non v'è.

Ma in fin ch'io viva, abbiatelo per fermo,

nessuna forza umana prevarrà

su la mia forza, e contro il giuramento

che giurai a mio padre.

Perchè della giustizia d'ogni cosa

che pel bene di tutti - sì, di tutti -

ho fatto e ancor farò, sono sicuro.

ANTONIO

Qual è la tua giustizia? Oggi tu togli

l'acqua alle terre. Un giorno tu vorrai

toglierci pure i campi.

GIOVANNI

Anche codesto,

se il bene del paese l'imponesse.

La terra non ispetta a chi se l'ebbe

in dono o eredità. Spetta più tosto

a chi sa governarla e trarne frutto.

Ma v'è sull'Altipiano una ricchezza

ch'è di tutti, deve essere di tutti:

una ricchezza che dal nero grembo

di queste nostre valli

per cento e cento vene sale a splendere

nel sole ed offre a tutti forza e vita.

E chi voglia contenderne o impedirne

al suo fratello l'uso e il beneficio

degno non è di vivere tra uomini.

Or io prometto al popolo

che domata la furia della piena

saran ricostruiti argini e dighe,

e riavremo in poter nostro le acque
per dar forza alle fabbriche, alle industrie.
Chi si piega si perde;
vince chi la sventura affronta in piedi!
Tutto il popolo or scenda a Fontovina.
Morello, e tu componi dieci squadre
di giovani capaci
per portare soccorso ove bisogni,
a caprese, a Rio Freddo, a Laricino.
Prima di notte io vi raggiungerò.

La folla si volge per avviarsi verso il ponte.

I Rettori rimangano.

Una pausa. La colonna di popolo sta già per imboccare il ponte. Di fronte a Giovanni sono rimasti i Rettori.

Siccome a Pietro il Grosso per uscire
dall'Altipiano, a voi tutti do tempo
sino a domani sera per fare atto
di piena sommissione e d'obbedienza.
Ma badate! Io vi dico che a chiunque
si ponga contro me porrò di fronte
il popol che mi segue.

ANTONIO

Giovanni...

GIOVANNI

No, non serve far discorsi.

Potete ancor salvare un'equa parte
dei vostri beni. O perderete tutto.

Ho detto. Andate.

Muti, a testa bassa, i Rettori lentamente si incamminano verso il ponte sul Sorga. Antonio e altri due si accostano a Silvestro Riccio, che dal momento dell'umiliazione patita è rimasto in disparte, torvo. Ed egli pure in mezzo a loro si avvia. Ma quando è quasi all'imbocco del ponte ha uno scatto improvviso, e fa per tornare indietro. I compagni lo prendono in mezzo e lo persuadono a seguirli.

TERESA

Hanno la schiena curva

per l'età, le fatiche. Han conosciuto
dolori d'ogni sorta. Ma nessuno
gli aveva detto mai parole dure
come le tue...

GIOVANNI

Senza guardare sua madre, ma rimanendo sempre a capo chino

Più duro e amaro a me

doverlo dire, mamma.
Ed ogni mia giornata certo pesa
su le mie spalle quanto su le loro
ogni anno della vita che han vissuto.

INNOCENZO

Soltanto Dio sa quando il cuor dell'uomo
meriti l'oppressione, e quando meriti

d'esserne liberato.
GIOVANNI

Alza la testa e guardando il più vecchio che ha voluto dirgli parole di saggezza e di bontà, dice, con amarissima mordente ironia:

Quel tuo Dio
che ha mandato la piena
a far marcire il grano sotto il fango?
TERESA

Inorridita dalla bestemmia del figlio

Giovanni!

Dal bosco dei Pellegrini esce ora sulla spianata una donna che tiene per mano un bambino, il figlio muto di Giovanni e di Cristina. Scorgendo laggiù sotto la quercia la sua mamma, il bambino si stacca dalla nutrice e corre mugolando ad abbracciarla. E Cristina si stringe al seno, appassionatamente, il suo bambino sventurato. Donna Teresa si avvicina alla nuora, che abbracciando ancor più strettamente il figlio par voglia difenderlo da un pericolo presente, e tendendo la mano verso il nipote, dice:

E' l'ora già della sua cena.
Te lo ricondurrò.

Donna Teresa col bambino, e il Nonno, a dietro a loro la Nutrice, risalgono la rampa, rientrano nel Castello. Giovanni e Cristina sono soli, ambedue seduti su la panca sotto il Quercione, ma non accostati. E Cristina, i gomiti su le ginocchia, il mento poggiato su le mani intrecciate, per guardare lontano, oltre le cose che le stanno dinanzi.

GIOVANNI
A che guardi? Che pensi?
CRISTINA
Pensavo che a quest'ora,
laggiù lontano nella mia città,
il babbo e i miei fratelli e le sorelle
escono dalle fabbriche,
e vanno lungo il mare verso casa.
Finita la giornata di lavoro,
e insino a un altro giorno tutti liberi.
Un'aria fresca, una luce dorata,
e un chiaror di sorriso in ogni volto.

GIOVANNI
E tu vorresti essere là...
CRISTINA

Se teco

e col bambino, sì, ci vorrei essere.
Essere, intendi, ancora come prima.
Essere ancora l'umile operaia
che il selvaggio dell'Altipiano scelse
per sua compagna. Ancor mi sentirei
per te qualcosa, più simile a te:
la donna innamorata
d'un uomo innamorato: di quell'uomo
solitario e scontroso, e pure semplice,
come un bambino ch'eri
quando ci conoscemmo.
Me n'accontenterei.

Perfino il mio dolore
di non averti dato
che un figlio muto - bello come un angelo,
ma muto - non sarebbe così grande.
Ma qui tu sei un altro: qui tu sei
come un Re travestito. Ed io lontana
E là, fra gente ch'è simile a me,
la vita io la capivo.
Chè il lavoro è laggiù tutt'altra cosa
che quando un uomo smette e si riposa
riposan pur le macchine e le fabbriche.
Ma qui, qui c'è la terra, che non dorme,
che non riposa mai, neppur di notte;
e chi comanda è lei,
tiene tutti schiavi
chinati sotto il giogo, come bestie.
Giovanni, qui nessuno mi vuol bene,
neanche la tua madre... E che ci faccio
io qui, se non posso esser come gli altri?
Giovanni, io sono come in una cella
senz'aria a senza luce... Io non ci reggo...

E piange.

GIOVANNI

E vorresti andar via... Lasciarmi solo...

CRISTINA

Comprendimi, Giovanni! Perché sento
che sei solo anche tu,
almeno vorrei io sentirmi teco.
E che tu m'aiutassi ad innalzarmi
insino a te, per non restare indietro,
sempre più indietro, tanto indietro, tanto
da non poter udire la tua voce
quando mi chiamerai...

GIOVANNI

Sempre, davanti

ad ogni cosa grande che il destino
commesso gli ha di compiere
ogni uomo è solo. Ed egli solo può
intendere la voce senza suono
ch'è in lui, che lo comanda e lo conduce.
Ma tu non hai bisogno di salire
per essermi vicina.
Ci sei con la tua angoscia e la tua pena.
Di più non potrei chiederti,
di più non puoi donarmi.
So che sei meco come io sono in te.
So che posso specchiarmi nel tuo sguardo,
che mai non ti vedrò chiuder le palpebre
per dubbio, o per timore di guardarmi:
ma gli occhi puri aprirai grandi, fermi,
per far che tutt'intorno alla mia immagine

io veda più splendore.
Anch'io, che pur son fatto,
come la gente mia, di questa terra,
anch'io mi sento qui come straniero.

Fra la mia gente e me
v'è come un alto muro
di roccia dura che bisogna abbattere.

CRISTINA

La roccia a un uomo!

GIOVANNI

Sì, la roccia e un uomo.

Ed io, io, l'uomo, abatterò la roccia.

“Questa terra che appena ci dà 'l pane
potrebbe darci a tutti la ricchezza”,
mi diceva mio padre,

“chè in essa son tesori sconosciuti.

Ma per trovarli e trarne giovamento
bisogna una sapienza ch'io non ho.

E tu, figliuolo, va',
studia e conosci il mondo,
e torna risoluto ad ogni lotta
contro la terra, ed anche contro gli uomini
che forse avrai avversi”.

E là dove più ferve
la vita delle umane moltitudini
ho visto ciò che può l'ingegno umano.
Perforare la terra, e imprigionare
il fuoco, ed imbrigliare l'acque, ho visto:
ed ogni maggior forza della terra
asservita al benessere comune.

Ed io vo' rivelare alla mia gente
le forze oscure ch'essa ignora o teme,
e apprenderele a domarle e dominarle.
Ma distrugger nei cuori e nelle menti
le ingiuste cupidigie, e suscitare
nell'animo del popolo
una coscienza nuova
d'umana dignità.

E far sorgere industrie, e costruire
paesi, e avviare traffici...

Ed anche qui potrai vedere allora,
nella luce dorata dei tramonti,
un chiaror di sorriso in ogni volto.

Dal ponte sul Sogra viene avanti sulla spianata, con passo frettoloso ma stanco e quasi vacillante, un uomo - Martino, il servo fedele di Giovanni. E scamiciato, ha la giacca di fustagno gettata su una spalla, ha i calzari coperti di fango. Tiene stretto fra le mani contro il petto un sacchetto gonfio fatto con un fazzoletto legato per i quattro capi. Guarda in giro, scorge, la sotto il Quercione, Giovanni, e si dirige verso di lui. Giovanni si volta e lo vede.

GIOVANNI

Sei stato al Pian dei Cerri ?

MARTINO

O padrone...
GIOVANNI

Che c'è? Sei inseguito?

MARTINO

Nessuno, no, nessuno... Al Pian dei Cerri...

Guarda, padrone, guarda...

E depone per terra davanti a Giovanni e Cristina il sacchetto, e lo apre. Sabbia lucente, sabbia mista a polvere d'oro. Ed egli vi affonda le mani, e le riempie della polvere preziosa, che fa ricadere nel mucchietto, rapito nell'incanto della pioggia dorata. E ride, e non ci sa se rida o pianga.

Ma tu, padrone, tu già lo sapevi?
Là sotto le due punte del Forcone,
dov'era il gorgo fondo, e tutt'intorno,
la terra ha. risucchiato l'acqua... E guarda:
una sabbia così, color di sole,
a sacchi, a carri... E fra la sabbia, guarda,
pietre d'oro, così... Tu lo sapevi,
padrone, tu sai tutto!...

Un momento di stupore, quasi di terrore, come se il moto di ogni cosa intorno si fosse fermato, come se il cuore avesse cessato di battere.

GIOVANNI

C'era altra gente là? T'hanno veduto?

Hai parlato a qualcuno? .

MARTINO

Molti, c'erano !

Si spogliavan persin della camicia,
per empiria di sabbia. E poi son corsi
alle case, e ridevano e piangevano
come ubriachi o pazzi...

GIOVANNI

O babbo, babbo,

questo, quest'era dunque il mio destino ?

Gli uomini dell'Altipiano - il popolo minuto e i Rettori della Comunità stanno risalendo al Castello. Si cominciano a udire - che diverranno via via più prossime e più forti - le loro grida, che sono di contentezza e di gioia per quanto erano prima di scontento, di rancore, di odio.

Giovanni si scosta dalla panca, tenendo Cristina per mano, e a lei parla, con una voce in cui trema un arcano senso di fato e di terrore.

CRISTINA

O Giovanni, ho paura...

GIOVANNI

L'ultima cena, prima di partire.

Solo col babbo. Il vento aveva spento

le lampade, Una sola fiamma tremula

suscitava d'intorno ombre sinistre.

Ma i suoi occhi - Cristina, quei suoi grandi

occhi che non dovevo più vedere -

lucavan come nella notte fuochi.

Egli dunque sapeva? Ci son dunque,

nascosti nelle viscere del monte,

i tremendi Giganti Occhidibragia?

La moltitudine del popolo vociferante riappare allo sbocco del ponte, e viene avanti inneggiando a Giovanni. E dal Castello escono e scendono il Nonno e Donna Teresa che tiene per mano il bambino.

IL POPOLO

Evviva Gian de' Neri! Viva il Capo
della Comunità di Carpineta.

ANTONIO

Giovanni, noi vogliamo fare ammenda...

Ma noi non sapevamo
ciò che sol tu sapevi!

GIOVANNI

O gente, udite...

ANTONIO E IL CORO

No, non rimproverarci. Ma perdonaci.
Tutto il popolo è teco, o Gian de' Neri:
ti benedice ed è pronto a seguirti
ovunque tu vorrai.

MORELLO

O gente, gente, sopra l'Altipiano
splende una nuova stella di fortuna.
E questa terra che noi lavorammo
con cuor d'innamorati, per vestirla
ad ogni primavera d'erbe e fiori,
questa terra che in cambio non ci dava
che un pane scarso, noi la scaveremo,
per toglierle il tesoro che nasconde
nel nero grembo. Abbandoniamo i campi!

TERESA

No!

IL CORO

Sì!

TERESA

No, siete pazzi!

Come la madre il latte ai suoi figliuoli,
sempre la terra ha dato a tutti il pane...

IL CORO

Al Pian dei Cerri, tutti !

GIOVANNI

E così sia!

Ognun si porti un sacco di provviste
ed un piccone. Quei che furon schiavi
di questa terra ne saran padroni.
E la Comunità di Carpineta
sarà ricca e potente!

Si ode venire da lontano il canto religioso delle donne a dei ragazzi di Fontovina che seguono il trasporto al Camposanto dei due morticini travolti dalle acque del Sorga. E contemporaneamente si vede apparire su la soglia del portone a sommo della rampa, accompagnata e avvolta da alcune donne, la madre sventurata, che prima ha sentito il richiamo. Come per un soffio gelido improvvisamente levatosi dalla terra umida, la folla rabbrivisce.

