



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA
Tuscia

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

Corso di Laurea in Filologia Moderna

TESI DI LAUREA SPECIALISTICA

in

CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Poesia e Musica:

**Le liriche di Giuseppe Ungaretti nell'interpretazione
musicale di Ildebrando Pizzetti**

Relatore

Prof.ssa Francesca PETROCCHI

Correlatore

Prof. Franco Carlo RICCI

Laureando

Daniele Gatti

Matr. 49

Anno accademico 2007 - 2008

Poesia e Musica.

Le liriche di Giuseppe Ungaretti nell'interpretazione musicale di Ildebrando Pizzetti

INDICE

PREMESSA	I
CAPITOLO PRIMO: GIUSEPPE UNGARETTI	
1.1. Ungaretti e la musica	p. 1
1.2. Trasfigurazione (1917)	
1. 2.1 Ungaretti “soldato della speranza”	8
1. 2.2 Vicende editoriali	10
1.3. La Pietà (1928)	
1.3.1 Il Sentimento del Tempo	16
CAPITOLO SECONDO: ILDEBRANDO PIZZETTI	
2.1 L'intervallo come espressione musicale: il “melos” pizzettiano dai modi greci al gregoriano	23
2.2.1 Musica e dramma.	34
2.2.2 La Musica delle parole	41
2.3 Pizzetti e la lirica vocale da camera	49
CAPITOLO TERZO: TESTO E MUSICA	
3.1 Trasfigurazione	
3.1.1 Analisi del testo: scheda, testo, esegesi	55

3.1.2 Analisi musicale : scheda, partitura, analisi musicale	61
3.1.3 Analisi comparata del testo poetico e della partitura	70
3.2. La Pietà	
3.2.1 Analisi del testo : scheda, testo, esegesi	84
3.2.2 Analisi musicale: scheda, partitura, analisi della musica	94
3.2.3 Analisi comparata del testo poetico e della partitura	116
CONCLUSIONI	121
RIASSUNTO DELLA TESI IN LINGUA INGLESE	126
Appendice A:	
• Varianti di <i>Trasfigurazione</i> e <i>La Pietà</i> a cura di G. De Robertis	128
• Lettera di G. Ungaretti a I. Pizzetti	133
• <i>Da «Fedra» a «La Pietà»</i> di Giuseppe Ungaretti	134
• <i>Da Allegria di Naufragi: Giugno</i>	135
• Edizioni e Pubblicazioni del <i>Sentimento del Tempo</i>	137
Appendice B :	
• Lettera di I. Pizzetti a G. Ungaretti	139
• Altre Liriche di Ildebrando Pizzetti :	
<i>a) I Pastori</i> versi di Gabriele D'Annunzio	140
<i>b) Assunta</i> versi di Salvatore di Giacomo	150
<i>c) Oscuro è il ciel</i> versi di Giacomo Leopardi (dal greco Saffo)	162

- Epistolario :

1) Lettera di Gabriele D'Annunzio	164
2) Lettere di Giuseppe De Robertis	165
3) Lettera di Eleonora Duse	167
4) Lettera di Mario Castelnuovo Tedesco	168
5) Lettera di Gian Francesco Malipiero	170

Articoli/recensioni	172
----------------------------	-----

BIOGRAFIE:

Giuseppe Ungaretti	175
--------------------	-----

Ildebrando Pizzetti	178
---------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	183
---------------------	-----

PREMESSA

Sebbene le parole siano radicate nel discorso orale, la scrittura le imprigiona, tirannicamente e per sempre, in un campo visivo.¹

La locuzione posta in esergo, rimandando al complesso rapporto tra oralità e scrittura che si svela nel pensiero dello storico della cultura Walter Ong, intende innanzitutto richiamare l'attenzione sulla priorità del 'discorso orale' e dare rilievo ad una «scrittura caratterizzata, al tempo stesso, da *utilità, difetti e pericoli*».²

Queste avvertenze di carattere linguistico sono necessarie per rivelare l'importanza primaria del *suono*, inteso come *phoné* e come musica, nella concezione artistica del poeta Ungaretti e del compositore Pizzetti, e sono esse sostanziali indicazioni per accompagnare lo screening del lettore, che si pone di fronte al presente testo, e la percezione auditiva dell'ascoltatore delle Liriche³, oggetto dell'elaborato.

Nelle corde dei due artisti *Poesia e Musica* si combinano, infatti, in *vibrazioni sonore*, presenze precipue messe in relazione e compenstrate in un *unicum* indicibile e misterioso, capaci insieme di esprimere «*l'Idea*», quella stessa dei toccanti versi del poeta francese Mallarmé, molto amato da Ungaretti e verso il quale egli sentiva un debito di riconoscenza:

*La musique et les Lettres sont la
face alternative ici élargie vers
l'obscur; scintillante là, avec certitude,
d'un phénomène, le seul, je l'appellai*

¹ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 31

² Ferdinand de Saussure, *Corso di Linguistica generale*, Bari, Laterza 1970, p. 35, il corsivo è nostro.

³ Si ascolti il cd allegato alla Tesi con le registrazioni delle Liriche *La Pietà* e *Trasfigurazione*, incise presso gli Studi della Rai il 23/2/1957 e trasmesse in *Terzo programma*, andato in onda sulla terza rete il 3/6/1958.

*l'Idée.*⁴

Era dunque la questione dell'*Ascolto* che veniva proposta con forza da entrambi, poeta e compositore, che, cercando delle risposte ai loro interrogativi estetici, avevano riscoperto in Leopardi il primo, e nella musica modale di matrice gregoriana il secondo, le infinite possibilità della voce.

Nell'ascolto Ungaretti individuava la 'differenza' dell'articolazione sillabica e di una prosodia al limite del 'violento'⁵, e nell'ascolto si risolveva la sostanza della costante ricerca di Pizzetti in una musica che si attagliasse al verso e che avesse un saldo riferimento sonoro nello sviluppo della situazione drammatica.

«Nel distruggere il verso - il poeta alessandrino - aveva cercato nuovi ritmi, [...] l'essenzialità della parola [...] e la sua vita segreta»⁶ come se, ricordando Montale, «*ascoltare* fosse il suo solo modo di *vedere*».

Allo stesso modo, il compositore di Parma sovrapponeva le due percezioni sensoriali e combinandole ne deduceva una regola compositiva:

Guardate intorno a voi e *ascoltate* le voci: e poi *ascoltate* voi stessi [...] Le melodie, gli accordi, i ritmi, vi nasceranno dentro non solo nuovi, ma vostri.⁷

Le poesie *Trasfigurazione* e *La Pietà* rappresentavano il momento d'incontro dei due artisti, che non si conoscevano personalmente ma che, fino a quel momento, avevano partecipato di lontano l'uno alla *poetica* dell'altro: Ungaretti aveva assistito, infatti, alla prima scaligera di *Fedra* nel 1915, mentre Pizzetti aveva più volte letto le poesie raccolte nelle diverse edizioni del *Porto Sepolto* e de *L'Allegria*.

I due componimenti, che dipingevano momenti diversi della vita e della poetica ungarettiana, concepiti, vedremo, in condizioni tanto differenti, avevano destato nel compositore un sentimento di commozione, ispirando una musica

⁴ «La Musica e le Lettere sono il/ volto diverso qui elargito verso/l'oscuro; scintillante là, con certezza,/ d'un fenomeno, il solo, che io chiamo l'Idée».

⁵ Per Ungaretti la lettura pubblica era un passaggio importante per la fruizione delle sue poesie. Si ascoltino le registrazioni contenute nel VHS *Ungaretti racconta Ungaretti*, a cura di Gabriella Sica, Regia di Gianni Barcelloni, Torino, Einaudi, 2000

⁶ Giuseppe De Robertis, in *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in UP69, p. 410

⁷ Cfr. in Gianandrea Gavazzeni, *Altri studi su Pizzetti*, Bergamo, Conti Editore, 1956 p. 75, il corsivo è nostro.

toccante, cadenzata in un andamento grave, dove il pathos del testo si confondeva col movimento appassionato del canto in un risultato drammatico davvero riuscito.

Il debutto⁸ venne salutato con entusiasmo, come si dice, con successo di pubblico e di critica⁹:

Particolare interesse suscitavano due nuovissime liriche di Ildebrando Pizzetti, su versi di G. Ungaretti [...]. Le due Liriche hanno rilevato ancora una volta quanto il valoroso compositore ami indagare con la musica i tormenti dell'anima umana e aneli ad esprimerli in forme sempre nobili e austere.

L'orientamento della ricerca pizzettiana del dramma in musica era ispirata a principi avanzati nel 1908 in uno studio, edito nella «Rivista Musicale Italiana», su *Ariane e Barbebleue*, il poema di Maurice Maeterlinck musicato da Paul Dukas, dove il compositore rivelava la sua idea estetica centrata sul rapporto tra musica e parola che sarebbe divenuto nel tempo una costante della sua ricerca:

Per dramma musicale io intendo non solo quello nel quale ogni episodio, ogni momento dell'azione, ogni parola, possano ricevere dalla musica l'espressione necessaria alla loro piena intelligenza [...] ma sì bene quel dramma nel quale alla musica sia data la possibilità di rilevare 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*, e per meglio dire ancora, questa traduzione musicale dei sentimenti.¹⁰

La metamorfosi diamésica delle poesie in liriche era per Pizzetti il naturale percorso artistico di un testo scritto che, secondo la definizione di Carmelo Bene, da «morto orale» doveva tornare a vivere, attraverso *una rivelazione*, nelle note del musicista.