IL CORO

Sottovoce

- Il corteo delle donne e dei ragazzi...
 - Sono usciti di Casa del Comune.
 - Attraversan la Piazza. - Vanno in Chiesa.
 - Ecco la madre. Assunta,
 l'Assunta di Caprese.
 - Il cuore l'ha avvertita...
 - Povera donna! Solo quei due bimbi
 le eran rimasti. Or non ha più nessuno.

La misera madre viene avanti andando verso il ponte, e la folla al suo passaggio si scosta. Ecco, essa passa vicino a Cristina, e si ferma un momento a fissarla. E Cristina istintivamente cerca intorno a sè il suo piccolo: e lo vede seduto per terra a giocare coi piccoli pezzi d'oro portati da Martino. Ha un sussulto di cuore e uno scatto. Si china, strappa dalle mani del bambino i pezzetti d'oro e li scaglia lontano, e stringe il figlio tra le braccia.

CRISTINA

O Giovanni, ho paura!...

GIOVANNI

E' il mio destino.

Ed è un destino grande.

E devo esserne degno. E lo sarò.

La madre sventurata è all'imbocco del ponte, a lo attraversa e scompare mentre va estinguendosi il canto del lontano corteo funebre. Ogni cuore pare ora stretto dallo sconforto, dall'angoscia, da oscuri timori.

ALCUNI VECCHI DEL CORO

Uomini o donne, vecchi .o ancor bambini,
 l'ultima sorte è uguale:

due palate di terra e il buio. - E gli occhi
 per piangere a chi resta.

Qualcuno spezza l'incubo gridando il nome del Capo: qualcuno intona a gran voce squillante l'inno fiero della Comunità. Giovanni, con uno scatto improvviso, impone il silenzio, e fa un cenno agli uomini perchè si avviino: ed essi si dirigono verso il ponte, e la spianata davanti al Castello a poco a poco si vuota. Teresa sta da un lato, presso il Quercione, ritta, alta, immobile. Il Nonno ha piegato un ginocchio a terra, e sta a testa china, in atto di preghiera. Martino sta più indietro, in attesa del padrone. Giovanni si volge verso Cristina, che ha preso in braccio il bambino.

GIOVANNI

Ti manderò notizie, da Martino.

Guarda... Anche il sole che tramonta è d'oro.

Non temere di nulla. Sarò degno
 della mia sorte. Addio.

Abbraccia frettolosamente Cristina, bacia il bambino, e si volta per seguire la folla che già, là in fondo, sta attraversando il ponte. Passando davanti a sua madre, le sfiora con la mano la bianca testa. E si allontana.

CRISTINA

Sta un momento quasi impietrata. Guardando intorno incontra lo sguardo duro di Teresa, lo sguardo triste del Nonno. Alza sulle braccia il suo bambino muto verso là dove Giovanni sta scomparendo.

Perchè, perchè non puoi chiamare il babbo,
 che non vada? Perchè non deve un bimbo
 poter chiamare il babbo per salvarlo?
 E grida:
 Giovanni, non andare ! Torna indietro!

Portaci via! Giovanni!...

La

scena

si

chiude.

ATTO II

Una radura sparsa di massi rocciosi e arbusti nella boscaglia di Pian dei Cerri, a mezza costa fra le sorgenti del Sorga e i primi contrafforti delle Cime Bianche.

La boscaglia, di cerri e di faggi, a più fitta a sinistra, dove si vede un sentiero per cui si discende alle sorgenti del Sorga e quindi all'Altipiano; più rada in fondo, dove i cercatori hanno posto il campo, del quale si scorgono trasparire fra gli alberi alcune delle rozze tende e capanne di frasche. A destra, appoggiata a un grosso tronco che frondeggia sul tetto di essa, la baracca del Capo, che occupa quasi un terzo della scena e della quale si vede l'interno, e che ha la porta nella parete verso la radura, e una finestrella nella parete verso il fondo. Dentro la baracca vi sono un tavolo e una scranna di legno grezzo, e un letto fatto di un pagliericcio steso sopra un'asse sostenuta da due bassi cavalletti, e una cassa.

D'autunno già avanzato, sulla fine di settembre, tre mesi dall'atto precedente. Mattina ventosa e fredda, avanti il sorgere del sole. Le vette dei monti all'orizzonte già biancheggianti di neve.

Nella baracca, steso su una coperta a lato della cassa e avvolto in un mantello sdrucito, dorme un uomo, Martino.

Dal bosco dietro la baracca appare Giovanni, sospettoso e guardingo.

Si ferma un momento: nessuno.

Aprire la porta, entra. Il servo si riscuote, si alza.

MARTINO

Padrone...

GIOVANNI

C'è dell'acqua?

MARTINO

Or scendo a prenderne.

Prende di sopra la cassa una mezzina, e si avvia per uscire. Quando sta già sulla soglia, si volta e dice:

MARTINO

Iersera son saliti ancora al Campo

quei due stranieri...

Cercavano di te; voglion parlarti.

GIOVANNI

Non ho da dirgli nulla.

MARTINO

Ma i Rettori

pare abbiano deciso

non so se d'affittare il Campo o venderlo.

GIOVANNI

ironicamente

Comandano i Rettori?

MARTINO

E sembra...

GIOVANNI

Ho sete.

Martino non osa più continuare. Sta un momento a guardare il padrone, esce. Attraversa la radura, scende per quel sentiero a sinistra ad attingere acqua.

Giovanni apre la casa e ne estrae un piccolo fascio di carte e lo pone sul tavolo. Poi toglie da una tasca del panciotto l'orologio e un piccolo astuccio ovale, da ritratti, e da un'altra tasca un mazzo di chiavi e un taccuino: ed ogni cosa mette con quelle carte in un fazzoletto, e lega il pacco con una funicella. Infine trae da una tasca sotto il panciotto un foglio piegato, lo spiega e legge. Prende di sul tavolo una

penna e vi aggiunge qualche parola. Si vedono intanto venire dall'accampamento due uomini, uno con un'accetta e una roncola che va per legne, e un altro con due secchi che va per acqua. Entrano nel bosco a sinistra e scompaiono.

Quando Martino riappare con la mezzina. dell'acqua, e rientra nella baracca, Giovanni sta ancora scrivendo e pare non si sia accorto della presenza del servo, che s'è fermato a osservarlo.

Ripiega il foglio, lo suggella. Martino gli si avvicina, gli porge la mezzina, ed egli beve.

GIOVANNI

Or va', sella il cavallo.

MARTINO

Mi vuoi mandare ancora a Fontovina?

GIOVANNI

Subito, sì.

MARTINO

Padrone... E' giorno chiaro...

Mi si vedrà partire.

GIOVANNI

E che t'importa?

MARTINO

Nasceranno sospetti e dicerie.

GIOVANNI

Quali sospetti?

MARTINO

Che tu m' intendi, sai.

Chi ha fame pensa che altri abbia di troppo.

E quel che cerca un bene e non lo trova

può sospettar di ladro anche il fratello.

Credi forse nessuno siasi accorto

di quando tu scompari, e che al ritorno

ogni volta mi mandi a Fontovina

a portarvi...

GIOVANNI

Che cosa? Chi l'ha detto?

MARTINO

Nessuno. Ma non sempre è necessario.

udir parole. Assai parlano gli occhi.

GIOVANNI

M'hai tu dunque seguito? M'hai spiato?

MARTINO

Ti seguo se mi chiami,

ti servo se comandi,

ma l'uomo quando è solo pensa...

GIOVANNI

Poniti

questa lettera sotto il giustacuore

legati alla cintura questo pacco,

monta a cavallo e scendi a Fontovina.

Darai tutto a Cristina.

Chi è 'l padrone? Chi può comandarti?

MARTINO

Padrone sei tu solo. E comandare

Potresti anche a te stesso, se volessi...

Iddio ti guardi e assista.

Giovanni pone una mano su le spalle del suo servo fedele, e gli parla ora con improvvisa dolcezza.

GIOVANNI

Addio, Martino. Tu sei un brav'uomo.

Il servo esce, attraversa la radura, scompare nel bosco. Giovanni chiude la porta, ma senza mettervi il paletto, e si butta sul pagliericcio, la faccia sulle braccia incrociate.

Si vedono ora venire dal Campo dei Cercatori e scendere adagio adagio verso il centro della radura alcuni dei Rettori – tra i quali Antonio, Silvestro Riccio, Pietro il Grosso – e alcuni giovani, tra i quali Morello; e altri via va seguiranno. E in mezzo a loro vi sono quei due stranieri, venuti su dalla Pianura, dei quali Martino ha parlato dianzi a Giovanni: uno, che il suo compagno chiama sempre “il Dottore”, è un uomo di mezza età, alto e magro, con capelli e barbetta grigi; il compagno è più giovane, più piccolo, e grasso e quasi del tutto calvo.

IL CALVO

Voi avete da far con gente onesta.

Non s'ha che una parola. E quando un uomo
come il Dottore v'ha spiegato i patti,
potete star sicuri: tutto è a posto.

ANTONIO

Ma prima s'ha da dire tutto al Capo.

IL CALVO

A che serve, se ormai ci siamo intesi?

PIETRO IL GROSSO

che ha guardato alla sua sinistra verso la baracca

Non è tornato, il Capo. Quando c'è
la porta è sempre aperta.

IL DOTTORE

sogghignando

Si capisce!

Che bisogna ha l'uom giusto di nascondersi?

Ma voi, siete i Rettori

della Comunità, quei che comandano,
o le pecore siete e lui 'l pastore?

Se questo fosse, meglio dirlo subito.

Voi restate a scavar queste petraie,
e noi si torna via coi nostri soldi.

ANTONIO

Che discorsi! Si parla per intendersi.

Siamo i Rettori, sì, ma il nostro Capo
è pur sempre Giovanni.

IL DOTTORE

Gran fortuna!

Volesse il vostro bene, non avrebbe
tre mesi fa respinto quelle offerte
che allora gli facemmo.

Che chiedeva la nostra Compagnia?

Lasciate a noi diriger le ricerche
dell'oro, e promettiamo di trovarlo.

E in cambio noi vi manderemo macchine
per le fabbriche, e ricostruiremo
le case rovinate dalla piena.

“No”, dice lui, “no, la Comunità
farà da sé”.

MORELLO

Da sè! Perchè nessuno

di noi vuol diventare servo o schiavo.

IL DOTTORE

E adesso, che altro siete?

MORELLO

Gente libera!

IL DOTTORE

Infatti ! Infatti il vostro Capo dice:

“Chi vuole può tornarsene ai suoi campi”.

Ma quando gli chiedete

di venire con voi, diventa muto.

Se l'oro c'è, ma lui non sa trovarlo,

ceda il comando ad altri: è suo dovere.

E se non ve ne fosse...

IL CORO

Ci dev'essere!

L'abbiamo visto tutti - Non può darsi
che sia stato inghiottito dalla terra...

IL DOTTORE

E se non ve ne fosse, a che costui

dovrebbe incaponirsi a rimanere?

E quando egli scompare, dove va?

E ogni volta - l'avete detto voi

ricompare con occhi che gli brillano

d'una gioia segreta, o di follia:

e ogni volta - l'avete detto voi -

manda poi quel Martino a Fontovina

a portarvi Dio solo sa che cosa.

Ma sia un ladro o un pazzo, è necessario

farlo parlare, o far parlare il servo.

ALCUNI RETTORI

Quello, sta sempre zitto.

IL DOTTORE

Oh, ben potreste

costringerlo a cantare! Basterebbe

mettergli sotto i piedi un po' di fuoco...

IL CALVO

Capite che vuol dire, esser dottore?

Si sa che cosa giova. E lui lo sa.

E ride, d'un gorgogliante riso sinistro, fregandosi le mani su la pancia. S'ode intanto venire da destra, dal bosco dietro la baracca, un canto triste ed accorato. Ed ecco appare il molinaro Lazzaro, quello che perse nell'inondazione la sua casa e i suoi due mulini e che poi ha perduto la ragione. E' a piedi scalzi e a capo scoperto. Veste un paio di calzon frusti e una camicia sbrindellata gonfia sul petto.

IL MOLINARO

E quando avrem trovato la bambina,

la deporremo in mezzo a due rosai.

Or ecco la Regina

che scende a coglier fiori:

“Chi parla, chi mi chiama

con quella dolce voce?”

“O Maestà Sovrana, fammi rendere
la Casa e il focolare e il mio giardino!
E il babbo ti darà due sacchi d'oro,
e un fiore io ti darò del Paradiso...”

ALCUNI UOMINI DEL CORO

O Molinaro, l'hai trovato, l'oro?
Quanti sacchi hai riempito? - O Molinaro,
incontrato hai la vipera sapiente
che t'insegni la strada?

E ridono, e sghignazzano, ma è un'allegria sforzata e amara.

IL MOLINARO

L' ho incontrata!

Non lo dite a nessuno! In quella gola,
come ci fosse il sole! Tutto è d'oro!
Quarantacinque pezzi ne ho qui dentro,
cavati con quest'unghie...

Riafferrati dalla folle cupidigia che li ha ormai resi dimentichi d'ogni legge e capaci d'ogni iniquità, tutti quegli uomini che stanno intorno al povero demente ora non ridono più, ma guardano lui e i loro propri compagni con occhi che lampeggiano come quelli di belve all'agguato. E intorno al Molinaro si stringono in cerchio.

GLI UOMINI DEL CORO

Fa vedere.

IL MOLINARO

subitamente impaurito

No.

GLI UOMINI

Lasciaci vedere.

IL MOLINARO

No, gente, è roba mia. Per ricomprare
la casa, che mi torni la bambina...

GLI UOMINI

Ne troverai dell'altre.

Il Calvo, che è passato dietro il Molinaro, tende a un tratto le braccia su le spalle di lui per ficcargli le mani dentro la camicia. Il Molinaro fa in tempo ad afferrare con le sue una delle due mani ladre e la morde. Quello dà un urlo e indietreggia.

IL CALVO

Cane arrabbiato! Or me la pagherai.