La realizzazione è pienamente riuscita : la corrispondenza degli accenti musicali con l'articolazione sillabica è perfettamente aderente, il ritmo del canto risponde all'incedere del verso, tanto da creare un dinamismo interno, mentre al

⁸ Avvenne ai Concerti di Primavera, tenuti alla Sala Quirinetta di Roma il 6 aprile 1936.

⁹ Articolo comparso sul «Corriere della sera», il 24 aprile 1936. A tal proposito si leggano le altre recensioni, uscite nei giorni immediatamente successivi alla prima esecuzione, accluse in Appendice B.

¹⁰ Ildebrando Pizzetti, *Ariane e Barbebleu*, in «Rivista Musicale Italiana» I, 1908, p. 109

consueto avvicendamento aria/recitativo Pizzetti aveva deciso di ovviare con una costante tensione emotiva che sembra stillare da ogni singola nota.

L'atmosfera musicale è densa, satura di emozioni, e le progressioni armoniche rispondono agli sviluppi testuali, mentre il lirismo è sacrificato alla situazione drammatica in un linea melodica mai completamente *distesa*.

È difficile piegare, in un discorso 'critico' compilato per iscritto, la spinta propulsiva di una composizione perché, in questo caso, il *difetto* della scrittura appare sì nell'impiego di grafemi al posto di suoni ma, paradossalmente il suo *pericolo* maggiore deriva dalla sua stessa *utilità*; infatti, quella della scrittura è l'unica forma di espressione artistica che esprime sensazioni, dolori, gioia e affetti, utilizzando gli stessi strumenti della comunicazione *tout court*, ossia le parole; diversamente vale per la pittura, la musica e la scultura.

Siamo consapevoli di una tale difficoltà nello svolgimento della nostra indagine, ma nel tentativo di rivelare le sensazioni che suscita la *Musica delle Parole* del verso di *Ungaretti nell'interpretazione musicale di Pizzetti*, ci ritorna alla mente un vecchio adagio che sovente il filosofo danese Sören Kierkegaard si compiaceva di ricordare: «chi osa ha già vinto *mezza* battaglia».¹¹

Buona lettura e buono ascolto.

¹¹ Cfr. in *Don Giovanni, La musica di Mozart e l'eros*, in *Kierkegaard, Opere*, Milano, Mondadori, 2008, p.574

CAPITOLO PRIMO : GIUSEPPE UNGARETTI

1. Ungaretti e la musica

W. Kandinsky nella prefazione che introduceva al suo scritto teorico *Suono giallo* così rifletteva: «Ogni arte ha un suo linguaggio [...] Suono, colore, parola! [...] Ma nella profonda ragione interiore, quei mezzi si equivalgono»¹²

Ungaretti, attraverso lo studio di Bergson, passando dalla lezione poetica di Valery, Mallarmé e Leopardi¹³, tracciava le coordinate di un percorso individuale di sperimentazione che derivava, da un' *'idea archetipa'*¹⁴ conforme a quella del pittore, questo assunto : « La musica è la lingua, e la pittura»¹⁵.

Se si pensa alla frequentazione, da parte del poeta alessandrino, delle altre arti, le figurative in special modo (la sua attrazione dichiarata per il “movimento dell'architettura” e per la pittura), stupiscono i riferimenti misurati e le rare riflessioni teoriche e interpretazioni critiche, riservate alla musica.

Probabilmente la sua limitata *competenza tecnica*¹⁶, connessa ad un interesse di carattere letterario del fattore musicale, avevano determinato uno sviluppo concettuale sbilanciato a vantaggio di altre forme di espressione artistica: «La musica e la danza - aveva dichiarato - non hanno sempre che un valore d'attributi: accrescono potere fisico alla poesia e alla pittura». E commentava: «La musica del secolo decimonono occupa fra le arti il primo posto; ma raggiunge tale supremazia-

¹²W. Kandinsky, *Musica e pittura, Lettere testi documenti*, a cura di J. Hahl-Koch, Torino, Einaudi, 1988, p. 111

¹³ Era lo stesso Ungaretti a riportare in un brano del suo saggio *Va citato Leopardi per Valery*, comparso nel 'Mattino' del giugno del 1926, un frase del poeta francese, opportuna al nostro assunto: « Le vie di Musica e di Poesia si incrociano».

¹⁴ Nella filosofia platonica, le idee originarie di tutte le cose.

¹⁵ G. Ungaretti, *L'estetica di Bergson*, in “Lo spettatore italiano”, n 7, 1° agosto 1924.

¹⁶ Ungaretti ne faceva esplicito riferimento nell'articolo comparso in *La città dannunziana*, titolato *Da «Fedra» a «La Pietà»*: «Vorrei parlare della musica di I. Pizzetti, se avessi qualche competenza tecnica a parlare di musica. Il grande musicista vorrà perdonare quindi all'amico se deve limitarsi a ricorrere a impressioni personali...». Si veda il testo completo in Appendice A.

nell'opera- traendo partito dai mezzi del pittore. Fino a quel momento era rimasta subordinata alla poesia»¹⁷.

Mentre poesia e pittura erano considerate fondamentali, alla musica Ungaretti riservava soltanto il consenso in termini di *'forza seduttrice'*, in questo accostandola alla danza.

Mi sembrava, secondo le più remote immagini, che danza e musica generassero poesia [...] Mi sembrava che musica e parola, parola e danza, il ritmo fosse all'origine della poesia umana [...] Mi sembrava sino ad oggi che la parola avesse qualche relazione coll'udito [...] che il ritmo fisico e il ritmo dell'anima, cercassero, per i poeti, nelle parole, cioè in oggetti sonori, il loro ordine.¹⁸

In tal senso, la ricerca esasperata dell'*armonia sonora* era esclusivamente in funzione della scrittura e muoveva lungo un asse interdisciplinare che vedeva, perfino nella cronologia 'germinale' delle arti, uno squilibrio a tutto vantaggio del componimento in versi.

L'aspetto musicale rimaneva, comunque, di primaria importanza nella poesia di Ungaretti («[...] dovremo fare con le parole pittura e scultura? Non chiameremo più le poesie, odi, inni, canti, canzoni: le poesie non le ascolteremo più, le guarderemo...») ¹⁹ e lo si evince già da alcuni titoli delle liriche: *Inni, Inno alla Morte, Cori descrittivi di stati d'animo di Didone, Ultimi cori della Terra Promessa, Canzone, Canto beduino, Preludio, Recitativo di Palinuro, Amaro accordo, Mandolinata ecc.*

Il tema dei 'rapporti musicali' e del 'valore musicale della parola in poesia', d'altra parte, era stato ripreso più volte da Ungaretti che indicava in Mallarmé «il primo, tra i moderni, ad essersi ingegnato, consapevolmente, sistematicamente, a esprimersi in senso musicale»²⁰.

¹⁷ G. Ungaretti, *Poesia e pittura*, in "L'Italia Letteraria", 20 agosto 1933

¹⁸ G. Ungaretti, *Per Mallarmé*, in "Il Tevere", settembre 1929

¹⁹ Ibidem

²⁰ G. Ungaretti, *Punto di mira*, testo di una conferenza, 1924, poi in *Saggi e interventi* in UP74, p. 289. E prosegue: «Leo- pardi da noi, Baudelaire in Francia ci arrivano cercando altro».

Il poeta, in quelle pagine, confessava di essere assediato da preoccupazioni di indole musicale, e dichiarandosi assorto nello studio dell'atmosfera sonora della poesia, osservava persuaso:

Non so se la poesia nostra possenga come l'araba, sedici mari, cioè sedici modi diversi di mettere insieme consonanti e vocali; ma so che si farebbe bene, da noi, a insegnare a leggere i versi, battendo il tempo, come fanno ancora gli arabi.²¹

Appare manifesto che la musica per Ungaretti apparteneva alla corporeità della poesia: 'sciogliere in canto il pensiero' equivaleva a svelare il mistero della lirica e «illustrare l'innocenza» delle sue ragioni.

Il «disegno melodico e l'intreccio armonico» dell'opera d'arte erano il fulcro di un discorso che nell'intervento in *Difesa dell'endecasillabo*, si snodava lungo il binario letteratura e musica :

La poesia è una delle arti del movimento. Possiamo, anche oggi, immaginarla fusa in una voce bianca o di baritono, o di coro, in una polifonia: accompagnata dallo zupfelo, o dal liuto o dalla viola, o dall'organo, o dall'orchestra. Essa può evocarci danza [...] Ma senza dimenticare che ormai è stata esiliata dalla musica e dalla danza, e queste sono in lei ormai nostalgia e desiderio inappagabile.²²

Quale vestigia dell'antico suono rimaneva, dunque, oltre la 'nostalgia e il desiderio inappagabile'? Quale reminiscenza della tonale memoria doveva essere evocata? Che cosa vi era di irrinunciabile della primordiale genesi musicale?