Ma l'atto del Calvo ha tolto ogni freno alla violenza degli altri. E uno e due e tre degli uomini che stavano di fronte al Molinaro gli sono presto addosso. Il poveretto tenta difendere il suo bene, si dibatte, colpisce come può, urla, ma i violenti gli aprono e strappano la camicia, e le pietre si spargono per terra. E allora, come lupi affamati, tutti si buttano carponi per ghermirne quante più possibile. Una mischia feroce, cotta da imprecazioni e gemiti.

IL MOLINARO

No, ladri, no, lasciatemi!

Antonio... No... Silvestro... No... Morello!...

GLI UOMINI

uno contro l'altro:

- Fatti in là, se t'è cara la tua pelle.
- Lascia vedere - No - Maledizione!
IL MOLINARO
Ladri! Demoni ! Ma il Signore Iddio
vi manderà 'l castigo.

E come invaso da un subitaneo accesso di furore, e forse risovvenendosi di qualche antica leggenda, balza nel mezzo della radura e tende le braccia al cielo, e grida:

D'improvviso, a mezzo il giorno
scoppierà nel cielo un tuono,
verrà notte tutt'intorno,
ogni tetto crollerà.
Pietre infocate vi colpiranno,
terre inondate v'inghiottiranno.
Acqua e fuoco in compagnia,
strage e morte, e così sia !

Sono da poco riapparsi, e si sono fermati un po' in disparte a osservare, quei due uomini che passarono per andare uno per legne e l'altro per acqua. E a questo punto si vedrà apparire dal sentiero a sinistra, fra gli alberi, Cristina, la testa coperta da uno scialle nero. E udendo le grida si fermerà. E guarderà, senza capire, senza poter intendere chiare le parole del litiganti. E rimarrà nascosta, e perché quasi paralizzata dalla paura e dall'orrore, e perché non vuole farsi scorgere. Gli aggressori del Molinaro hanno ormai veduto che tutti quei pezzi di pietra da lui raccolti sono soltanto pezzi di pietra senza pregio. E con gesti di dispetto e di vergogna chi li ributta a terra, chi li scaglia lontano.

IL CORO

O gufo maledetto, smetti! Chetati!

IL DOTTORE

Foste un po' meno stolti e più capaci,
non vi confondereste con un pazzo;
ma fareste parlare quel Martino
che sa certo i segreti del padrone.

I DUE UOMINI

che andarono per legne ed acqua
Quello? E' scappato.

IL CORO

Dove? - Chi l'ha visto?

I DUE UOMINI

E' passato a cavallo era ch'è poco,
sotto il bosco. Scendeva a Fontovina.

IL CORO

Siete certi?

I DUE UOMINI

Sicuri! E su la sella,

portava roba. Un sacco gonfio.

IL CORO

L'oro!

IL DOTTORE

Gente, quest'è 'l momento.

SILVESTRO E IL CORO

Sì, corriamo,

tagliamogli la strada. Si può scendere
per la Gola Capraia ed appostarlo

prima del Bivio... – E farlo risalire.
IL DOTTORE
Or si vedrà se siete uomini in gamba.
Noi saliamo sul greppo dietro il Campo
Buona caccia, ragazzi.
IL CORO

Ajò! Ajò!

E gridando, quasi per eccitarsi alla selvaggia caccia all'uomo, gli uomini si buttano di corsa nel bosco a sinistra. Cristina è rimasta nascosta e nessuno s'è accorto della sua presenza.

Il Molinaro va qua e là, trascinandosi sui ginocchi, a raccattare le pietre: e alcune si ripone in seno, senza guardarle: e altre guarda e riguarda, come stupito di trovarle mutate.

Un po' deluso, un po' rassegnato, si rialza, si riavvia verso destra. Cristina lo raggiunge quando egli sta per entrare nella macchia, e lo tocca su una spalla. Egli trasale e si volta. Ma non s'impaurisce, sorride.

CRISTINA
Dimmi...Perchè gridava quella gente?
Contro chi? Perché son fuggiti via?
IL MOLINARO

non risponde alle domande, come se non le avesse neppure udite. Ma si guarda d'attorno, per assicurarsi che nessuno sia a spiare, e:

Non o dire a nessuno. Io segnerò
ogni pietra col segno della croce.

E si mette l'indice alle labbra per raccomandare il segreto. E sorride. E riprende il cammino ricantando la sua canzone.

“E il babbo ti darà due sacchi d'oro,
e un fiore io ti darò del Paradiso”.

Scompare nella macchia, e la sua voce si perde lontano. Cristina torna nel mezzo della radura, e si dirige verso la baracca. Sosta un momento davanti alla porta tendendo l'orecchio ad ascoltare se dall'interno venga alcun rumore. Silenzio. Spinge lievemente la porta, entra. E scorge Giovanni steso sul letto, che dorme un sonno agitato e che di tanto in tanto mugola o geme. Mette il paletto alla porta. Va verso il tavolo, vi si appoggia, sta un momento ad osservare il dormiente, col cuore stretto dalla pena. Poi si guarda attorno. Vede lì presso un mucchio di panni, e si china, vi mette mano. Fagotti, pacchi pesanti. Ne apre uno, a poi un altro: dentro non vi sono che pezzi di pietra e sassi bianchi o neri o grigi.

CRISTINA
Anche lui? Come Lazzaro?

Una pietra le cade dalle magi. Al rumore Giovanni si desta di soprassalto, si rizza a sedere sul letto. Non riconosce subito Cristina, che gli volta la schiena ed ha le spalle e la testa coperte dallo scialle, e sta chinata sul tavolo; ma gli balena il sospetto che quella persona sia entrata per scoprire il suo segreto e derubarlo. E dà un urlo quasi selvaggio, e scatta in piedi e abbranca la donna agli omeri. Essa si volta. Ed egli la riconosce, si scosta, riprende coscienza.

GIOVANNI
Tu qui? Perché? Che sei venuta a fare?
Il bambino? Mia madre?
CRISTINA

Son tre mesi

che non mi vedi, e m'accogli così?

Egli china la testa, confuso, e poi si avvicina a lei e fa l'atto di abbracciarla.

CRISTINA
No, non voglio elemosine.

Già da più settimane mi struggevo
di venire. Ma sempre mi dicevo:
Non disperare, aspetta, verrà lui.
Poi t'ho scritto...

GIOVANNI

Ed attendere dovevi

la mia risposta.

CRISTINA

Ancora altre parole?

GIOVANNI

Non saranno parole, lo vedrai.

CRISTINA

Giovanni, dove miri, che vuoi fare?

Non senti che trascini a perdizione
non solo te, ma tutti i tuoi? Non dico
per me che non m'importa, né lo dico
per il nostro bambino e per la casa.

Il padrone sei tu.

Ma dico per la gente che comandi
e che ti segue. Ascoltami, Giovanni.

Di giorno in giorno, ovunque, in ogni casa
dell'Altipiano cresce la miseria,
e l'ombra della fame è su le soglie.

Non c'è più chi governi mandre e greggi,
non vi sono più braccia per la terra:
marciscono le frutta sotto gli alberi,
nei prati piegano l'erbe non falciate.

GIOVANNI

con amara ironia

La terra? Or dunque l'ami ?

CRISTINA

No, la temo.

Ma di quelli che soffrono ho pietà.

Ascoltami, Giovanni... Per due mesi,
ogni mattina spose e madri e figlie
si son dal triste sonno ridestate
con solo una speranza:

veder riapparire sul declivio
della montagna gli uomini:

rivedere i loro uomini nei campi,
ed esse ritornare ai focolari.

Ma poi, giorno per giorno, i loro cuori
si son come impietrati, e solo viva
v'è rimasta la vena d'un dolore
che ormai mutato è in odio. Han maledetto
la cupidigia, prima, dei loro uomini
e l'oro stesso. Ed ora maledicono
ai lor mariti, ai padri, ai propri figli...

E maledicon te, perchè da te
venuto è tanto male, e perchè pensano,
forse sanno - sanno! - che se tu
non rimandi la gente alle sue case,

se tu pure non lasci quest' inferno,
è perchè se altri cerca, tu sol trovi!

GIOVANNI

Chi lo sa? Chi può dirlo ? .Chi lo pensa?

CRISTINA

Non io! Non io che soffro e mi vergogno,
ma so patire senza aprir la bocca
neppure al pianto che fa groppo in gola.
Ma in tutti gli occhi che i miei occhi incontrano
leggo il sospetto...

GIOVANNI

Basta!

Che san codeste donne, che sai tu,
della malia che regna in quest'inferno?
E' vero: da due mesi questa gente
non trova se non pietre vili e vipere;
e la vana ricerca sembra renderla
ogni giorno più dura e più malvagia.
Ma pure un giorno vide
il rosso balenio delta ricchezza:
promessa che nasceva non da un sogno,
ma da una cosa viva e abbacinante
come il ferro dal fuoco arroventato.
Le lor terre, la .casa, a famiglia:
tutto obliato, o non ha più potere.
Soltanto importa l'oro: e conquistare
con l'oro la ricchezza, la ricchezza
che potenza è di vita, la ricchezza
ch'è 'l solo bene a cui poter mirare.

CRISTINA

Ma tu no, non lo pensi, non puoi crederlo!

GIOVANNI

Che importa quel che io pensi? Solo importa
Quello che potrò fare...Se potrò
Perché mi guardi e tremi?
E' vero, non son più quello di prima.
Un altro, sono, ch'era in me nascosto
e che l'io ch'ero prima deve uccidere
per ritrovarsi.
Or va', ritorna a casa.

CRISTINA

Sì, ma teco.

GIOVANNI

Cristina, un dì ti dissi che davanti
ad ogni cosa grande che 'l destino
commesso gli ha di compiere
ogni uomo non può essere che solo.
Or io, bada, ti giuro che chiunque
tentasse d'impedire il mio cammino,
l'atterrerei, spietato, anche se fosse

mia madre o 'l mio bambino.
Ritorna dunque a casa.

CRISTINA

Sì, ma teco.

GIOVANNI

Sei dunque tu venuta
per togliermi quel tanto che di forza
ancora mi rimane?
quel che di volontà posso ancor stringere
fra i denti per paura che mi sfugga?

CRISTINA

Per ricondurti meco, son venuta.
O tornerò con te, o neppur io
rientrerò mai più sotto il tuo tetto.
Se tu non sei più quello ch'io conobbi,
io son sempre la stessa. Se tradire
tu puoi con me te stesso, io no, non posso.
Se tu ubbidisci ad una volontà
oscura che ti dice: "Atterra e uccidi
chi ti taglia la strada", io obbedisco
al mio amore di prima, d'ora e sempre,
che mi dice di mettermi contro
perchè tu non ti perda.
Tu sei pronto a colpire, ed io, se occorra,
sono pronta a morire.
Giovanni; usciamo. Chiama tutti gli uomini,
e digli che finita è la malia,
che tornino alle case ed alle fabbriche.
Tu saprai dirlo...O vuoi che parli io stessa?
Sento che questa volta anch' io saprò.
E poi, se vuoi, non parlerò mai più.
Muta sarò com'è 'l nostro bambino.
Ti parlerò con gli occhi. Andiamo...
Gli si avvinghia al collo.

GIOVANNI

Lasciami!

Non sperare di vincermi.

CRISTINA

Giovanni...

GIOVANNI

Pensa alla vita tua.

CRISTINA

Non della mia, ma solo della tua m'importa.

GIOVANNI

Lasciami,
lasciami. Per l'Inferno!...

Preso dal furore egli l'ha afferrata per le braccia e l'ha scagliata violentemente contro il tavolo: ed essa è caduta, battendo la testa contro uno spigolo, e ha dato un grido di dolore e si è abbattuta per terra piangendo.

Giovanni torna in sé. Si riavvicina alla sua donna, la prende dolcemente per un braccio, la conduce curva, quasi piegata in due - sino al letto, ve la fa sedere.

GIOVANNI

Perdonami d'averti fatto male.

CRISTINA

Forse era necessario.

GIOVANNI

Oh, la tua mano

sanguina...

CRISTINA

Nu1a...

GIOVANNI

Aspetta...

Cava di tasca un fazzoletto per fasciare la ferita.

GIOVANNI

Come tu

quel giorno a me, laggiù sul Molo Vecchio.

Quando tu mi chiamavi "il Montanaro

Selvaggio", e paurosa impallidivi...

CRISTINA

Paura non avevo, E neppur ora,

di te. D'altro ho paura:

d'altro, ch'è in te, ma che si sia non so.

GIOVANNI

Vuoi bere ?

Fa per alzarsi.

CRISTINA

No, non muoverti. Rimani

così, ancora un poco...

Giovanni ha piegato il fazzoletto così da farne una lunga benda, e fascia la mano ferita, a prima di fasciarla la bacia. E la donna pone l'altra mano nei capelli di lui e si indugia a carezzarli.

GIOVANNI

Odore di lavanda e d'oleandro.

E la tua pelle sa di gelsomino.

La lavanda dell'orto, e le due sponde
del Sorga tutte rosse d'oleandri...

E il balcone fiorito. E la mia casa...

E te, dolcezza, te, sola dolcezza

di questa inutil vita.

I tuoi grandi occhi pieni d'infinito,

come un cielo sereno alla prim'alba:

luce a guidarmi e specchio per conoscermi;

la tua voce accorata e pur sì dolce,

che bastava a lenire ogni mia pena:

voce d'amante ch'era pur materna.

E la tua bocca, che nessuna mai

tanto desiderato ho di baciare...

La tua bocca e 'l tuo corpo, che a sentirlo

fra le mie braccia trepido e fremente

era come sentirmi Re del mondo...

Quarto bene perduto, che poteva

essere ancora mio,
 che mai mi sarà reso!... Il tempo passa,
 silenzioso, e via porta ogni cosa.
 E l'uomo non s'accorge.
 Quando s'accorge, dopo, è troppo tardi.
 CRISTINA
 Non è colpa dell'uomo?
 GIOVANNI
 Non colpa, se è destino!
 Ecco che cento e cento coraggiosi
 entrano nei boschi e vanno.
 Mille volte percuotono col piede
 la roccia del tesoro, e nulla sentono:
 non un richiamo, un fremito, un sussulto.
 Avanti, avanti, vanno, e a destra e a manca
 picchiano la terra, scavano macigni,
 e non trovano che sterpi, e pietre, e vipere.
 Ed ecco un uomo, l'uomo destinato,
 entra nel bosco, fa la stessa strada,
 e da un fitto di rovi ode una voce
 che gli sussurra: "Vieni"!

Va, passa tra 'l rovetto,
 trova un pertugio, penetra nel monte,
 e la voce lo chiama; avanza curvo
 per un sentiero buio,
 1a. voce lo chiama;
 trova un antro, e poi trova altro sentiero,
 e la voce lo chiama, ancor più forte,
 come di tromba. E il destinato va,
 che non si può fermare,
 nè può tornare indietro; va, sentendosi
 il cuore martellare nelle tempie,
 nel petto, in ogni vena,
 e gli viene da piangere, e non sa
 perchè, poi ride, ed il perchè non sa.
 Si china, striscia, cade, si rialza;
 la voce lo chiama, con un suono
 che pare d'un grande organo... Una luce,
 là in alto, azzurra, e un vivo scintillio
 come di stelle... Ancora un balzo, ed ecco,
 egli è nella caverna dei Giganti.
 Dall'eccelse pareti tutt'intorno
 occhi di fuoco guardano, lampeggiano.
 Occhi di fuoco... L'oro, l'oro, l'oro!...
 CRISTINA

atterrita e tremante

Non è, codesto, un sogno?...
 GIOVANNI
 Non sogno, no... V'è qui sotto tant'oro
 da far ricchi e potenti tutti gli uomini
 della Comunità; ricchi e feroci

più che le belve...
CRISTINA

E non ne hai detto nulla

a nessuno?...
GIOVANNI

Lo so, col domandarlo

tu mi condanni, tu che non conosci
la tremenda malia
che mio padre temeva.
Polvere d'oro stesa su la pietra:
tu vai per raccogliarla, e la pietra
è liscia come vetro; e palle d'oro
nelle pareti ovunque incastonate:
invano tu ti sforzi di staccarle;
gli occhi di fuoco guardan, ti deridono,
ti fan cadere in terra estenuato.
E allora dissi: io tornerò con polvere
da sparo a col piccone.
Tornai più volte ed approntai la mina.
Ma i Giganti vegliavano. Quand'io
vibra il primo colpo...

Si stringe rabbrivendo di terrore alla sua donna, quasi nascondendo la faccia nel grembo di lei, ed essa lo accarezza.

Un urlo orrendo, immne, risuonò
sotto la volta e voci si levarono
d'ogni intorno: "Johanne, eh eh, Johanne!"
e grandinavan risa schernitrici
e sotterra rullavano tambur i.
Ed ecco, una cascata d'acqua gelida,
che mi sospinge su per un cunicolo...
E allora, all' improvviso...
Di fronte a me stava un gran lago nero,
un grande lago nero in una coppa
di roccia cristallina.:.
La mina è là, già pronta per scoppiare.
Ma chi le darà fuoco
farà crollar la volta della grotta:
seppellir per sempre dentro il monte
con l'oro anche se stesso.

Un lungo silenzio.

GIOVANNI
Paura, adesso?...
CRISTINA

No, ma tanta pena.

Ancora silenzio

Se a tutti i tuoi dicessi il tuo segreto...
GIOVANNI
Li renderei di me più disperati
e più folli a feroci...

Cristina ha udito un vocio lontanissimo. Stringe il braccio di Giovanni, impaurita.

CRISTINA

Ascolta...

GIOVANNI

Sì:

una rissa degli uomini imbestiati.

E' cosa d'ogni giorno.

CRISTINA

Odi... Se tu,

che sai dell'oro la malia tremenda,

potessi ancora farlo cosa tua,

la forza avresti pur di rinunziarvi?

Rispondimi, Giovanni... Non capisci?

Non vuoi capire? Parla...

Per l'amore che ancora tu mi porti

e in nome di tuo figlio...

GIOVANNI

Taci... Taci...

IL CORO DAL BOSCO

Ajo! Ajo! Ajo!..

CRISTINA

sottovoce

Giovanni...

GIOVANNI

Non parlare...

CRISTINA

Ma che accade ?

GIOVANNI

Non comprendo, non so...

CRISTINA

Sono impazziti!...

Il vocio s'è di tratto in tratto riudito, ogni volta più vicino. Si ode ora vicinissimo. Ed ecco infatti sbucano dal bosco a sinistra alcuni scalmanati che portano bracciate di sterpi. Ed altri seguono affannati. E si vedono intanto scendere dall'altura dov'è il campo dei cercatori i due stranieri, che vengono avanti senza fretta, sogghignando contenti.

IL CORO

Posa qui. - No, potrebbe prender fuoco
la baracca del Capo. - E che t'importa? —

Dormirà, come noi, sotto una tenda.

Pigiali bene. - .Butta i rami piccoli...

UNO

intona una canzone, e altri si associano accompagnando il canto con salti quasi selvaggi.

Per San Giovanni un fuoco

s'accese in cima al monte

e il chiaro a poco a poco

le fratte illuminò.

UN ALTRO

No... Senti... Aspetta...

O Gian de' Neri, a fuoco
porrem la tua baracca
se tu non muti il gioco
che tenti di giocar...

TUTTI

Ben detto... Bravo, bravo!

ALCUNI

ai due stranieri the scendono sulla radura

O compari, venite! Il cervo è preso.
I cacciatori salgon con la preda.

IL CALVO

Ma bravi! E adesso, adesso viene il bello!..

Giovanni e Cristina - essa ancor seduta sul pagliericcio, egli vicino a lei, accosciato per terra - si sono
subitamente taciuti udendo l'avvicinarsi delle grida selvagge e l'irrompere della masnada sulla radura. E
sono rimasti immobili. invasi da un oscuro senso di terrore.

CRISTINA

Giovanni, usciamo, insieme...

GIOVANNI

No, non muoverti.

Mostrarti tu non devi. Ti farebbero
del male.

CRISTINA

Ascolta...

GIOVANNI

Taci...

Pian piano, cauto, Giovanni si alza, si accosta alla porta, e avvicina l'occhio a una fessura fra le tavole.

CRISTINA

Tu solo no, non voglio!

GIOVANNI

voltandosi verso dei e sorridendole con triste dolcezza

Abbi fiducia in me, Cristina. Ancora
ne sono degno, credimi!

E rimette l'occhio alla fessura, ad osservare. E intanto, strisciando con la mano sinistra lungo lo stipite
della porta, dal basso all'alto, raggiunge con la mano una chiave che sta appesa a un chiodo e su d'essa
stende la mano e ve la tiene ferma. Cristina si è alzata e si è accostata al tavolo. V'è lì sopra, in una
cornicetta, un ritratto del bambino. Essa lo prende e se lo porta alle labbra e lo bacia.

IL CORO

sulla scena

Eccoli, sono qui... Vengono, vengono...

Ed ecco infatti apparire, dal bosco a sinistra, un'altra forma di uomini, due dei quali tengono stretto
per le braccia Martino.

IL CORO

Ora vedrai se ti farem parlare...

MARTINO

Credetemi, figlioli, non so nulla...

IL CORO

Tutto tu sai! - Sai tutto del padrone.
Dovrai dir dov'è l'oro. - Un sacco pieno
ne portava con sé!

MARTINO

No, non è vero...

IL CORO

E l'ha scagliato in fondo al precipizio.

IL DOTTORE

O voi, laggiù che fate? Date fuoco
a preparar la brace...

Gli uomini che hanno ammonticchiato gli sterpi vi appiccano fuoco e la vampa sale vivida, favorita dal vento.

MARTINO

No, figlioli...

non fatemi del male..

IL CALVO

ghignando

Per sciogliere la lingua non v'è nulla
che valga il caldo ai piedi.

E alcuni uomini intorno ridono bestialmente.

IL DOTTORE

Ora prendetelo,

uno per ogni spalla, ed altri due
per le gambe. Così. Forza, ragazzi!

A questo punto Giovanni, con subitanea decisione, toglie dalla porta il paletto, balza su la soglia e con la chiave che ha sempre tenuto stretta nella sinistra chiude, chè Cristina non possa uscire, e mette la chiave in tasca. E si pone con le spalle alla porta, contro tutta la sua gente inferocita. Cristina si accorge della scomparsa di lui quando ode girare la chiave nella serratura. Si stringe la testa fra le mani, inorridita. E si guarda intorno: e ferma lo sguardo su la finestrella che aveva prima dietro le spalle.

All'inatteso apparire del Capo, un urlo bestiale è uscito dalle gole degli uomini. Urlando, essi fanno l'alto di avventarsi contro Giovanni. Ma l'attitudine di lui; ferma e altera, non solo arresta di colpo il loro impeto, ma li forza a indietreggiare. E si ritirano infatti, in massa compatta, a sinistra, a ridosso del bosco. Il silenzio improvvisamente seguito al loro urlo non è rotto che dal crepitio delle legne fiammegianti e dall'ansimare e gemere di Martino.

CRISTINA

nel silenzio che è seguito alle grida suscitate dall'improvvisa apparizione di Giovanni alla folla

“Qui sotto” ha detto... “Un varco nel rovetto...”

Signore, non per me, che non son degna,
ma per amor di lui, per l'innocenza
del mio bambino, e per la salvazione
di quelli che del male non han colpa...
Signore Iddio, Signore, ch'io la trovi
la strada, quella strada... La mia vita,
Signore, per la sua!...

MARTINO

Padrone, dillo tu ch'io non so nulla!
Padrone...

GIOVANNI

Agli uomini che tengono Martino per le membra, già coricato per esser posto al supplizio:

Liberatelo...

Lasciatelo, per Dio!

I quattro aguzzini lasciano la presa, e Martino si rimette in piedi, ma sempre attorniato dagli uomini che lo tenevano.

GIOVANNI

Vi conoscevo

crudeli e violenti, non vigliacchi.

IL CORO

Vogliam sapere. - Dicci dov'è l'oro!

- Tu ci hai tradito. - Di' quello che sai...

- L'oro tu sai dov'è... - Vogliamo l'oro!

Cristina udendo le grida è rimasta un momento sospesa: Ora, decisamente, spinge il tavolo sotto la finestrella, vi sale sopra, bacia le palme delle mani, getta un addio, tendendo le braccia, a lui che non vedrà mai più, scavalca il davanzale e salta giù dall'altra parte.

GIOVANNI

con voce tesa e tagliente come una lama d'acciaio

Se voi che lo trovaste, foste stati

degni di possederlo,

non l'avreste perduto...

IL CORO

Anche beffarci,

vorrai? - Egli c'insulta! - E' un traditore!

GIOVANNI

Non l'avreste perduto: se non foste

diventati ogni giorno più vigliacchi,

sino a pensar di vendere a stranieri

la sacra libertà dell'Altipiano...

IL CORO

già diviso dalle parole del Capo

No, non è vero - E' vero, egli ha ragione!

MORELLO

Iddio ti benedica, o Gian de' Neri!

GIOVANNI

Che fan codesti ceffi da galera

fra la mia gente? E come la mia gente

ascoltarli ha potuto e dargli retta?

Affogarli nel Sorga, voi dovrete,

se vi sentiste ancora i falchi e le aquile

cui fu dato difender questo suolo!

IL DOTTORE

Conigli di cortile! E bastan dunque

le ciancie d'un cialtrone a impaurirvi?

IL CORO

Ringoia le parole! - Al Sorga, al Sorga!

- Al fiume gli stranieri!...

IL DOTTORE

Che lo credete un Dio? Non è che un uomo,
come voi, come me. Solo che voi
siete più vili. E che sia solo un uomo,
con un sol cuore, un fegato, una vita,
ecco, guardate...

E trae da una tasca dei calzonni una pistola e la punta contro Giovanni.

GIOVANNI

vede, rimane fermo con le braccia incrociate, sul petto; e con voce in cui pare vibri una estrema speranza, grida:

Spara!

IL CORO

No, no...

GIOVANNI

Spara!

IL Dottore ha fatto scattare il grilletto, ma il colpo non è partito.

IL DOTTORE

Demonio dell'inferno!

E getta la pistola, e ne trae da un'altra tasca una seconda: e avanzando di due tre passi verso Giovanni la punta. Ma nel tentare di liberarsi dagli uomini che gli si sono stretti intorno e gli impediscono il movimento del braccio, inciampa, vacilla, cade riverso, e il colpo parte in aria.

IL CORO

Miracolo! Miracolo! Il Signore
ha posto su Giovanni la sua mano!
Al Sorga gli stranieri! - Al Sorga, a morte!
Viva Giovanni! - Viva il Capo giusto
della Comunità di Carpineta.
Con te, con te per sempre, ove tu voglia!

E una parte degli uomini si butta sui due stranieri che vengono atterrati e travolti: e altri, colpiti dal prodigio, piegano un ginocchio per rendere grazie a Dio e in atto di sottomissione al Capo. Giovanni sta fermo, come sbigottito.

Ed ecco un rombo immane e spaventevole percuote l'aria e squassa tutt'intorno ogni cosa. Le fronde degli alberi ondeggiando piegate da furiose raffiche di vento, qualche albero si solleva, ricade sradicato; e un nubo di polvere si alza ad oscurare il cielo. E si vede la baracca sfasciarsi, e si ode lo scricchiolio del legno spezzato. Un urlo esce da tutti i petti.

IL CORO

Il terremoto! Il terremoto! - Grazia!
Perdonaci, Signore Iddio!

E Giovanni, voltatosi verso la baracca dove ha chiuso la sua donna, chiama disperatamente.

GIOVANNI

Cristina!

IL CORO

La profezia di Lazzaro!

E molti cadono prostrati, ed altri fuggono come impazziti.

GIOVANNI

col pianto in gola

Cristina!