Discorrendo tra sé il poeta formulava l'operazione, chiariva la ricerca e rispondeva a tali quesiti:

«Trovare in me, e nelle parole allora trovate, l'armonia»²³

La dottrina degli accordi passava nel repertorio ungarettiano a designare una condizione necessaria, lo spettro della sua assenza generava inquietudine :

²¹ Ibidem

²² G. Ungaretti, *Difesa dell'endecasillabo*, comparso in 'Il Mattino', marzo aprile del 1927

²³ G. Ungaretti, Nota introduttiva alle *Note*, in UP 69, p. 510, il corsivo è nostro.

*Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia*²⁴

Anche istituendo un rapporto in presa diretta tra musica e architettura²⁵, Ungaretti, nel ribadire la centralità della parola, rivelava le sue aspirazioni alla proporzione e all'ordine, e indicando come necessaria «la riconquista del ritmo per imparare di nuovo l'armonia», segnalava come necessarie «euritmia» ed «eufonia»:

[...] un decidere la parola all'astrazione di moti melodiosi armonicamente organizzati, ad arti matematiche, se si vuole all'architettura e alla musica²⁶.

Accanto a questa idea della musica si affacciavano altre figure sonore, che emergevano dalla memoria d'Africa, e che venivano proiettate dal poeta nel testo letterario. Le imprescindibili impressioni visive - prima fra tutte la luce del deserto - «riverberavano dalla culla orientale, sensazioni appartenenti al dominio acustico²⁷»:

*E sulla mia terra africana
calmata
a un arpeggio
perso nell'aria
mi rinnovavo*²⁸

Dove l'arpeggio era «l'invenzione figurale di un accordo del pensiero»²⁹, richiamo vibrante di spazi lontani, e il suono era il canto salmodiato della memoria, quello di *Monotonia*³⁰ :

²⁴ Nella poesia *I Fiumi*, nella raccolta *L'Allegria*, in UP69, p. 43, vv. 32-35.

²⁵ Ungaretti aveva scritto il commento introduttivo al saggio di P. Valery, *Eupalino o dell'Architettura*. Questo era stato tradotto poi in Italia da R. Contu, edito a Pordenone da Ed. Biblioteca dell'immagine, nel 1986. Mentre il saggio introduttivo sarebbe poi stato raccolto da M. Diacono e L. Rebay in *Saggi e interventi*, in UP74. Il poeta francese riguardo la musica e l'architettura, scriveva (p. 50): «...sembrano essere consacrate a ricordarci l'una la formazione, l'altra l'ordine e la stabilità dell'universo; invocano le costruzioni della spirito e la sua libertà, che cercando quest'ordine variamente lo ricostruisce».

²⁶ G. Ungaretti, *Introduzione a «Eupalino»*, in *Saggi e interventi*, UP74, p. 115

²⁷ A. Zingone, *Deserto emblema*, Caltanissetta, S. Sciascia editore 1996, p. 114

²⁸ Dal testo della poesia *Monotonia*, ne *L'Allegria*, UP69, p. 4

²⁹ A. Zingone, *Deserto emblema*, 1996, p. 115

³⁰ Poesia presente nella raccolta *L'Allegria*, in UP 69, p. 47

Quel vociare piano che torna, e torna a tornare nel canto arabo, mi colpiva [...] quella sorta di costanza monotona che si differenzia quasi insensibilmente per quarti di tono, quel borbottio lento³¹.

Le caratteristiche della musica araba, avevano segnato il poeta e la sua concezione del rapporto suono/memoria: la ricchezza timbrica così densa di ‘colore’; il *refrain* come congiunzione dell’effetto fonico e valore etico del canto che si espandeva dai minareti; i ritmi forsennati dei tamburi che assumevano i contorni sensuali delle figure dei corpi danzanti.

La «Monotonia come *choc*, sigla originaria del suono e ritmo per la cantilena del Corano³²», mormorata e ascoltata nelle tende dei nomadi, trovava nel *deserto* l’estrinsecazione spaziale e l’*emblema* del represso senso di immobilità, e in quella distesa uniforme, la corrispondenza alle grida di silenzio si materializzavano nel costante perdersi tra dune e pietre.

E ancora altra musica ha il deserto per Ungaretti :

*et le desert sonnait
comme l’airain*³³

Alla violenza visiva della luce – che Kandinsky attribuiva allo stesso colore giallo³⁴ – si associava in campo auditivo una vibrazione metallica intensa e stridente, che il poeta riferiva al ‘clangore’ del bronzo: è la sonorizzazione dell’abbaglio.

Come combinazione di suono e segno è il contrasto di innesti che scandisce la prima partenza del poeta da Alessandria:

*Picchi di tacchi picchi di mani
E il clarino ghirigori striduli
a poppa emigranti soriani ballano*³⁵

³¹ G. Ungaretti, Nota introduttiva alle *Note* in UN69, p. 505

³²A. Zingone, *Deserto emblema*, 1996, p. 117

³³ G. Ungaretti, nella raccolta *Derniers jours, P-L-M*, (1919), in UP69 p. 355. (« il desero suonava/come il bronzo»).

³⁴ Secondo Kandinsky «una volta divenuti intollerabili all’occhio, lo scintillio dorato della luce, i gialli del deserto per esempio, emettono un suono paragonabile a quello di una tromba acuta suonata sempre più forte o a un suono di fanfare sempre più alto». Cfr. in *Dello Spirituale nell’arte*, in «Tutti gli scritti 2», p. 109

³⁵ Dal testo della poesia *Levante*, raccolta ne *L’Algeria*, in UP69, p. 7, vv. 4-5, 9.

La visualizzazione dell'acuto stridulo prodotto dal clarino nel segno grafico del ghirigoro, è accompagnata dalla prosodia del verso che simula, nell'accentazione, il cadenzare dei passi di danza: a quel suono incombente e sparso dal clarino, Ungaretti ricollegava l'immagine di un ghirigoro³⁶ con il suo *va et vient* ed il forte rilievo fonico della pronuncia veniva associato quello visivo del segno.

L'analisi della ricerca e dello sforzo di assimilare una tecnica musicale che assorbisse elementi da un bacino di suoni e immagini, che fosse il più ampio possibile, ha mostrato la varietà di influssi e di ascendenze che avevano agito su Ungaretti.

Ebbene questa capacità di elaborazione differenziata, che aveva comportato risultati sicuramente sorprendenti, finì per richiamare l'attenzione, oltre che di un gran numero di poeti, critici e, in particolar modo, di studiosi letterari³⁷, anche di una folta schiera di musicisti, curiosi di confrontarsi con testi tanto differenti da fornire nuove opportunità espressive.

Tra i tentativi meglio riusciti di questa trasfigurazione diamésica ricordiamo: Luigi Nono metteva in musica «per coro e percussione» i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* (1958); una partitura di Flavio Testi, dalla raccolta il *Dolore*, «Tre madrigali per piccolo coro e alcuni strumenti su versi di Ungaretti» (1963); nello stesso anno, Riccardo Malipiero, nipote del più noto Gian Francesco, componeva *Preludio, Adagio e Finale*, su versi di vari poeti tra cui di Ungaretti *Mattina*; di Armando Gentilucci, *Strofe di Ungaretti*, «per sestetto vocale misto» (1967); di Alberto Pretty «per canto e pianoforte» *O notte* (1968); di Carmine Pagliuca, *Di luglio*, «per soprano e pianoforte» (1971); l'organista Bruno Bettinelli prima scriveva la musica «per coro e quattro voci» sul testo di *O notte, Nascita d'aurora, Dove la luce* (1938) e, successivamente, la «Cantata per coro e orchestra su Liriche di Ungaretti» (1971); con la sigla *E subito riprende il viaggio*, Luca Lombardi, componeva alcuni «frammenti di Ungaretti», «per

³⁶ Il ghirigoro come figura di linee era particolarmente amato da Ungaretti che vedeva nell'arte araba, appunto, «la freschezza dei ghirigori».

³⁷ Basti ricordare lo studio di De Robertis, intitolato *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, o la prefazione al *Sentimento del Tempo* scritta da Gargiulo o gli scritti di Piccioni e Bigongiari comparsi nelle raccolte degli anni cinquanta.

cinque voci : due soprani, due tenori e un baritono» (1979-80); e infine, un omaggio rivolto dal jazzista Michael Mantler che scriveva, nel 1995, una *suite* dal titolo *Cerco un paese innocente*.³⁸

1.2 TRASFIGURAZIONE

1.2.1 Ungaretti soldato della speranza

La poesia di Ungaretti vuol essere, «dal suo primo grido di spoliazione desertica nel grembo bellico fino agli estremi lacerti di autobiografia sentimentale»³⁹, una misura umana del mistero che sovrasta l'umano, la misura della «luce fantastica gettata dalla creatività umana sul mondo sensibile»⁴⁰, divenuto così specchio dialettico del mistero.

L'esperienza di Ungaretti “*soldato della speranza*” e “*uomo di pena*”, lacerato storicamente e simbolicamente, si pone come auto-coscienza da un lato e ricerca etico-estetica dall'altro e l'esistenza assume, per il poeta, una dimensione scenica tale da rendere impossibile calcare il palcoscenico della vita e quello dell'arte in modo dissociato, come ‘ se la vita stessa fosse necessario scontrarla scrivendo ’.