La scena si chiude

ATTO III

Il cortile del Castello dei Neri, fra il Castello e il muro di cinta che dà su lo spiazzo del Quercione. La facciata del Castello è a sinistra, e non se ne vede che la metà, dalla porta d'ingresso, in primo piano, alla torretta conica che la termina all'estremo angolo sinistro della scena. Fra la mole tozza e rustica del Castello e codesta torretta v'è un arco sotto il quale s'apre un passaggio che mena ai granai e alle stalle. Nella torretta s'innesta il muro che cinge il cortile per tutto il fondo e il lato destro della scena. La porta per cui si esce su lo spiazzo è in fondo, ma non nel centro, anzi vicino all'angolo destro; le fronde del Quercione sopravanzano, dall'esterno, il muro.

Nel mezzo del cortile un pozzo, con la sua vera di pietra grigia e la carrucola di ferro battuto: e a lato del pozzo un sedile di pietra.

Tre giorni dopo il tremendo scoppio che ha sconvolto la montagna intorno al Campo dell'Oro e ha fatto fuggire a valle i cercatori, alcuni rimanendo nella fuga uccisi, alcuni altri feriti.

Pomeriggio avanzato di una serena e dolce giornata di settembre. Il sole, benchè già prossimo al tramonto, spande ancora intorno una mite luce dorata.

Nel cortile, evidentemente in attesa di qualcuno che deve venire, sono una quarantina di uomini, vecchi e giovani: i più dei Rettori della Comunità, fra i quali Antonio e Silvestro Riccio, e giovani dei vari Comuni, fra i quali Morello. E in mezzo ai Rettori sta Innocenzo, il Nonno.

All'aprirsi della scena si ode passare di là dal muro una frotta di ragazzi e ragazze che attraversando lo spiazzo verso il bosco dei Pellegrini cantano un'allegria canzone, interrotta da una cascata di fresche risa gioconde.

LE RAGAZZE

O giovinetto bruno

che passi in mezzo al bosco,

vien qui, vien qui, che un pruno

entrato m'è nel pie'...

I RAGAZZI

No, ragazzina bella,

che troppo ti conosco;

non sei, non sei tu. Quella

che mi potrà beffar.

ANTONIO

Teste sventate! o che non si vergognano

di farsi udire ridere e cantare

proprio qui sotto il muro?

IL NONNO

E' il loro tempo!

Son giovani...

ANTONIO

Ma pur lo sanno anch'essi

in quali angosce qui dentro si vive:

che ad ogni soffio d'aria ognuno teme

vedersi accosto l'ombra della Morte.

IL NONNO

Dici bene Ma quelli son ragazzi!

Passato l'uragano, un ciel sereno

e un'aria mite possono bastare

a fargli bello il mondo e lieto il cuore.

Dal portone del muro di cinta entra Martino.

MORELLO

- Vieni di là?
MARTINO
Di là...
MORELLO
Trovata?
MARTINO
No.
Abbiam frugato i boschi, abbiam gridato
a gran voce il suo nome...
Nessuna traccia, e l'aria muta. Dice
che fu vista il mattino del disastro
passar da Laricino, al far dell'alba.
Di poi nessun indizio.
Il Molinaro, abbiam trovato...
ANTONIO
Vivo?...
MARTINO
Morto, ma sorridente: e nelle mani
incrociate sul petto,
stringeva quelle pietre che i suoi occhi
vedevan d'oro.
IL NONNO
Fatte più che d'oro
dalla sua innocenza, gli varranno
a entrare in Paradiso. E troverà
la sua .barnbina...

Giovanni è uscito or ora dalla porta del Castello, e viene lentamente in mezzo alla sua gente.

ALCUNI UOMINI DEL CORO

sottovoce

Il Capo.. Eccolo... Il Capo...

Egli vede Martino, che sta a capo chino, quasi per non voler incontrare gli occhi di lui.

GIOVANNI
Sì, Martino... Ho capito. E ti ringrazio.
Ci siete tutti?
SILVESTRO

cupamente

Tutti meno i morti.
GIOVANNI
Cioè?... Continua...
SILVESTRO
Nulla...
GIOVANNI
No, Silvestro.
Devo sapere ciò che ognuno pensa:
non del passato, no, ma sì di quello
ch'esser potrà per noi tutti il futuro.
E voglio mi si parli

non già come tu fai, guardando in terra,
ma con gli occhi negli occhi.

Del tremendo disastro che ha colpito
il paese...

IL CORO

Hai ragione; è colpa nostra!

Sì doveva pensarlo, che i Giganti
avrebbero difeso il loro regno...

- E voi siete cristiani? E' stato Dio
a punirci di tutti i nostri errori
e peccati e delitti, e delle offese
che gli facemmo... - No, no, Dio perdona!
Fu il Demonio, a tentarci. Dio è buono!

GIOVANNI

Se vi fu colpa, essa fu vostra e mia:
non son uomo da chiedere indulgenze.

Ma so che tutto ciò che per voi feci
fu inteso a fin di bene: non lo dico
perchè mi ringraziate, no; lo affermo
perchè sappiate ch'io ne son sicuro.

Ma pensare al domani, ora bisogna:
dico al vostro domani, e ancora più
a questa nostra terra, che restare
inviolata possa, qual fu sempre.

Per me; se tale sia 'l vostro volere,
già pronto sono ad andar via ramingo,
via per il mondo, solo col mio strazio.
Ma se restare io debba, e voi dovreste
giurare meco un nuovo ferreo patto.

Giurare di non porre mai più piede
là dove ognuno fu più che uomo belva;
e giurare d'uccidere chiunque
dei nostri o forestiero osasse rompere
il divieto giurato. E poi potrete
tutti tornare all'opre che lasciaste.

IL CORO

Giovanni, sì, chè Dio ci ha perdonato,
e il Sorga è ritornato nel suo letto.

- Il nostro fiume è ancora quel di prima!

MORELLO

Ancora quel di prima, ma i canali
tutti ha lasciato intatti!

GIOVANNI

Dici bene,

Morello: sono intatti

quei canali che insieme noi scavammo.

E ci indican la strada, e dicono: Date
forza d'acqua alle fabbriche, alle industrie.

Con la forza dell'acqua ch'è di tutti,
date ingegno a crearvi un più di bene.

E questo s'ha da fare. E sarà fatto.

MORELLO

e i giovani da lui capeggiati

- Sì, Giovanni! Comanda, e ubbidiremo.

ANTONIO

In quanto a noi...

SILVESTRO

No! Parla per tuo conto.

ALCUNI RETTORI

In quanto a noi, sta certo...

GIOVANNI

No, non subito!

Voglio che la risposta sia decisa
da tutti, sì, ma non davanti a me.

Perchè, badate, chiedo un'obbedienza
cieca, senza dissensi nè riserve.

Scendete a Fontovina, e radunatevi
nella sala ove i nostri antichi padri
per dieci e dieci volte sepper stringersi
intorno alle bandiere dei Comuni,
e furono un sol cuore e un solo braccio
a difender la patria minacciata.

Radunatevi là, là decidete:
non per rispetto a me, ma per il bene
della Comunità. Io resto qui
ad attendervi sino all'or di notte.

I Rettori, e i giovani capeggiati da Morello, escono, in silenzio. Vicino a Giovanni che si è seduto sul sedile a lato del pozzo, china la testa, la faccia nascosta su le mani, rimane soltanto il Nonno. Quando tutti gli uomini son già fuori del portone del muro di cinta, anche il Nonno, che par non osi turbare il doloroso raccoglimento del suo nipote, si avvia per rientrare nel Castello. Giovanni allora alza il capo, e chiama:

GIOVANNI

Nonno... Se quel che ho detto era da dire,
se quel che faccio è giusto, perchè dunque
non. mi s'acqueta dentro la coscienza?

Perchè, se il cuore sanguina di strazio,
non mi sostiene almen la persuasione
di fare ciò che devo?

IL NONNO

Vedi, figliuolo, è come quando il sole
sorge fra la caligine d'autunno:
ci vuol tempo. a salire nel sereno!

GIOVANNI

Nonno, ma ci son dunque ne la terra
materie preziose che in sè recano
maledizione e morte?

IL NONNO

E puoi tu credere
tanto crudele Dio che le creò?
Innocente ogni cosa è della terra:
innocente anche l'oro, come il fiore.,

Anche l'oro, pur che l'uomo non voglia
possederne di più the non gli spetti.
Perchè nessuno, figlio, può pretendere
di più di quanto dà.

Esce Donna Teresa dal Castello e viene verso il figlio. Il Nonno si scosta, vuol lasciarli soli, entra in casa.

DONNA TERESA

Giovanni...

GIOVANNI

Mamma... Hai tutto preparato?

DONNA TERESA

Come hai voluto, figlio.

Ma tu non partirai...

GIOVANNI

Son già lontano.

Col cuore, mamma...

DONNA TERESA

Tornerai indietro.

GIOVANNI

Non troverò la strada. E non c'è più
chi poteva indicarmela e guidarmi:
lei che m'aveva offerto le sue mani
quand'era ancora tempo...

Uno scambia la luce del tramonto

per quella dell'aurora...

Crede che verrà giorno... E invece...

DONNA TERESA

No,

cedere non si deve al sonno. Attendere
con puro cuore, sin che l'alba nasca.

GIOVANNI

Forse solo le madri hanno la forza
di vegliare nel buio, per i figli.

DONNA TERESA

Anche tu hai un figlio...

GIOVANNI

Ho un figlio, sì...

Ma che non può parlare,
che neppure comprende, forse.

DONNA TERESA

Tutto,

tutto comprende. E forse Dio gli serba
la voce in fondo al cuore,
per fargli dire, un giorno, cose grandi.

GIOVANNI

Conducimelo, mamma.

Forse sarà l'ultima volta, questa,
ch'egli vedrà suo padre: e forse è giusto
che per l'ultima volta abbia a vederlo
contra un sole che volge al suo tramonto.

La madre china la testa, congiunge le mani sul grembo, e si avvia verso il Castello e vi entra. Giovanni è solo. Improvvisamente agitato, non si comprende da quale pensiero, balza in piedi e guarda intorno. Si calma, sta per poco assorto, poi mette la destra in tasca e ne trae una pistola. La guarda, la rigira in mano, si accosta al pozzo, ve la tiene sopra un momento sospesa, e finalmente ve la lascia cadere dentro.

Il sole sta ormai per tramontare. V'è nell'aria quella luce calda e densa che di poco precede la sera e l'annuncia.

Di sotto l'arco fra il Castello e la torretta esce Martino che tiene per la cavezza un cavallo. Giovanni ode e si volta.

GIOVANNI

Dove vai?

MARTINO

Non l'ho mosso da due giorni

lo conduco nel prato.

GIOVANNI

No, rientra.

E mettilgli la sella...

MARTINO

A questo solo?

Padrone, che non vuoi più avermi teco?

Se rimani, rimango. Ma se parti,

vengo con te, dovunque sia.

GIOVANNI

Colpevole

non sei di nulla, tu:..

MARTINO

Ma lo sarei

se ti lasciassi andare solo.

GIOVANNI

Va',

ti chiamerò più tardi.

Martino si rivolge indietro, e scompare, conducendo il cavallo, sotto l'arco. Dal Castello esce Donna Teresa che tiene per mano il bambino.

GIOVANNI

Lasciaci soli, mamma. Tornerai

a riprenderlo poi, quando sia l'ora

di metterlo a dormire.

DONNA TERESA

Sì, figliuolo.

Spinge dolcemente il bambino verso il suo babbo, che ha teso le braccia ad accoglierlo, e si allontana e rientra.

GIOVANNI

Bambino mio... T'han detto che la mamma
ha dovuto andar via, per un gran viaggio?

Anche il babbo or dovrà, forse, partire:

solo tu resterai con la tua nonna.

Piangi, bambino? Tanto tu m'intendi,

anche se non puoi dire quel che senti?

Non pianger, no, ma stammi ora ad udire

come un piccolo uomo, che 'l tuo babbo

t'ha da parlare come a un uomo grande:
 che quando sarai grande almen ti resti
 memoria di quest'ora.
 Cattivo il babbo tuo non era. Tanto
 era l'amore che sentiva dentro
 per la sua gente, e tanta la pietà
 d'ogni dolore umano, che credeva
 essere buono e forte, forte e giusto.
 Cattivo, no; superbo egli era. E allora
 il suo Destino.. E allora Dio, gl'impose
 una prova tremenda, e per provare
 la forza e la giustizia e la bontà
 del suo cuore, lo pose in mezzo all'oro.
 Capisci, bimbo? Dentro a un monte d'oro,
 come quel ,della favola, ma vero.
 E il babbo perse allora la sua forza.
 Se quell'oro era un bene, egli doveva
 chiamare la sua gente e dire: E' vostro.
 E il babbo non lo fece.
 S'era un male, era dunque da distruggere
 Prima che un male fosse anche per altri.
 E il babbo non lo fece.
 Pensò di farlo... Ma pensare il bene
 non basta: solo serve il praticarlo.
 Ma la tua mamma... Non la scorderai
 la mamma, tu che sei tanto bambino?
 La mamma, che per noi, per amor nostro,
 abbandonò 'l suo mare e la sua gente
 e volle sentir sua la nostra terra;
 la mamma cui pareva iniquamente
 rubato ogni momento della vita
 che viver non potesse con noi due;
 la mamma, la tua mamma, essa sentì,
 vide qual'era il male e quale il bene,
 e quel ch'era da compiere compì.
 Là dove il babbo era stato tentato
 dal male e perso aveva la sua forza,
 essa vide un altare: e per salvarci
 si trasse il cuor dal petto a ve lo pose.

Si china, a far rialzare il bambino, che è sinora rimasto davanti a lui inginocchiato. E lo bacia. E lo
 pone sui propri ginocchi così da avere contro il proprio il viso di lui.

Là in fondo, su la soglia del portone del muro di cinta, sono or ora apparse due donne, che hanno
 sostato un attimo a guardare nel cortile, in cui s' incupisce l'ombra della sera. Sono subito scomparse,
 ma per riapparire poco dopo insieme a pochi uomini e ad altre poche donne, due delle quali
 sostengono in mezzo a loro Cristina.

Subito, dalla soglia del portone, Cristina - che ha in dosso quello stesso vestito nero che portava
 quando andò al Campo dei Cercatori, ma strappato e ridotto quasi un cencio, e non ha più scialle sulle
 spalle, ma sulle spalle sciolti i capelli bruni - ha visto là vicino al pozzo Giovanni e il suo bambino. E
 su la soglia del portone, sopraffatta dall'emozione, essa si arresta. E nel mezzo di quel vano d'ombra
 notturna il suo pallido viso pare una candida fiamma.

GIOVANNI

Piccolo figlio mio! Se tu scordarti
 potrai del babbo, il babbo ti perdona.

Ma della mamma no... Guardami, figlio,
e coi tuoi occhi puri ed innocenti
fammi sentire, dimmi, che la mamma
tu non. potrai scordarla mai, mai...

Anche il bambino, che stando su le ginocchia del babbo ha di fronte il portone, ha visto la madre, e ha teso verso di lei le piccole braccia. Ed ecco, alla disperata invocazione del babbo, ecco uscire per la prima volta dalla sua bocca - faticosamente, ma alta e nitida e pura - una parola:

IL BAMBINO

Mam - ma!

La parola per anni e anni invano sperata, invano attesa, dà al cuore della madre tanta forza, che gettando un grido di gioia, essa si slancia, e correndo attraversa il cortile sino al pozzo, con le braccia tese a quelle che ha visto tese verso di lei. Ed ecco, essa è in ginocchio a lato del sedile, e stringe al petto il suo bambino.

GIOVANNI

Cristina! Anima mia!
La mamma, sì... La mamma è ritornata...
Tu, l'hai fatta tornare... E' ritornata
per non lasciarci più...

Due di quelle donne che han ricondotto Cristina sono corse dentro il Castello a dare l'annuncio. Quell'altra poca gente s'è fermata su la soglia del portone del muro di cinta, trattenuta da un arcano senso di miracolo e da un profondo senso di pietà.

CRISTINA

tenendo col braccio destro a sè stretto il bambino, e tendendo l'altra mano a carezzare il volto di Giovanni

Giovanni...

GIOVANNI

Cara...

E bacia la bocca che essa gli offre sorridendogli felice.

CRISTINA

Ancora essa si china sul suo piccolo.

Bambino mio... Volevi che tornassi?
Vedi, tu m'hai chiamata e son venuta.
Ora potrai chiamare anche il tuo babbo,
perchè non t'abbandoni, perchè resti
con te per sempre. Ed io t'avrò salvato,
così, due volte, o figlio mio, tesoro,
vita della mia vita, amore..., amore...

Il suo cuore stanco non può reggere a tanta pienezza di emozione. Essa chiude gli occhi, reclinando la testa sul petto. Giovanni fa appena in tempo a metterle un braccio dietro le spalle, sul quale essa piega svenuta.

Sono intanto uscite dal Castello quelle due donne che dianzi vi sono entrate, seguite da Donna Teresa e dal Nonno. E Teresa vede la nuora svenire, e corre vicino a lei e si inginocchia al suo fianco, e una mano di lei prende fra le sue. Nessuno ha l'animo di parlare. Soltanto Giovanni accarezza con affettuosa tenerezza i lunghi capelli della sua donna. Ora essa si rià, riprende conoscenza e i suoi occhi incontrano quelli pieni di angoscia del compagno. E gli sorride ancora, e si sforza di parlargli con tenerezza quasi scherzosa.

CRISTINA

Hai avuto paura?

Si accorge della presenza di Teresa che si è chinata a baciarle la mano.

Oh, mamma... No,

voi non dovete...

DONNA TERESA

Figlia benedetta!

Ora comprendo, sì, quella che sei,

e che hai saputo fare...

GIOVANNI

Cara...

Non vuoi entrare in casa?

CRISTINA

No, non posso,

non posso più. Lasciatemi star qui...

Per respirare meglio...

DONNA TERESA

timidamente

Ma il bambino...

CRISTINA

Sì, dite bene, è giusto.

Portatelo a dormire... In questa notte

gli canteran la ninna-nanna gli angeli...

Va' con la nonna, amore mio... La mamma...

Iddio ti benedica, ora e per sempre.

Bacia il bambino, facendosi forza per non rompere nel pianto disperato che dal grembo e dal cuore sente salire a chiuderle la gola: lo segna col segno della croce e lo consegna alla nonna.

Teresa e Innocenzo si scostano, tenendo il bambino per mano, e si volgono verso il Castello e vi entrano. Prima di entrare, il Nonno fa un cenno a quella gente rimasta sempre ferma là in fondo sulla soglia del portone, la quale si ritira e scompare. Giovanni e Cristina sono soli.

Il cielo è pieno di stelle, la notte è chiara, tepida e senza un alito di vento.

CRISTINA

Vedi, Giovanni, come Iddio è buono?

Per due giorni e due notti egli ci volle

divisi, perchè poi sentir potessimo

la dolcezza di quest'ultima grazia.

Poi m'ha fatto trovare, in quella gola

dove scagliata fui dal grande scoppio:

e m'ha donato ancora tanta forza

da venire sin qui, per rivederti.

E poi egli ha voluto

che udissi anch'io la voce di mio figlio!

Una parola sola, pronunciata

da due labbra innocenti, ha cancellato

così colpe ed errori. Ed or tu sai,

sai che dinanzi a te

s'apre una nuova via diritta e chiara.

GIOVANNI

Se t'avrò meco,

CRISTINA

Sì, m'avrai con te:
so che vorrai tenermi teco, sempre.

GIOVANNI

Se tu mi darai forza, tu che compiere
hai saputo da sola...

CRISTINA

Ciò che ho fatto
l'avresti tu compiuto.

GIOVANNI

Avrei dovuto
prima di te.. Ma tu, come potesti,
tu così dolce e mite creatura,
vincer l'orrore, vincer la paura,
vincer quell'incantesimo splendente,
guardarlo e non smarrire la ragione,
non perdere ogni forza e volontà?
Lo vedesti, vedesti intorno a te
tutto quell'oro... Di', Cristina... Dimmi...
Non c'era dunque?...

CRISTINA

Sì, sì l'oro c'era:
quello che tu vedevi, c'era; un male,
un gran male da vincere e distruggere.
Ora non vi son più che aride roccie.
E rientrato è nel suo letto il Sorgia,
e le sue acque chiare ancora vanno
a fecondare i campi...
Oh no, Giovanni!
non distoglier la gente dalla terra!
Quel che ti parrà bene, tu farai;
giudice sei tu solo... Ma la terra...
In quest'ultime notti, mentre immota
giacevo su le foglie secche, in fondo
a un precipizio, e intorno a me sentivo l'erbe,
le piante, il bosco respirare,
l'ho sentita e compresa, la bontà
materna della terra... Sì, Giovanni,
è la madre di tutti! Abbandonarla,
scordarla, non si deve... I figli... I figli...

La sua voce si è andata via via affievolendo sino a non essere che poco più di un soffio. Ancora essa
reclina la testa, e pare sia per svenire.

GIOVANNI

Non vuoi entrare in casa?... Io ti ci porto...

CRISTINA

Non posso più...

GIOVANNI

Non puoi?...

CRISTINA

Non potrò più...

Giovanni, non comprendi ?

Egli non può più illudersi: china la testa sul petto soffocando il pianto.

CRISTINA

No, non piangere.

Ma di quest'ora santa rendi grazie
a Dio, che ce l'ha data. Domandare
di più, nè lo posso io, nè tu lo devi.
Quel che una donna, una misera donna
quale son io, poteva fare, ho fatto.
E la felicità ch'ora ne provo è tanta
che a contenerla il cuore è troppo piccolo.
Ho potuto salvar dal male te,
che necessario sei alla tua gente
- ed ora son sicura che potrai
condurla a un maggior bene -
ed ho potuto udire
la voce di mio figlio. Ho avuto più
che non speravo...

GIOVANNI

No, Cristina, no,
io perderti non voglio!

CRISTINA

Tu non mi perdi. Non mi puoi più perdere.
Non v'è più lontananza
per chi non ha più corpo che gli pesi...
Ascoltami, Giovanni...
Forse un giorno verrà per tutti gli uomini
che possedere l'oro non sarà
nè tentazione più nè desiderio:
quel dì che tu vedesti già nel sogno
d'una futura età più giusta e pura.
Ma l'oro buono, il più puro e più bello,
non è quel che la terra in sè nasconde:
è quello delle messi già mature,
è quello dei capelli d'un bambino,
è quel che in una voce amata suona,
riluce e scalda il cuore, se la voce
dice, com'io ti dico:
Caro, ti voglio bene... Addio...

Giunta all'estremo delle sue forze, Cristina dolcemente spira reclinando per l'ultima volta la testa sul petto del suo compagno. Giovanni sta un attimo a guardarla con gli occhi slargati da un disperato terrore, e poi, pur tenendola sempre fra le braccia, disperatamente la chiama:

GIOVANNI

Cristina!

Al grido di Giovanni escono dal Castello Donna Teresa e il Nonno, e vanno vicino a lui e al corpo esanime di Cristina; e si riaffacciano al portone del muro di cinta quelle poche persone di prima, le quali comprendono ciò che è avvenuto e non osano avvicinarsi. Dal portone sopraggiungono ed entrano intanto i Rettori, di ritorno dall'essersi radunati a Fontovina. E anch'essi sentono la presenza angusta della morte, e si fermano a metà del cortile.

Il grave penoso silenzio è a un tratto rotto dalla ripresa di quella canzone che già s'udì cantare al principio dell'atto. Alcuni uomini escono dal portone per far tacere i ragazzi spensierati: i quali appaiono e si affacciano al cortile, dalla soglia del portone, sbigottiti.

Antonio e Silvestro Riccio si staccano dal gruppo dei Rettori e avanzano verso Giovanni, che alza gli occhi a guardarli quasi smemorato.

ANTONIO

S'era venuti a dirti...

SILVESTRO

Siam venuti,

tutti d'accordo, a dirti

che il popol chiede al Capo di dar gli ordini

per la ripresa d'ogni opra e fatica...

GIOVANNI

Gli ordini... Li darò nei giorni prossimi....

Ma domattina ognuno torni ai campi,

a dissodar la terra... Io solo chiedo

che prima d'affondare nella terra

o zappa o vanga o aratro,

pronunci ognuno il nome

di lei, e nel suo cuor lo benedica.

IL CORO

sottovoce, quasi sussurrato

Anima benedetta, e tu perdonaci,

perchè noi non sentimmo ch'eri un angelo

mandato giù dal Cielo per salvarci.

E di lassù dove tu sei tornata

dacci forza a volere fare il bene,

per il bene dei figli... E così sia.

Tutti si inginocchiano.

La scena si chiude.

FINE

CONCLUSIONI

Sono fermamente convinto che sia impossibile parlare della musica. Ne sono state date numerose definizioni che in realtà descrivono solo una reazione soggettiva alla musica. A mio parere l'unica definizione davvero precisa e obiettiva è quella data da Ferruccio Busoni, il grande pianista e compositore italiano, il quale disse che la musica è "aria sonora". Con ciò si dice tutto e il contrario di tutto. Shopenhauer, invece, vide nella musica un'idea del mondo. In musica, come nella vita, possiamo parlare davvero solo delle nostre relazioni e delle nostre percezioni. E se provo a parlare della musica, è perché l'impossibile mi ha sempre attratto più del difficile. Non fosse altro perché tentare l'impossibile è, per definizione, un'avventura, e mi comunica una sensazione di energia che trovo assai attraente. Inoltre c'è il vantaggio che il fallimento non solo appare tollerabile ma è addirittura previsto.¹

Così Barenboim, grande musicista contemporaneo, tenta l'impossibile per spiegare, nel suo libro, le relazioni tra contenuto della musica e della vita, le medesime inscindibili connessioni che vivono nel dramma esaminato in questa tesi.

Pizzetti coniuga razionalità ed emozione nella musica, perché disciplina e passione sono, esse stesse, vita.

Egli, uomo di indole limpida e schietta, vissuto in un momento storico ricco di fermenti e di ricerca di nuovi linguaggi, ha creato un originale lessico artistico personale, duttile e sensibile nel suo fraseggio flessuoso e resistente, fluido e denso, secondo gli entusiasmi e le crisi dei moti sentimentali, che hanno reso le sue melodie ricche di contenuti.

Pizzetti credeva che la musica avesse la possibilità di rivelare la misteriosa profondità dell'essere oltre i limiti della parola; le suggestioni arcaiche del soggetto, inoltre, corrispondevano perfettamente alle sue esigenze drammatiche e musicali perché gli consentivano di rifarsi, nelle sue prime opere, ad un mondo lontano, privo di una forza realistica, al di fuori di situazioni umane rappresentate nella loro concretezza, amante

¹ Daniel Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2007, p.11.

com'egli era, del fantastico, dell'arcaico stilizzato, della significazione trascendente il personaggio scenico e il fatto visivo. Da tale concezione si discosta in parte nella sua opera *L'Orò*, per la cui piena comprensione, si è voluto, in questo lavoro, ripercorrere le fasi della vita di Ildebrando Pizzetti, evidenziando le esperienze educative e culturali che improntano tutta la sua produzione musicale.

Le parole di Thomas Stearns Eliot: *Se dimentichiamo la tradizione perdiamo il nostro potere sul presente*² rispecchiano la sua concezione di base, silloge di profonda ammirazione per la cultura classica e di ricerca innovativa, necessaria ad arricchire la civiltà musicale italiana, senza snaturarla.