Ero un uomo che non voleva altro per sé se non i rapporti con l'assoluto, l'assoluto che era rappresentato dalla morte, non dal pericolo, che era rappresentato da quella tragedia che portava l'uomo a incontrarsi nel massacro⁴¹.

La guerra, dunque, non solo come vicenda storico-politica, ma come circostanza favorevole per confrontare sé stessi con i propri limiti, con i grandi ideali e con l'assoluto della morte, aveva fatto, ancor prima di cominciare, le sue vittime eccellenti, cadute nella sua tragica ideologia; tra le file degli interventisti si annoveravano molti nomi di giovani, che da lì a poco sarebbero diventati illustri personalità della

³⁸ Non abbiamo menzionato le due liriche *La Pietà* e *Trasfigurazione* e la ‘conversione’ musicale da parte di Ildebrando Pizzetti, essendo oggetto del prente elaborato.

³⁹ Maura Del Serra, *Ungaretti*, Imola, Ed. “Il Castoro”, 1977, p. 5.

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Giuseppe Ungaretti, *Note a l'“Allegria”* in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Collana I Meridiani-Mondadori, 1969, p. 520

cultura italiana, Papini⁴², Malaparte, Amendola* e Volpe⁴³, come della straniera, è il caso di L. Wittgstein.

Il poeta alessandrino, ormai vecchio, commentava così i suoi proponimenti pre-bellici:

Quando ero a Viareggio prima che scoppiasse la guerra [...] ero un interventista. Posso essere un rivoltoso, ma non amo la guerra. Sono, anzi un uomo della pace. Non l'amavo neanche allora, ma pareva che la guerra si imponesse per eliminare finalmente la guerra. Erano bolle, ma gli uomini a volte si illudono e si mettono in fila dietro alle bolle.⁴⁴

Lungo il periodo bellico il suo stato d'animo era altalenante e, anche se a tratti tentava di convincersi nuovamente delle ragioni della guerra (a volte la scrittura mostra il suo impaccio, come in una lettera a Soffici del 1918 «che belle relazioni di battaglia scriveremo; che straordinarie parole troveremo sulla strada della riscossa»), già nel marzo del 1916 scriveva a Papini: «la morte significa annullarmi, per me, ho paura di morire, e forse dovrò presto morire».

Nelle stesse lettere del 1918 a Soffici, che Ungaretti credeva esercitasse un forte influsso sui Comandi, «ossessiva era la richiesta di essere allontanato dal fronte»⁴⁵ ed è proprio in questa corrispondenza che Paola Montefoschi rileva «la testimonianza drammatica di un ripensamento e di un processo di smitizzazione e interiorizzazione dei motivi della guerra, divenuta per il poeta vicenda intima e personale».

Ungaretti avvertiva tutta l'inadeguatezza della propria condizione di letterato in tali circostanze e lo scriveva apertamente all'amico Marone, e in quello scambio epistolare si avvertono già le note laceranti della sua anima poetica.

«Caro Marone, sono pieno di schifo; vorrei non essere poeta; non possedere questa tormentosa sensibilità; vorrei essere un umile facchino; vorrei essere

⁴² Il brano seguente fu pubblicato da Giovanni Papini - sotto il titolo *Amiamo la guerra!* - sulla rivista *"Lacerba"*, anno II, n. 20, 1914: «È finita la *siesta* della vigliaccheria, della diplomazia, dell'ipocrisia e della pacioseria. I fratelli sono sempre buoni ad ammazzare i fratelli; i civili sono pronti a tornare selvaggi; gli uomini non rinnegano le madri belve [...]. Amiamo la guerra e assaporiamola da buongustai e appunto perché spaventosa e tremenda e terribile e distruggitrice dobbiamo amarla con tutto il nostro cuore di maschi».

⁴³ Intellettuali che diedero vita insieme a Caroncini, Arcari e Anzilotti, all'«AZIONE», periodico nazionalista di carattere interventista.

⁴⁴ Ivi, p. 521

⁴⁵ Andrea Cortellessa, *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000, p.55

rozzo e semplice; essere un buon uomo fecondo; avere il timore d'Iddio, quel tanto per non saperne molto e per fare una buona morte; ma sono un poeta, amico mio, sono un dolorante poeta; ma ho le mie rare felicità di Dio, che mi ripiombano in nuove, più complicate, più atroci difficoltà dell' anima». ⁴⁶

Sembra di sentire l'eco di *Trasfigurazione* e si avvertono chiari i motivi del tormentato cammino di fede che hanno accompagnato durante tutta la vita, passando inevitabilmente da *La Pietà*.⁴⁷

1.2.2 Vicende editoriali

Nel dicembre del 1919 veniva pubblicata a Firenze, presso l'editore Vallecchi, la prima edizione di *Allegria di Naufragi* che conteneva, unitamente alle poesie della prima raccolta dal fronte *Il Porto Sepolto* - uscita a Udine nel 1916 - altre liriche dello stesso periodo sistemate in diverse sezioni dal titolo: *Ultime, Naufragi e Girovago*.

Il primitivo titolo, strano, dicono, era *Allegria di Naufragi*. Strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, soffocato, consumato dal tempo. Esultanza che l'attimo dà perché fuggitivo, attimo che soltanto l'amore può strappare al tempo, l'amore più forte che non possa essere la morte.⁴⁸

Ne *L'Allegria* vivono inscindibilmente due momenti. Da un lato riecheggia una sorta di diario, immediatamente legato alle occasioni biografiche (così Ungaretti nell'edizione del 1931...«questo vecchio libro è un diario») che lasciano traccia visibile della data e del luogo in cui ogni singolo componimento nasce. Dall'altro lato si assiste al riepilogarsi fulmineo di decenni di sperimentazioni ed elaborazioni formali di immane complessità – avvenute soprattutto in Francia che svelano quel senso di «esplosiva inaugurazione del moderno, e al contempo di esasperata acuminazione formalistica, che da subito i colleghi di Ungaretti legarono al suo nome»⁴⁹.

⁴⁶ Ivi, p. 56

⁴⁷ Questi i titoli delle poesie ungarettiane, messe in musica da Pizzetti, che sono oggetto del presente studio.

⁴⁸ G. Ungaretti, *Note* a UP69, p.517. Ungaretti prosegue «[...] è il punto dal quale scatta quell'esultanza d'un attimo, quell'allegria che, quale fonte, non avrà mai se non il sentimento della presenza della morte da scongiurare. Non si tratta di filosofia, si tratta di esperienza concreta, compiuta sin dall'infanzia vissuta ad Alessandria e che la guerra 1914-1918 doveva fomentare, inasprire, approfondire, coronare».

⁴⁹ A. Cortellessa, *Ungaretti*, 2000 p. 38

Tra i poeti francesi, come ha sottolineato Carlo Orsola, è Mallarmé ad insegnare ad Ungaretti una *radicale poetica dei significanti*: il delirio allitterativo, la congiunzione di parole in catene dettate esclusivamente dalle proprie affinità o dai propri contrasti, di natura squisitamente fonica o, ancora, da *segrete corrispondenze etimologiche*: sino a corteggiare rapporti ed equivalenze di tipo geometrico e matematico, dal gusto davvero esoterico.

Dunque una poetica della parola che, anche mediante l'interpretazione di un critico assai sensibile ai valori stilistici e linguistici come De Robertis, da subito partecipe compagno di strada di Ungaretti, «eserciterà un'influenza enorme sulla generazione successiva di poeti italiani».⁵⁰

È il canto ciò che interessa il poeta, che proprio come sosteneva nel celebre manifesto di poetica *Ragioni di una poesia* del 1949, comprendente scritti e riferimenti fin dal 1922:

In quegli anni non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi, [...] Si voleva prosa: poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone, o quello di Dante, o quello di Petrarca, o quello di Guittone, o quello di Tasso, o quello del Cavalcanti o quello del Leopardi: cercavo il loro canto. [...] Era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua stanza attraverso i secoli [...] era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia col battito del cuore dei miei maggiori in una terra disperatamente amata. Nacquero così alcune poesie nelle quali, aiutandomi quanto più potevo coll'orecchio, e con anima, cercai di accordare in chiave d'oggi uno strumento musicale che, reso di nuovo a noi familiare, hanno in seguito, bene o male, adottato tutti.⁵¹

Una strepitosa musicalità, quand'anche dissonante e al limite stridente, è quindi l'obiettivo principale di Ungaretti sul piano "tecnico": «quella stessa teatrale,

⁵⁰ Ivi, p.39

⁵¹ Giuseppe Ungaretti, *Ragioni di una poesia* in *Vita di un uomo*. p. LXXI-LXXII, Milano, Collana I Meridiani-Mondadori, 1969

coinvolgente sonorità che infatti egli stesso enfatizzava al massimo quando leggeva in pubblico i propri versi»⁵².

Scrisse una volta Cremieux «[...] l'Italia non ha un Debussy musicista ma un Debussy poeta: Ungaretti».

Affrontiamo, nello specifico, il travagliato percorso editoriale de *L'Allegria*, la cui sorte è stata strettamente legata, per ragioni di evidenza cronologica, alle vicende del *Porto Sepolto* e, per motivi più di 'contrappunto' stilistico e sviluppo tematico, al *Sentimento del Tempo* e, in definitiva, alla vita 'girovaga' del loro autore.⁵³

La prima raccolta compiuta in versi, *Il Porto Sepolto*, viene pubblicata a Udine nel dicembre del 1916 e circa la genesi del libro ci si è affidati in genere alla testimonianza dell'autore, «...tuttavia, come tante altre memorie della sua storia poetica, non proprio attendibile o comunque non in linea con i dati di cui ormai siamo in possesso»⁵⁴.

Il "Porto Sepolto" fu stampato a Udine nel 1916, a cura di Ettore Serra. La colpa fu tutta sua. A dire il vero quei foglietti: cartoline in franchigia, margine di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute[...] - sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomi da capezzali nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico. Non avevo idea di pubblico, e non avevo voluto la guerra e non partecipavo alla guerra per riscuotere applausi, avevo, ed ho oggi ancora, un rispetto tale per un così grande sacrificio com'è la guerra per un popolo, che ogni atto di vanità in simili circostanze mi sarebbe sembrato una profanazione. [...].Questo era l'animo del soldato che se andava quella mattina per le strade di Versa, portando i suoi pensieri, quando fu avvicinato da un tenentino. Non ebbi il coraggio di non confidarmi a quel giovane ufficiale che mi domandò il nome, e gli raccontai che non avevo altro ristoro se non di cercarmi e di trovarmi in

⁵² A. Cortellessa, *Ungaretti*, 2000, p. 39

⁵³ Glauco Cambon ha sottolineato il forte legame che legava Ungaretti a *L'Allegria* (è implicitamente inteso anche il *Porto Sepolto* accluso all'altra) e il riferimento poetico che essa ha rappresentato; una sorta di faro nel 'deserto' della sua poesia: «...l'Allegria non è un libro che il suo autore abbia accantonato dopo averlo creato; è un libro che egli continuò a tenere presente come termine ideale di partenza per i successivi e loro implicito riscontro e pietra di paragone...» Cfr. G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 78-79

⁵⁴ Mario Allegri, *Vita di un Uomo di Giuseppe Ungaretti* in «Letteratura Italiana, Le Opere: Il Novecento, l'età della crisi», Torino, Einaudi, 1995, p. 436

qualche parola, e che era il mio modo di progredire umanamente. Ettore Serra portò con sé il tascapane, ordinò i rimasugli di carta, mi portò, un giorno, che finalmente scavalcavamo il monte S. Michele, le bozze del mio “Porto Sepolto”.⁵⁵

Nelle parole del poeta traspare la sconfessione dei propri entusiasmi interventistici, ed evidenti sono ancora gli sforzi del vecchio Ungaretti, di accreditare la nascita del suo primo libro del tutto fortuita e in una dimensione quasi extraletteraria.

La realtà appare invece diversa. Alcune liriche del *Porto* erano già state pubblicate sulla *Voce* e già molti mesi prima Ungaretti aveva interpellato lo stesso Marone circa l'eventualità di raccogliere in un volumetto l'intera sua produzione poetica.

Inoltre, dalle concomitanti lettere a Papini si rileva quell'assiduo esercizio di riscrittura, in chiave di epurazione dei modi più crepuscolari e futuristici e già di accumulo variantistico («Ho cambiato in qualche punto l'ultima poesia. Ho mandato le varianti a De Robertis»)⁵⁶ che, mentre smaschera la retorica del *tascapane*, preannunzia il *labor limae* caratteristico del suo procedere compositivo.

Dopo la pubblicazione alla fine del 1919 della I edizione di *Allegria di Naufragi* nel 1920 a Roma si apre una stagione quanto mai fitta di riscrittura. Del 1923 è l'edizione ampiamente ritoccata del *Porto*, con prefazione di Benito Mussolini, e accresciuta di poesie inedite che, con il nome di *Prime*, costituisce il nucleo iniziale della sua seconda raccolta *Il Sentimento del Tempo* (1933).

Dunque, la storia de *L'Allegria* e delle sue interminabili revisioni formali e strutturali prende a intrecciarsi con quella del *Sentimento*, con cui si accompagna, lungo un percorso tormentato di emendamenti continui e riasseti sempre nuovi, quasi per un ventennio.

La rettifica, il riutilizzo o l'espunzione improvvisa dei testi o di intere sezioni poetiche paiono il corrispettivo formale dei mutamenti ideologici e culturali che, nel

⁵⁵ G. Ungaretti, *Note a UP69*, p. 521

⁵⁶ M. Allegri, *Vita di un Uomo di Giuseppe Ungaretti*, 1995, p. 437

frattempo, intervengono nella vita del poeta: dagli entusiasmi per il fascismo alla clamorosa conversione del 1928, dalla riscoperta della tradizione letteraria italiana (Petrarca e Leopardi), ai pronunciamenti in favore dell'ordine e della misura.

Non c'è verso o capoverso di Ungaretti che possa ritenersi al riparo da ipotesi sempre nuove; non c'è acquisto, o abbandono, che possa dirsi definitivo.⁵⁷

Nel 1931 *Allegria di naufragi* guadagna, con l'edizione milanese Preda, l'intestazione ultima e più accorciata di *Allegria*, ma vede una volta ancora rimescolarsi l'assetto interno, la sequenza e i titoli delle singole liriche «nell'impresa quasi disperata di trovare un modo di coincidenza tra due punti lontani di complessità umana e di maturità artistica, ottenendo dalla mano diversa di tenersi nascosta».

Tre anni dopo l'apparizione del *Sentimento*, vengono pubblicate due nuove edizioni de *L'Allegria*, immancabilmente contraddistinte da ulteriori varianti.

Nel 1942, il rimpatrio di Ungaretti dal Brasile, coincide con una frenetica attività di riordino di tutto il proprio lavoro poetico.

Mentre attende alla cernita delle sue tante traduzioni, presso Mondadori, concludono finalmente le loro vicissitudini testuali *L'Allegria* (1942) e *Il Sentimento del tempo* (1943) che, per la prima volta in Italia, recano sul frontespizio la dicitura *Vita di un Uomo* cui seguono le *Poesie disperse* pubblicate nel 1945 da De Robertis con apparato di varianti.

Distrusse il verso per poi ricomporlo, e cercò il ritmo per poi ricostruire i metri. Tutta la musica della poesia ungarettiana, nelle sue infinite modulazioni, si sprigiona da questo suo farsi graduale, da quest'ascoltazione sempre più all'unisono col proprio animo, di cui le varianti e rielaborazioni sono la storia illustre.⁵⁸

⁵⁷ Ivi, p. 439

⁵⁸ Giuseppe de Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, prefazione a "Poesie disperse", in «*Vita di un uomo*», Milano, Mondadori, 1945, p. 410 (poi in *Altro Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1962). Per approfondimenti si consulti *La parola, l'immagine, il frammento* di Paola Montefoschi in *Giuseppe Ungaretti*, a cura di Alexandra Zingone, Atti del Convegno Internazionale degli Studi, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. Inoltre, per quanto riguarda le varianti, riportiamo in Appendice A, l'apparato riguardante le due liriche *Trasfigurazione* e *La Pietà* per permettere il confronto tra le diverse edizioni.

1.3. La Pietà

1.3.1 Il Sentimento del Tempo

Annunciando a Giuseppe De Robertis il prossimo invio del *Sentimento del Tempo*, così scriveva Ungaretti nel 1933:

Lo metterai accanto all'Allegria e vedrai chiaramente ciò che in 19 anni ho fatto per la nuova poesia italiana: tutto, sentimento, tono, ritmo, immagini, sintassi musicale del verso, tutto è uscito dal mio sforzo ostinato e disperato. *Guarda le date*: è molto importante. E vedrai come tutto ciò che è spontaneo e libero e necessario qui, sia spesso negli altri diventato meccanico, sordo retorico.⁵⁹

Il giudizio, al di là delle smodatezze auto-celebrative, è senz'altro condivisibile: il rinnovamento metrico stilistico ricercato e perseguito da Ungaretti, lo ponevano e lo pongono in una posizione di rilievo centrale nella poesia del Novecento.

De Robertis lo gratificò, in seguito, con il riconoscimento di *primo poeta moderno* e, per riprendere un'immagine di Contini, «tutta la nostra lirica sembrava essere uscita dal suo pastrano»⁶⁰, sia quello logoro di trincea de *L'Allegria*, «[...] sia quello, riassetato e poi sempre più impreziosito ed elegante, del *Sentimento*»⁶¹.

È bene sottolineare come le vicende personali e le peregrinazioni siano state parte integrante della poetica di Ungaretti. Dopo l'Egitto, gli anni turbinosi di Parigi e della guerra, con il suo rientro a Roma cominciava un nuovo periodo della sua vita, che corrispondeva alla seconda stagione poetica: quella del *Sentimento del Tempo*.

Esaminando la cronologia delle poesie che appartengono al *Sentimento* - secondo le intenzioni del poeta - «*Guarda le date*» - si evince come Ungaretti sia stato poeta dominato dalla furia dell'ispirazione: il suo lavoro è stato irruente, non mai metodico, interrotto da lunghi silenzi e lunghi periodi di ispirazione incessante.