L'attiva presenza del musicista come uomo di cultura, critico, scrittore, educatore, biografo nella vita nazionale, la profonda integrità morale, l'impegno civile, l'intenso lavoro creativo, sorretto da intransigente senso del dovere emergono inevitabilmente in questa analisi. Così pure è innegabile la sua acuta capacità di penetrazione psicologica: scrutare in fondo all'animo dei suoi personaggi, ritrarli nelle loro verità, sia di rettitudine che di imperfezione, liberandosi da ogni preoccupazione didascalica è una sua prerogativa.

Si è poi presa in esame la posizione del parmense all'interno della cerchia di artisti ed intellettuali del suo tempo, la cosiddetta "generazione dell'Ottanta", della quale fu parte attiva, pur in un'adesione del tutto personalistica.

Successivamente si è desiderato approfondire la sua concezione etico-estetica della musica, in particolare del dramma, alla quale egli rimase sempre fedele in tutta la sua vita artistica. Del linguaggio propriamente drammatico, Pizzetti attribuisce l'intuizione originaria a Monteverdi,

² Thomas Stearns Eliot, *BMG*, 19 settembre 1966, p. 11.

[...] il primo che crea personaggi almeno a tratti vivi e palpitanti, il primo che crea pagine di dramma - ora non importa stabilire se molte o poche - nelle quali la musica non si accompagna alle parole per dare ad esse maggior rilievo oratorio, ritmico o sonoro, ma è con la parola una cosa sola, espressione piena - per il sentimento e per l'intelletto - di vita in atto.³

Dopo tali premesse, si passa ad esaminare l'opera *L'Oro*, nella quale si riscontra, rispetto ai lavori precedenti, un forte richiamo ai problemi concreti e sociali del momento storico in cui Pizzetti vive, affrontati senza l'inserimento di elementi politici, sintomo di un'apertura mentale innata e duratura dell'autore.

Ma ciò che più pervade il dramma è l'afflato mistico e religioso che lo sublima e gli conferisce un senso ascetico al di sopra delle passioni che vi si agitano. L'idea pizzettiana di dramma, analizzata nel capitolo terzo di questo lavoro, che ricerca un continuo divenire dell'azione, non impedisce la presenza di notevoli squarci lirici: i momenti vissuti da Cristina e Giovanni nel secondo e nel terzo atto sono picchi melici che penetrano nel vivo dell'anima dei vari personaggi, esprimendone le passioni con vivida intensità e realistica forza vitale.

E ancora si osserva la funzione che il coro assurge quale elemento drammatico e dinamico, da personaggio addirittura protagonista; non più statico e lirico come in *Fedra*; esso 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 impulsi antitetici, interagenti.

Nei successivi capitoli viene svolta una scrupolosa analisi estetico-musicale, cercando di interpretare e cogliere la struttura e quindi l'essenza dell'opera, dal punto di vista melodico-tonale e armonico. Tale dissezione del dramma non perde di vista, tuttavia, il suo valore unitario, rintracciato nel riproporsi dei *temi* che hanno la medesima sostanza musicale. Si è tentato, in questo studio, di correlare sia l'aspetto

³ Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, s.l. (ma Roma), Edizioni della Bussola, 1945, p. 105.

puramente tecnico della musica che quello estetico-filosofico, rinvenendo significati non solo formali, ma affettivi, emotivi e anche intellettivi.

Ma il suo più alto merito, si ritiene, è l'aver voluto trasmettere un messaggio profondamente etico più che intellettuale, attraverso l'esistere sulla scena dei suoi personaggi musicali, perché la musica, come diceva Aristotele, più di duemila anni fa, è molto di più di un ascolto piacevole o eccitante, di un mezzo per alleviare la fatica del vivere quotidiano:

[...] In realtà nei ritmi e nei canti vi sono rappresentazioni, quanto mai vicine alla realtà, d'ira e di mitezza, e anche di coraggio e di temperanza e di tutti i loro opposti e delle altre qualità morali (e questo è provato dall'esperienza, chè quando li ascoltiamo, data la loro natura, sentiamo una trasformazione dell'anima). Da tali considerazioni è chiaro che la musica può esercitare un qualche influsso sul carattere dell'anima e se può far questo, è chiaro che bisogna accostarle i giovani ed educarli ad essa.⁴

La pietas di Cristina, sublimata dalla melodia, indica la strada dell'amore, di chiara derivazione religiosa, filo conduttore che congiunge tra loro opere pizzettiane anche assai diverse per argomento e tematica contingente: da *Dèbora e Jaéle* a *Lo Straniero*, a *Orsèolo*, a *Vanna Lupa*, alla radiofonica *Ifigenia*, a *Cagliostro*, a *L'Assassinio nella Cattedrale*, a *L'Oro*, nel quale i tormenti delle opere precedenti sembrano comporsi in una superiore purificazione.

La catarsi che si compie sulla scena nell'ultimo atto a seguito della morte di Cristina è la stessa catarsi che genera la musica nell'animo umano, ristabilendo l'armonia, facendosi medicina per lo spirito.

Piace concludere questa tesi con le parole di uno scrittore contemporaneo in un suo libro, che Pizzetti avrebbe certamente condiviso:

⁴ Aristotele, *Politica*, trad. di Renato Laurenti, Bari, Laterza, Libro VIII, 5, p. 272.

La musica basta e avanza per sconfiggere la solitudine. La musica è l'unica promessa mantenuta, la musica è l'unica scommessa vinta. Lo aveva detto a qualcuno, una volta, che la musica è tutto, che è l'inizio e la fine del viaggio, che la musica è il viaggio stesso⁵

⁵ Giorgio Faletti, *Io uccido*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003.

RIASSUNTO IN LINGUA INGLESE

Abstract of the thesis

This work deals with *L'Orò*, an opera by Ildebrando Pizzetti, an Italian composer of classical music, born in Parma in 1880. He belonged to the “Generation of 1880”, a musicians’ company who brought a great change into Italian music.

Pizzetti was gifted with an essentially drammatrical nature and succeeded in renewing melodrama, working on a drammatrical style based on the idea of an absolute balance between words and music, since the beginning of his creative activity; this comes from his deep synthesis of traditional Italian music, and independent from the forms of the late-romantic and veristic theatre. His work *L'Orò* is built on this conception of drama which combines rationality with emotion in the music, as discipline and passion are mingled in life.

In this work the artist’s life has been examined showing the educational and cultural experiences which imprinted all his musical production.

Pizzetti appears as a highly cultured man, critic, writer, teacher, biographer; his deep moral uprightness, his civil engagement, his strong creative work and the great sense of duty come out in this analysis.

Also his intense ability of psychological penetration is undeniable: he is able to search his characters’ heart, represent their positive and negative traits, freeing himself from any didactic care.

Then Pizzetti’s position inside the artists’ circle of his time, the “Generation of 1880”, has been tested: he was an active member of this group, even though in a quite personal way.

In the following chapters an aesthetical musical analysis has been done, trying to interpret the structure and, therefore, the essence of the

opera, through a melodic and harmonic point of view. However, this dissection of the drama doesn't lose sight of its unitary meaning recovered in reproposing the theme that have the same musical substance.

In this way, the pure technical aspect of music has been put in connection with the aesthetical–philosophic one, finding formal and affective, emotional and intellectual meanings.

Moreover Pizzetti's idea of drama, requires a continuous becoming of the action, so that it doesn't prevent the presence of lyrical moments.

It's also possible to say that, in this opera, composed in grown-up age, the artist discusses the social problems of his time, without the introduction of political constituents, while a religious feeling pervades the drama and gives it an ascetical sense that exceeds any passion.

Cristina's "pietas", sublimated by the tune, shows the way of love, of clearly religious derivation; it gathers Pizzetti's operas even different from each other about subject and contingent thematic: from *Debora e Jael*, *Lo Straniero*, *Vanna Lupa*, *Ifigenia*, *Cagliostro*, *Assassinio nella Cattedrale*, to *L'Oro*. The catharsis happening in the scene of third act thanks to Cristina's death, is the same one that the music arouses in human heart, restoring the harmony as a remedy for the spirit.

Finally, at the end of this abstract, I would mention the words of a present-day writer, that Pizzetti would have certainly shared:

La musica basta e avanza per sconfiggere la solitudine. La musica è l'unica promessa mantenuta, la musica è l'unica scommessa vinta. Lo aveva detto a qualcuno, una volta, che la musica è tutto, che è l'inizio e la fine del viaggio, che la musica è il viaggio stesso¹

¹ Giorgio Faletti, *Io uccido*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003. Tradotto in lingua inglese: *The music is enough and more to defeat the loneliness. The music is the only kept promise, the music is the only won bet. Once upon a time he said to someone the music is all, the start and the end of the journey, the music is the journey itself.*

APPENDICE

Lettera di Ildebrando Pizzetti a Giuseppe De Robertis

Cortina d'Ampezzo, 11.9.1935

Mio carissimo De Robertis,

Nell'ultima mia brevissima lettera Le accennai a un nuovo dramma del quale m'era nata l'idea in quella sera che tornavo a Firenze da Milano (dove avevo dovuto recarmi per una questione interessante l'orchestra della Scala e i concerti dell'Eco) nel maggio scorso.

Durante il prossimo mese di queste vacanze ho pensato molto a questo nuovo dramma: mi sono poi imposto di non pensarci mentre scrivevo la musica per l'Edipo a Colono (io non ho mai saputo pensare a due cose nello stesso tempo): ma ho ripreso il filo del mio pensiero e gli appunti già tracciati. Vorrei poterLe dire almeno sommariamente l'argomento del dramma: ma non lo potrei fare che fra qualche tempo, quando io adesso abbia ordinato un po' meglio le mie idee. Per ora posso dirLe soltanto che il dramma dovrebbe intitolarsi L'Oro, che il protagonista di esso è un uomo di nobilissimo animo, onesto puro e ardito, il quale un giorno, in seguito alla scoperta di un giacimento d'oro tra i suoi monti, smarrisce perde il senso della giustizia e della verità, prima illudendosi di pensare e voler provvedere al benessere altrui e poi sapendo di obbedire soltanto a una sua propria cupidigia ma non potendo più dominarla e vincerla. E attraverso casi e fatti che Ella poi conoscerà egli corre alla rovina di sé e dei suoi: lo salva, quella che soltanto può salvarlo, la sua compagna, col sacrificio di se medesima: e lo riconduce al senso della verità la voce del suo bambino che era nato muto, con la prima parola che egli pronuncia. Tutto questo è complesso, lo so. Ma Lei potrà già da questi pochi accenni immaginare più che so non potrei dirLe.

Ma posso io ancora impegnarmi ad un'opera di gran mole? Non è forse troppo tardi? E poi a chi rivolgersi ora, ora che in tutto il mondo gli uomini son sì disattenti all'arte? E infine, è proprio questo il momento opportuno per esaltare la rinuncia ai beni materiali e ingannevoli?

Le mando un saluto affettuoso.

Il Suo IP

(Lettera 1.86.126 conservata presso il Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux – Archivio Contemporaneo “Bonsanti” – Firenze).

Ildebrando Pizzetti lavora

Il ritorno di “Fedra” e la genesi dell’“Oro”

Imminente è l'andata in iscena, al Teatro Reale, della *Fedra* d'Ildebrando Pizzetti, opera non nuova, che Roma già conosce ed ammira per un'altra edizione, sempre curata dall'illustre maestro Tullio Serafin, apparsa sulle stesse scene nel gennaio 1935. Sia ben tornata quest'opera calda e sensuale, quest'opera d'arte elevatissima che chiamerà certamente al nostro Massimo il pubblico più intelligente.

Non è nostra intenzione parlare, qui, di quest'opera che ci sta particolarmente a cuore; ci piace invece mettere a confronto la genesi di *Fedra* con quella dell'ultima opera alla quale Ildebrando Pizzetti lavora alacremente: *L'Oro*. Forse potremo anche accorgerci che tra l'una e l'altra esiste un filo sottilissimo che le unisce misteriosamente.

* * *

Maggio 1935. In treno da Milano a Roma. E' notte. In uno scompartimento di prima classe stanno tranquillamente seduti il Pizzetti e la signora Riri.

Anche in quella lontana notte egli è chiuso in se stesso – è questo un suo atteggiamento favorito, anzi direi naturale – e architetta nella sua mente di musicista e di poeta tutto un dramma. Il musicista detta, il poeta scrive. E scrive sulla prima pagina libera di un libriccino che tuttora conserva gelosamente. Scrive la trama – base del suo *Oro* – il titolo è venuto giù di getto –, scrive la sua prima idea.

“Da allora – ha scritto lo stesso Pizzetti in una lettera affettuosa diretta all'amico Guido M. Gatti – essa non mi ha più lasciato, ma è andata a poco a poco svolgendosi e prendendo forma, sino a che, da poco più di un anno, io ho potuto cominciare a concretarla nelle sue forme definitive, poetiche e musicali”.

Ildebrando Pizzetti – per il quale mi vanto di essere uno di quei “pochi amici” ai quali spesso allude nei suoi scritti – ha avuto la estrema cortesia di farmi leggere il primo atto del suo *Oro* e di farmi conoscere la trama degli altri due. Una ... solenne promessa mi proibisce di parlare di tale soggetto, e non parlerò.

– Dell’argomento e del significato dell’*Oro* – ha ancora egli detto a Gatti – non parlerò neanche quando l’opera sarà, se Dio voglia, compiuta: come non ho mai scritto, per il pubblico, dell’argomento e del significato degli altri miei drammi.

Ma se Fedra nacque, aggiungiamo noi, alla vigilia della grande guerra mondiale più che vittoriosa per noi, così l’*Oro* sorge alla vigilia di una grande vittoria, nostra ancora, unico risultato di un’immane lotta fra due mondi.