⁵⁹G. Ungaretti e G. De Robertis, *Carteggio* cit. p. 5

⁶⁰ Leone Piccioni, *Per conoscere Ungaretti*, Milano, Mondadori, 1993, p. 67

⁶¹ M. Allegri, *Vita di un Uomo di Giuseppe Ungaretti*, in «Letteratura Italiana, Le Opere: Il Novecento, l'età della crisi», Torino, Einaudi, 1995, p. 454

Il primo componimento risaliva al 1919 (ai tempi delle *Prime*), e superata la pausa fisiologica di qualche anno, si configurava la prima parte del *Sentimento* come presa di coscienza del paesaggio laziale, elaborata tra il 1925 e il 1927.

Poi con il 1928 si apriva la seconda parte, quella de *La Pietà*, della scoperta di Roma e del Barocco, e sebbene i paesaggi non lo commuovessero più, l'attenzione tornava a soffermarsi sulla sorte dell'uomo.

Nelle trenta o poco più composizioni fino al 1927 ecco Albano, Villa Adriana, e Tivoli e, parallelamente la mitologia, Ulisse nelle *Sirene*, e Apollo e Diana in *Fine di Crono*⁶².

Il mito, l'eco, gli dei, in quella campagna laziale erano favoriti dalla presa di contatto con un territorio che immetteva direttamente in un tempo che sperimentava l'antico resto della rovina immemorabile.

A Roma non sarebbe stato così: ivi era il corso determinato della storia, secolo per secolo e non ci sarebbe più stato posto per il mito, l'illusione e il canto.

Era possibile quindi distinguere nel *Sentimento*, due «[...] 'tempi' differenti di un'unica partitura destinata a rifondere energicamente la nostra lirica»⁶³.

Nel primo 'tempo' prevalevano le sollecitazioni eversive bene assecondate da una lontananza prolungata dall'Italia e dalla cultura plurilingue del poeta, e due direttrici di ricerca di carattere stilistico: ricerca della parola 'nuda' e elaborazione di un ritmo nuovo.

Il secondo 'tempo', designato dal poeta come ricerca del canto, vedeva il recupero di una comunicazione più complessa e distesa, nel tentativo di trovare una qualche coincidenza fra tradizione e «necessità espressive d'oggi»⁶⁴.

⁶² Entrambe, naturalmente, facenti parte del *Sentimento*: *Sirene* apparteneva alla raccolta *Prime*, mentre *Fine di Crono* dell'omonima sezione. Per altre informazioni riguardo la raccolta *Sentimento del Tempo*, consulta il paragrafo in Appendice A, «Edizioni e Pubblicazioni del Sentimento del Tempo».

⁶³ M. Allegri, *Vita di un Uomo* di Giuseppe Ungaretti, 1993, p. 454

⁶⁴ G. Ungaretti, *Note* a UP69, p. 541

Si può, forse, sostenere che con il *Sentimento* entrava in crisi la poetica de *L'Allegria*, ma una crisi non voleva significare un fatto negativo; era questione di sviluppi estremi, di premesse consumate, dunque di rinnovamento.

Gli anelli che saldavano questa seconda fase di Ungaretti alla prima, erano peraltro ravvisabili non soltanto nella continuità dello sviluppo tematico, ma, anche, nel fatto che il componimento con cui si apriva il *Sentimento*, *O notte*, faceva parte de *L'Allegria* (1919) ed era entrata, quindi, nel nuovo volume dopo aver subito alcune metamorfosi testuali «[...] soprattutto punteggiatura, articolazione logica e modulazione temporale».⁶⁵

La «lentissima distillazione»⁶⁶ del *Sentimento* era testimonianza non solo di un percorso di affrancamento dall'anarchia a favore di una restaurazione sintattica («*dall'everione all'ordine*» secondo la formula più abusata), ma anche del proseguo evolutivo di una lezione, quella de *L'Allegria*, che il poeta aveva ben assorbito in sé.

Il nuovo complesso di assunti tecnici e tematici presenti nella raccolta il *Sentimento*, si possono riassumere nelle formule seguenti:

a) una sintassi molto più complessa ora di respiro ampio e cadenzato ora chiusa in strutture circolari (*Memoria di Ofelia*, *Sentimento del Tempo*);

b) al presente indicativo de *L'Allegria* si sostituivano altri tempi verbali e altri modi con valore più lirico ed evocativo (*Le Stagioni*, *Ricordo d'Affrica*, *Inno alla morte*);

c) ripristino delle connessioni grammaticali e sintattiche, nonché della punteggiatura;

d) stemperamento della carica semantica aggressiva o deformante dei verbi e dei sostantivi a favore di immagini più tradizionali e neutre (*Le stagioni*, *Alla noia*);

e) reintegrazione massiccia della funzione aggettivale, di ascendenza molto spesso pascoliano-dannunziana (*Paesaggio*, *L'isola*);

⁶⁵ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, 1976, p. 78

⁶⁶ G. Ungaretti, *Note a UP69*, p. 541

f) un rilievo tutto nuovo rispetto a prima viene assegnato all'astratto, che «acquista una funzione emblematica per la sua posizione forte nel verso, per il suo rilievo allusivo e simbolico ⁶⁷»;

g) Restaurazione di alcuni elementi della metrica tradizionale, specie l'endecasillabo che (come osservò De Robertis) «faceva capolino nell'Allegria», quand'anche smembrato, e, soprattutto, sotto l'influsso di Petrarca e Leopardi, del lessico aulico, che *L'Allegria* aveva deliberatamente escluso.

Nell'insieme, si assisteva, da parte del «secondo Ungaretti», ad un utilizzo diffuso di misure più ampie, di spessori di volumi, tuttavia mai rigidi o bloccati, ma pullulanti di forme sempre nuove e imprevedibili, dietro cui si indovinava la forza di suggestione della cultura barocca.

Nel barocco il poeta vedeva lo sforzo di negare, con operosità febbrile, il vuoto spalancatosi nel crollo delle armoniche strutture classiche.

Erano quegli anni in cui Walter Benjamin scriveva del 'Dramma Barocco' tedesco e il «mondo, lacerato da antinomie e volto a una estrema volontà d'arte, cingeva in un nodo storia moderna e prefigurazione di tensioni future». ⁶⁸

Come Paul Valéry, Thomas Stearnes Eliot, Ezra Pound, Ungaretti era poeta di estrema autocoscienza, poeta sempre più letterario: la letteratura non lo sopraffaceva, anzi lo nutriva, lo provocava, lo rendeva più selvaggio e beduino.

Nelle splendide pagine scritte in appendice alla raccolta *Vita di un Uomo*, egli racconta dettagliatamente, con minuzia di scrittore e anima di poeta, la scoperta del barocco e la scoperta di Roma.

Questa gli appariva inospitale, e solo quando egli comprese cosa fosse stato il barocco, e che Roma era una città “*di fondo barocco*”, allora la capitale diventò la sua città adottiva.

Fu un grande, Michelangelo, ad indicargli la strada:

⁶⁷Cfr. P. Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti*, cit., p. 135

⁶⁸ A. Cortellessa, *Ungaretti*, 2000, p. 88

Il barocco romano è nato da Michelangelo.

Le terme di Diocleziano, La Chiesa di S. Maria degli Angeli, Il Campidoglio, La cappella Sistina, sono opere dove Michelangelo mescola tutto, mescola la natura, mescola Platone con i discepoli di Plotino del suo tempo, sente Cristo con disperazione e, nel medesimo tempo, sente la carne con la stessa disperazione.⁶⁹

“L’uomo di pena” era anche l’uomo cupamente in meditazione sulla giustizia e sulla pietà, sulla contraddizione assoluta e sulla dialettica dei contrari. Questi erano i segreti del barocco, questi i misteri della vita interiore che avevano abilitato il poeta all’accettazione di tutte le differenze, di tutti gli apporti a cui l’uomo poteva pervenire e fondere col suo genio, «se ne avesse avuto».⁷⁰

E Ungaretti proseguiva dando indicazioni sulle poesie del *Sentimento*: « [...] quasi tutte - egli diceva - quelle della prima parte, descrivevano paesaggi d’estate».⁷¹

L’estate era allora la stagione del poeta.

Perché l’estate è la stagione del barocco, l’estate fa come il barocco: sbriciola e ricostituisce.⁷²

Il poeta esortava a considerare il *Sentimento* un libro diviso in due momenti dove, da un lato, centrale era la presa di possesso di una città che doveva fare propria, dall’altro era Roma e la città diventata luogo della sua iniziazione religiosa.

A Roma si poteva respirare in ogni angolo il senso dell’eterno e il ‘sentimento del vuoto’; più che nel deserto stesso quell’orrore della vacuità assaliva il poeta, che sentiva il dramma dell’arte di Michelangelo così vicina a sé.

Michelangelo e alcuni uomini alla fine del ‘400 sino al ‘700 avevano in Italia, quel sentimento, il sentimento dell’orrore del vuoto, cioè dell’orrore di un mondo privo di Dio.⁷³

Il grande scultore, nella sua ultima opera, *La Pietà Rondanini*, aveva rappresentato Cristo con un corpo emaciato, vuoto, disanimato e la *pietas* e il dolore

⁶⁹ G. Ungaretti, *Note a UP69*, p. 529

⁷⁰ Ivi, 530

⁷¹ Ibidem

⁷² Ibidem

⁷³ Ivi, p. 535

della vista dovevano scaturire, non tanto dall'amore materno tradito, quanto dalla stessa impossibilità nell'ammettere l'idea della morte.