Dice tanto bene il Pizzetti nella lettera citata: “Non mai come in questo grande momento della storia dell’umanità, mentre attraverso avvenimenti tragici e tremendi tanta parte di un vecchio mondo sta per crollare e un nuovo mondo sta formandosi, che nasca rischiarato da una più limpida e più calda luce di giustizia, non mai come ora gli uomini hanno avuto bisogno di quelle profonde e fraterne parole di amore e di bontà che l’arte può e deve loro dire. Rullar di tamburi e squilli di trombe per l’ardimentoso scatto degli eserciti nella battaglia: giusto. Ma per dare ai combattenti, con o senza armi (combattenti oggi siamo tutti) animo, coraggio, volontà, energie, l’arte deve offrire parole e canti d’amore, di generosa bontà, di umana pietà; parole e canti espressivi di quei sentimenti, eterni e fondamentali della umana natura, nella commossa coscienza dei quali ogni vero uomo, per sua dignità di uomo, e per il bene e la gloria della patria, e per il bene dei suoi figli e dei suoi fratelli, trova la forza di lottare, la forza di morire, la forza di vivere”.

Quelle profonde e fraterne parole di bontà e di amore il Pizzetti ce le dirà, ne siamo sicuri, con il suo nuovo dramma, che come tutti gli altri suoi drammi, è un'opera di amorevole umanità e di bontà.

Quando apparirà sulla ribalta *L'Oro*?

Non lo sa nemmeno il suo autore il quale da cinque anni sta lavorando e pensando al suo dramma anche quando “per dover attendere ad altre cose” non potè lavorarci.

– Se a compiere l'opera – dice ancora il Pizzetti – potrebbero volerci ancora due o tre anni, potrebbe magari bastarne uno solo. Tutte cose che hanno, davvero, nessuna importanza, o ne hanno ben poca, anche per me.

(Articolo di Marco Rinaldi)

OPERE E COMPOSIZIONI DI ILDEBRANDO PIZZETTI

Pizzetti fu autore delle seguenti composizioni: opere teatrali: *Il Cid* (A. Beggi; non rappresentata e distrutta, 1902), *Fedra* (libretto proprio, da D'Annunzio, Milano, 1915), *Dèbora e Jaéle* (proprio; ivi, 1922), *Fra Gherardo* (Milano, 1928), *Lo straniero* (Roma, 1930), *Orséolo* (Firenze, 1935), *L'Oro* (Milano, 1947), *Vanna Lupà* (Firenze, 1949), *Ifigenia*, tragedia musicale radiofonica (libretto proprio e di A. Perrini; RAI, 1950; in teatro, Firenze, 1951), *Cagliostro* (RAI, 1952; in teatro, Milano, 1953), *La figlia di Iorio* (libretto proprio, da D'Annunzio; Napoli, 1954), *L'assassinio nella cattedrale* (libretto proprio, da T. S. Eliot; Milano, 1958), *Il calzare d'argento* (R. Bacchelli; Milano, 1961), *Clitemnestra* (Milano, 1965), *Rondò veneziano*, azione coreografica (Caramba; Milano, 1931); musiche di scena: *La Nave*, 2 pezzi (D'Annunzio; Roma, 1908), *La Pisanella* (D'Annunzio; Parigi 1913; come azione coreografica, Roma, 1955), *La sacra rappresentazione d'Abram e d'Isaac* (F. Belcari; Firenze, 1917; 2ª versione ampliata, 1926), *Agamennone* (Eschilo; Siracusa, 1931), *Le Trachinie* (Sofocle, Siracusa, 1933), *La rappresentazione di S. Uliva* (C. d'Errico, da anonimo del secolo XVI; Firenze, 1933), *Edipo a Colono* (Sofocle; Siracusa, 1936), *Le feste delle Panatenee* (Paestum, 1936), *Come vi piace* (Shakespeare; Firenze, 1938), *La lunga notte di Medea* (C. Alvaro; Milano, 1949), *Il Campiello* (Goldoni; Venezia, 1957); musiche per film: *Cabiria* di G. Pastrone (1914), *Scipione l'Africano* di C. Gallone (1937), *I promessi sposi* di M. Camerini (1941), *Il mulino del Po* di A. Lattuada (1949), per orchestra: *Sinfonia in la* (1940), *Extase*, intermezzo (1898), *Il sonno di Giulietta*, (1899), *Ouverture per l'Edipo a Colono* (1901), 3 preludi sinfonici per l'*Edipo Re* (1904), *Ouverture per una farsa tragica* (1911), *La Pisanella, suite dalle musiche di scena* (1913), *Sinfonia del fuoco*, per *Cabiria* (1914), *Danze per*

l'*Aminta* del Tasso (1914), *Concerto dell'estate* (1928), *Rondò veneziano* (1929), *Canzone di beni perduti* (1950), *Preludio a un altro giorno* (1951); per strumento solista e orchestra: *Poema emiliano per violino* (1913), *Canti della stagione alta, concerto per pianoforte* (1930), *Concerto in do per violoncello* (1934), *Concerto in la per violino* (1945), *Aria* (Augurio nuziale) per violini all'unisono (1958), *Concerto in mi bem. per arpa* (1960); musica vocale con orchestra: *Canto di guerra per coro* (1899), *Canzone a maggio* per solo e coro (1901), *Scena lirica da Le ruine di Braunia* (R. Salustri, 1901), *Messa a 4 voci e archi* (sine Credo, 1902), 2 *Liriche drammatiche napoletane* per tenore (versione anche per pianoforte, 1916-1918), *L'ultima caccia di S. Uberto* per coro (versione anche senza coro, 1929), *Epithalamium* per soprano tenore e baritono, coro e piccola orchestra (dai Carmina di Catullo, 1939), *Oritur Sol et occidit*, cantata per baritono (1943), *Cantico di Gloria: Attollite portas* (dai Salmi) per 3 cori, 24 fiati, 2 pianoforti e percussioni (1948) *Vanitas vanitatum*, cantata per soli, coro maschile (1958), *Vocalizzo* per mezzosoprano (1960), *Filiae Jerusalem, adjuro vos*, piccola cantata d'amore per soprano, coro femminile e orchestra (1966); inoltre: 3 *Canzoni* (*Donna lombarda*, *La prigioniera*, *La pesca dell'anello*) per soprano e quartetto o orchestra d'archi (1926); 2 *Poesie d'Ungaretti* (*La Pietà*, *Trasfigurazione*) per baritono, violino, viola, violoncello e pianoforte (1953); musica da camera: 2 quartetti (in la, 1906, in re: 1933); *Trio con pianoforte* (1901, distrutto), *Trio con pianoforte in la* (1925); *sonata per violino e pianoforte* (1901, distrutta), *Sonata in la per violino e pianoforte* (1919), *Sonata in fa per violoncello e pianoforte* (1921), *Aria in re per violino e pianoforte* (1906), *Colloquio*, per violino e pianoforte (1949); 3 *Canti* (versione per violino e pianoforte e per violoncello e pianoforte, 1924); per pianoforte: *Sogno* (1898), *Foglio d'album* (1906), *Poemetto Romantico* (1909), *Da un autunno già lontano*, 3 pezzi (1911), *Sonata 1942* (1942), *Canti di ricordanza*, variazioni su un tema di Fra Gherardo (1943), cori, 3 *Cori sacri* (*Ave Maria* a 3 v., *Tantum ergo* a 3 voci maschili, *Tenebrae factae sunt* a

6 v.; 1897), 2 Canzoni (*Per un morto* a 4 voci maschili, *La rondine* a 6 voci, 1913), *Canto d'amore* a 4 voci maschili (1914), *Lamento con tenore* (Shelley, 1920), *Messa di Requiem* per 4-12 solisti (1922), *De Profundis* a 7 voci (1938), 3 Composizioni corali (*Cade la sera*, D'Annunzio; *Ululate, quia prope est dies Domini*, Isaia; *Recordare, Domine*, Geremia; 1942-1943), 2 Composizioni corali a 6 voci (1961), *Cantico di gloria per coro misto*, 2 cori maschili e 22 strumenti (1968); liriche: 3 liriche (I. Cocconi: *Vigilia nuziale*, *Remember*, *Incontro di marzo*, 1904), *Sera d'inverno* (M. Silvani, 1906), *I pastori* (D'Annunzio, 1908), *La madre al figlio lontano* (R. Pantini, 1910), *Erotica* (D'Annunzio, 1912) *S. Basilio* (poesia popolare greca, 1912), *Il Clefta prigioniero* (1912), *Passeggiata* (G. Papini, 1915), 2 liriche drammatiche napoletane (S. Di Giacomo, 1916-1918), 3 Sonetti del Petrarca (*La vita fugge*, *Quel rosignuol*, *Levommi il mio pensier*, 1922), Altre 5 liriche (*Adjuro vos, filiae Jerusalem*, *Oscuro è il ciel*, *Augurio*, *Mirologio per un bambino*, *Canzone per ballo*, 1932-1933) *E il mio dolor io canto* (J. Bocchialini, 1940), 3 liriche (*Bebro e il suo cavallo*, poesia popolare greca; *Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio*, Michelangelo; *In questa notte carica di stelle*, M. Dazzi; 1944), 3 Canti d'amore (1956-1959). Inoltre eseguì revisioni e trascrizioni di sonate per violino di F. M. Veracini e di madrigali di C. Gesualdo di Venosa. Il Pizzetti fu inoltre autore dei seguenti scritti: *La musica dei Greci* (Roma, 1914), *Musicisti contemporanei* (Milano, 1914), *Intermezzi critici* (Firenze, 1921), *La musica italiana dell'Ottocento* (in *L'Italia e gli Italiani del sec. XIX*, Firenze, 1930), *Paganini* (Torino, 1940), *Musica e dramma* (Roma, 1945); *La musica italiana dell'ottocento* (Torino, 1947), *Commemorazione di G. Puccini nel primo centenario della nascita* (Milano, 1959). Inoltre scrisse articoli e saggi vari in *Rivista Musicale Italiana*, *pianoforte*, *Rassegna Musicale*, *Pegaso*, *Marzocco*, *La Voce*, *La Scala* (fra cui, *Ildebrando Pizzetti si confida*, 1949).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Opere di Ildebrando Pizzetti:

I. Pizzetti, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi Editore, 1914.

I. Pizzetti, *Musica e dramma*, SL, Edizioni della Bussola, 1945.

I. Pizzetti, *L'Oro*, Milano, Ricordi, 1946.

I. Pizzetti, *Inizi critici*, Parma, Grafiche Step Editrice, 1998.

Opere su Ildebrando Pizzetti:

G. M. Gatti, *Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1934.

G. Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti nelle "Memorie" di Giovanni Tebaldini*, Parma, Mario Fesching, 1930.

G. Gavazzeni, *Tre studi su Pizzetti*, Salerno, Cavalieri Editore, 1937.

G. Gavazzeni, *Ildebrando Pizzetti, L'oro, guida dell'opera con due saggi critici*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1946.

G. Gavazzeni, *Altri studi su Pizzetti*, Bergamo, Conti Editore, 1956.

M. La Morgia, *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1958.

B. Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti, Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980.

L. S. Uras, *Nazionalismo in musica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003.

L. Pagano, *La fionda di Davide*, Torino, Olivero & C.

Altre opere:

A. Lualdi, *I caratteri del Rinnovamento Musicale Italiano*, Milano, Treccani, 1931.

F. Abbiati, *Storia della Musica*, Milano, Garzanti, 1946.

G. Pannain, *L'opera e le opere*, Milano, Curci, 1958.

R. Nielsen, *Le forme musicali*, Bologna, Dongiovanni Editore, 1961.

M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963.

E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1964.

A. P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio Editore, 1964.

L. Alberti, *Chigiana, Rassegna Annuale di Studi Musicologici*, a cura dell'Accademia Musicale Chigiana in occasione delle Settimane Musicali Senesi, Volume XXVIII, Nuova Serie n.8, Firenze, Olschki Editore, 1972.

- U. Michels, *Atlante di musica*, Milano, Sperling & Kupfer, 1977.
- F. Nicolodi, *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*, Catalogo della Mostra 9 maggio- 14 giugno 1980, Palazzo Strozzi, Firenze.
- M. Mila, *Cent'anni di musica moderna*, Torino, EDT, 1981.
- A. Planelli, *Dell'opera in musica*, Fiesole, Discanto, 1981.
- L. Cammarota, *Storia della Musica*, Bari, Laterza, 1981.
- W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio Editori, 1987.
- C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988.
- Baroni, Fubini, Petazzi, Santi e Vinay, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1988.
- G. Salvetti, *Storia della Musica del Novecento I*, Volume IX, Torino, EDT, 1988.
- F. Nicolodi, *Orizzonti musicali italo - europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990.
- D. Tortora, *Nuova Consonanza*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990.
- A. P. Ernetti, *Storia del canto gregoriano*, Venezia, Jucunda Laudatio, 1990.

- M. Lattanzi, *Manuale di Canto Gregoriano*, Milano, EIMA, 1991.
- G. Bastianelli, *Gli Scherzi di Saturno, Carteggio 1907- 1927*, a cura di Marcello de Angelis, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991.
- L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*,.Bologna, Il Mulino, 1993.
- E. Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- E. Surian, *Manuale di Storia della Musica*, Volume III, Milano, Rugginenti Editore, 1993.
- V. Borghetti e R.Pecci, *Il bacio della Sfinge*, Torino, EDT, 1998.
- Garzantine *Enciclopedia della Musica*, Milano, Garzanti, 1999.
- B. Barilli, *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000.
- E. Hanslick, *Il Bello musicale*, Palermo, Aesthetica, 2001.
- G. Bas, *Trattato di Forma Musicale*, Milano, Ricordi, 2005.
- F. Petrocchi, *La musica delle parole. Ildebrando Pizzetti e Giuseppe Ungaretti: da Fedra a La Pietà*, Amicitiae Munus, Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli, a cura di G. Sommariva, La Spezia, Agorà Edizioni, 2006.
- D. Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Riviste:

Rivista Musicale Italiana, Vol. XV, Fratelli Bocca, Ed. Torino, 1908.

Rivista Musicale Italiana, Vol. XXVIII, Fratelli Bocca, Ed.
Torino, 1921.

Rivista Musicale Italiana, Vol. XLIII, Fratelli Bocca, Ed.
Torino, 1939.