La fede fu la grande folgorazione a cui Ungaretti nel 1928, nel pieno della maturità d'uomo, faceva fronte da artista cercando ancora una volta tra le pieghe della propria anima, l'ispirazione per cercare anche una nuova forma di espressione.

Tale crisi religiosa lo aveva colto in Umbria, sul monte Subiaco, ed egli stesso ne parlava in questi termini:

Era la prima manifestazione risolta di un mio ritorno alla fede cristiana che, anche se altre mire prima mi seducevano, nella mia persona dissimulandosi non cessava d'attendere. Nacque durante la settimana santa⁷⁴

Ungaretti, giovane venuto dal deserto, era stato poeta d'amore, con una spinta sensuale fortissima, dovuta proprio alla vicinanza con un'altra religione, quella musulmana, che considerava ogni evento della vita come goduto in comunanza con Allah «[...] so quanto sia facilmente virile la pratica di una religione i cui precetti aderiscono alla sensualità».⁷⁵

Non appena nell'uomo Ungaretti si manifestò tale nuova e profonda sensibilità religiosa, che prima forse, voleva essere domata, più a fondo veniva ad essere toccato dalla problematica del contrasto e del rapporto 'sentimento religioso-sensualità' che, in una dialettica del tutto individuale, «lo avrebbe condotto ad un discorso ricco, vivo, e pieno di verità umana».⁷⁶

Questo 'discorso' approdava, nella prosa esplicativa delle Note, ad un ultimo pensiero come un dono che il poeta sentiva di offrire:

Nel Sentimento, come altrove, quest'uomo ch'io sono prigioniero della sua propria libertà, poiché come ogni altro essere vivente è colpito dall'espiazione d'una oscura colpa, non ha potuto non fare sorgere la presenza d'un sogno d'innocenza.⁷⁷

⁷⁴ Cfr L. Piccioni *Per conoscere Ungaretti*, 1971, p. 31

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ivi*, p. 32

⁷⁷ G. Ungaretti, *Note a UP69*, pp. 535-536

CAPITOLO SECONDO: ILDEBRANDO PIZZETTI

2.1 L'intervallo come espressione musicale

Il “*melos*” pizzettiano: dal gregoriano ai modi greci

Il XX secolo aveva creato una frattura di portata universale con il passato, manifestatasi in un'accelerazione dei processi storici, dal campo scientifico a quello dei mezzi di comunicazione, dall'informazione fino allo stravolgimento, attraverso i due conflitti mondiali, dell'assetto geopolitico del globo intero.

La musica partecipava dell'essenza del suo tempo e la mancanza di una concezione unitaria del mondo, lo smarrimento dell'armonia dell'uomo con la natura e dell'armonia interiore dell'uomo stesso, avevano finito per determinare un atteggiamento sempre più incentrato su categorie di pensiero di matrice avanguardista, che vedevano nella comunicazione (finanche la più astrusa) il *logos* privilegiato dell'arte.

Di qui l'abbandono della tradizione trecentenaria di musica tonale (si pensi a Schönberg) e la rinuncia alla consuetudinaria concezione della musica e dell'opera (è il caso del musicista americano John Cage, simbolo di un comporre che accompagnava al suono, con pari importanza, il silenzio e il rumore).

Nuova Musica (Neue Musik), dunque, *musica viva*, musica contemporanea, moderna e d'avanguardia, ma anche e soprattutto, pluralismo stilistico e di espressione, frutto di un panorama di ricerca estetica, mai stato così vario: Impressionismo, Espressionismo, Futurismo, Neoclassicismo e dopo il 1950, musica seriale, elettronica, aleatoria, post weberniana, post moderna.

Tutto questo aveva attraversato, apparentemente senza lasciar traccia, l'intera esistenza di Ildebrando Pizzetti, vissuto dal 1880 al 1968: della stessa

generazione di Ravel, Stravinskij, Webern, Berg, Bartók, aveva conosciuto Verdi, Mascagni e Puccini, e ascoltato *Il Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy.⁷⁸

Accanto a tale elenco di nomi, la musica di Pizzetti, diviene emblema del solitario cammino intrapreso da un uomo che nella memoria del poeta D'Annunzio doveva apparire « [...] semplice e puro, coraggioso e disdegnoso, paziente e fidente, deliberato di sacrificare tutto se stesso all'arte sua nella povertà e nella sfortuna, eroico insomma»⁷⁹

L'universo musicale, che egli aveva studiato, indagato, ricercato e inseguito durante il corso dell'intera esistenza, era composto da *suoni puri*⁸⁰ di origine remota, che avevano lasciato le loro tracce in un tempo perduto e che, per un uomo di teatro, avevano una sola inequivocabile destinazione: l'anima del dramma.

Profondo conoscitore del canto gregoriano e della musica antica, egli aveva composto attingendo al canto gregoriano e alla musica antica, ritenendo che il sentimento religioso avesse trovato la sua pura e alta espressione nella melodia della liturgia primitiva.

Egli era fermamente convinto che tutte le “difformazioni” ritmiche, melodiche – allargamenti e diminuzioni - e le semplificazioni alle quali quelle melodie erano state sottoposte nelle composizioni del periodo aureo della polifonia vocale, ne avessero alterato, o addirittura distrutto, l'espressione originale.

⁷⁸ Pizzetti aveva pubblicato un articolo sulla RMI del 1908, intitolato proprio *Pelléas et Mélisande*, che recensiva lo spettacolo messo in scena al Teatro della Scala di Milano la sera del 2 aprile dello stesso anno. Lo scritto apriva con una frase trionfalistica: « L'opera di Claude Debussy ha vinto anche in Italia... »

⁷⁹ Manlio La Morgia, *La città Dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1958, p. 17

Il capitolo, a cui facciamo ora riferimento, aveva come intestazione “*Ildebrando da Parma*” (il titolo originale era “Nel pittoresco rifugio di D'Annunzio; il Poeta parla di Ildebrando da Parma”) ed era stato desunto da un lungo articolo-intervista apparso per la prima volta nel “Corriere della Sera” del 18 marzo 1915. Le parole di D'Annunzio erano di sincera stima e cariche di affetto, per il giovane musicista e collaboratore (era quello il periodo delle febbricitante attesa per la première della Fedra): «L'opera di Ildebrando da Parma è un indizio primaverile, è quasi un segno intempestivo nell'inerzia e nel dubbio, destinata piuttosto a risonare in un'aria temprata dall'eroismo e dalla vittoria». Cfr. *ivi*, p. 9.

⁸⁰ Oltre a suggerire un significato di carattere evocativo e altamente poetico, della locuzione “*suono puro*”, ne diamo, di seguito, uno di carattere fisico-acustico. La forma più semplice di una vibrazione acustica è la *sinusoidale*, alla quale corrisponde un “*suono puro*”, che può essere emesso solo, in forme isolate, da apparecchi elettrici o elettronici. Mentre normalmente i suoni emessi dagli strumenti e dalla voce si dicono *complessi*, come somma risultante di più vibrazioni. Nel nostro caso si è inteso “giocare” con tale ricchezza polisemantica per sottolineare un'intensità tale di ricerca in Pizzetti, quasi a voler scavare nel trapassato remoto di un suono che degeneri fisicamente nella stessa onda sonora acusticamente intesa.

La polifonia della sua musica sorgeva generata spontaneamente dalle melodie stesse, liberate in tutta la ricchezza del loro ritmo originale, e conservando le loro ‘caratteristiche modali’.

Egli stesso, in una lettera indirizzata all’avvocato Bocca⁸¹ scriveva:

È noto, che mentre noi musicisti moderni possiamo comporre le mostre melodie in due modi solamente, gli antichi, greci e latini, potevano comporre le loro in sette modi differenti, distinti dalla posizione dei semitoni nella formazione della scala⁸². Ora non solo io non credo che i nostri due modi abbiano raccolto in sé stessi le caratteristiche espressive dei modi abbandonati, sì da bastare essi soli a qualsiasi genere di espressione musicale ottenibile dalla melodia senza modulazioni, ma sono convinto che nei modi abbandonati è una ricchezza e una varietà di espressione della quale i musicisti non hanno potuto ben conoscere il valore per essere 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*’

Pizzetti mostrava l’indirizzo teorico che avrebbe seguito per tutta la sua vita, sin dai primissimi tempi della collaborazione con Gabriele D’Annunzio, quando aveva composto le melodie per i cori della *Nave* « [...] nei modi dimenticati della musica liturgica primitiva, che era quanto dire nei modi della musica greco-latina». ⁸³

⁸¹ Lettera aperta, venne pubblicata per ben due volte sulla Rivista Musicale Italiana (RMI): prima nel 1907 e, in seguito, nel 1939. Portava l’intestazione: «*La musica per “La Nave” di Gabriele D’Annunzio*», trattando della prima felice collaborazione col Poeta. Tale scritto assunse, in seguito, il valore di un importante saggio sulla musica del Maestro che, oltre a delineare il profilo estetico della propria ricerca, indicava la sua concezione riguardo la musica antica. Il brano che segue si trova a p. 269, il corsivo è nostro.

⁸² - Il sistema **tonale greco** è alla base di quello moderno. Al sistema *pentatonico* del periodo arcaico era succeduto a partire dall’VIII sec. quello *eptatonico*, e poco dopo si era sviluppato il *systema teleion diatonico*. L’elemento fondamentale del sistema greco era la quarta discendente o tetracordo. Il nome derivava dalle 4 corde originarie del phorminx, da cui erano tratti anche i nomi di ciascun suono del sistema. 8 suoni formavano l’ottava classica, costituita da 2 tetracordi di uguale struttura: il **meson** (dei suoni di mezzo) e il **diaseugmenon** (disgiunto). Entrambi avevano struttura intervallare 1-1- $\frac{1}{2}$ (come la nostra scala magg.). Il *Sistema completo* si costruiva con l’ulteriore aggiunta di due tetracordi (uno superiore e uno inferiore). Le **specie d’ottava** o **armonie** erano parti del sistema completo; esse erano costituite da due tetracordi di uguale struttura. In relazione alla posizione del semitono si avevano tre diversi possibili tetracordi: il **dorico** (1-1- $\frac{1}{2}$), il **frigio** (1- $\frac{1}{2}$ -1) e il **lidio** ($\frac{1}{2}$ -1-1). Essi non erano caratterizzati dalla ‘differenza di altezza’, ma dalla composizione della loro *struttura intervallare*. I Greci conoscevano 7 specie d’ottava: partendo dall’armonia **dorica**, **frigia**, **lidia** e **misolidia**, si ottenevano abbassando o innalzando di una quinta la nota finale, le rispettive armonie inferiori (**hypo-**), superiori (**hyper-**): **1.** hypodorica o hypofrigia, detta anche locrica ed eolia / **2.** hypofrigia detta anche iastia e Ionia / **3.** hypolidia **4.** dorica **5.** frigia **6.** lidia **7.** misolidia

⁸³ Ibidem

Nella radice classica dei modi gregoriani avveniva l'incontro tra i mezzi propriamente musicali e l'ellenismo poetico e culturale.

Accadeva un fatto nuovo per la musica italiana dell'epoca: il sentimento ellenistico, unito a sensazioni di «folate mediterranee e insulari»⁸⁴, trovava, la sua fioritura nella *Fedra* di Pizzetti, rinascendo, da lì in poi, ogniqualvolta le occasioni della musica di scena lo richiedevano.

Nella lettera all'avvocato Bocca, Pizzetti “confessava” i motivi e le fonti della sua ricerca di verità e di bellezza estetica.

Il modo frigio della citarodia e della coralità di Sacadas, Stesicoro e Anacreonte, gli occorreva per le canzoni e le danze, intrecciando il gioco ritmico e ascoltando gli allungamenti armonici.

E per i cori, il musicista ammetteva di aver tratto alcune melodie dal *Tonarius* di Reginone di Prum e riporta il *Gloria, Laus et Honor* della *Domenica in Palmis* per fare intendere cosa fosse diventato il frammento originale utilizzato nel coro dei Catecumeni nella *Fedra*.

LA MUSICA PER LA «NAVE» DI G. D'A. 271

(V. l'inno «Gloria, laus, et honor» della *Domenica in Palmis*).

dal quale ho tratto questa melodia:

Il coro dei Catecumeni (dall'episcopo).

In De-um o-zul-tet

ju-bi-lan-do

I ca-ro et cor-no-stam

Il linguaggio melodico pizzettiano non aveva contatto alcuno con istanze immediatamente precedenti, con il melodramma romantico e verista, i generi

⁸⁴ G. Gavazzeni, *Introduzione alla Fedra* in *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, 1958, p. 30

musicali dell'ultimo classicismo e del primo impressionismo, e quindi va indagato nelle sue originali formulazioni, secondo i segni teorici contenuti in tale lettera.

Pizzetti chiariva come il rapporto con questa tradizione si “innestasse” nella sua composizione:

Dovendo io musicare un inno in versi, (un trimetro giambico) ho dovuto regolare la durata delle note componenti la melodia e distribuire gli accenti secondo la quantità delle sillabe, secondo la lunghezza e la brevità dei piedi.⁸⁵

L'elemento prosodico risulta sin da subito di primaria importanza, ed gli trovava modo di rafforzarlo per mezzo della musica. «La Melodia non indugia mai in eleganze melismatiche, ma è cantata alle stelle in sillabe squillanti e chiare».⁸⁶

Questo era l'emblema del rapporto pizzettiano tra parola e suono, tra poesia e musica.

Altro tassello fondamentale, oggetto del suo studio e di profonda influenza compositiva era il canto gregoriano, di cui Pizzetti fu «un rinnovatore così ricco e ardito - tanto da far dire a D'Annunzio - secondo l'immagine di Boezio, vive dinanzi a me qualcosa come un corpo riempito di modulazioni».⁸⁷

Del canto gregoriano aveva studiato e assorbito gli elementi basilari e, più che soffermarsi sul valore della sillaba, sulla sua durata e portata espressiva, aveva rivolto lo sguardo al suo contesto autentico nella parola, nell' 'intreccio' stesso della parola nella frase.

Ciò conduceva all'inevitabile simbiosi fra sillaba e nota, ove la prima determina il valore dell'altra.

Poiché il canto gregoriano nasceva dalla parola, non poteva non mutuare dalla prosa le sue forme essenziali di struttura « [...] anzi era proprio la parola, che si

⁸⁵ Nell'articolo «La musica per “ La Nave” di Gabriele D'Annunzio» in RMI 1907-1939, p. 271

⁸⁶ G. Gavazzeni, *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, 1958, p. 35

⁸⁷ G. D'Annunzio, *Ildebrando da Parma*, in *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, 1958, p. 15.

organizzava in un discorso, ad essere un connaturale archetipo delle forme musicali gregoriane». ⁸⁸

E ancora l'idea di parallelo diretto tra espressione musicale e discorso parlato, sembra avvolgere questa antica forma:

ogni parola e ogni espressione ha sempre insita una specie di tematica musicale di base, che deriva direttamente dalle flessioni della parola parlata, della frase pronunciata. ⁸⁹

Pizzetti considerava ciò, nodo fondamentale della sua teoria della *Musica delle parole*, a cui avrebbe dedicato un intero capitolo del testo *Musica e Dramma*.

Riguardo la modalità nel gregoriano, egli riteneva importante discernere con chiarezza gli intervalli e l'associazione dispositiva dei suoni attorno ad un "grado" ritenuto di natura strutturale.

La melodia gregoriana prediligeva il grado congiunto (note contigue), e si muoveva in un ambito ristretto: «il fatto stesso, che la notazione utilizzava un tetragramma già basta a cogliere questa prima dimensione strutturale del canto». ⁹⁰

Grande rilievo avevano gli intervalli di quarta e di quinta.

Quest'ultima, generalmente ascendente, poteva ritenersi l'intervallo diretto più ampio, ed era fra le più ricorrenti intonazioni gregoriane a cui i compositori riservavano l'incipit, a differenza dell'intervallo di sesta, rarissimo.

Ma osserviamo, più da vicino, il rapporto tra Pizzetti e l'intervallo ⁹¹ avvalendoci anche del saggio di Roberto Lupi. ⁹²

⁸⁸ Alfredo Pellegrino Ernetti, *Storia del Canto Gregoriano*, Italia, Terza Ed., p. 405

⁸⁹ Ivi, p. 406

⁹⁰ Massimo Lattanzi, *Manuale di Canto gregoriano*, in Cap. II 'Introduzione all'estetica gregoriana', Milano, EIMA Editrice Internazionale Musica e Arte, 1991, p. 63.

⁹¹ Intervallo è per definizione, la distanza che intercorre tra due suoni. Tale distanza determina poi successive categorie che distinguono gli Intervalli in consonanti-dissonanti, diatonici-cromatici, giusti-maggiori-minori, complementari di nona, decima, undicesima ecc

⁹² Roberto Lupi in *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti, L'Intervallo nella espressione musicale di Pizzetti* p 53.

Lo studioso ha trattato tale assunto con coscienza da musicista e raffinata scrittura esponendo una teoria singolare e interessante riguardo l'origine dell'Intervallo

Questi afferma che attraverso il *Pensare*, il *Sentire* e il *Volere* l'uomo esprime sé stesso. Nel musicista e nell'artista, in genere, prevale il *Sentire* dal quale si diramano le energie che il *Pensare* coordina nel tempo e il *Volere* manifesta in ritmo.

L'Io - essenza della personalità- si "sonorizza" attraverso il sentire che, in unione con il pensare e il volere, diviene musica.⁹³

Lupi pone al centro della poiesi musicale dell'artista, il «*Sentire*, come centro focale da cui le forze dell'anima si irradiano per divenire, mediante il *Pensare* e il *Volere*, "forme-spazio" nel tempo, cioè: Intervallo Musicale».⁹⁴

Egli continua affermando che *vera musica* è quella che, in modo animistico, dona vita all'intervallo.

Pizzetti, afferma Lupi, e noi non possiamo che fargli eco, comunica dalla zona del *Sentire*, quelle forze e energie che, nella veste sonora divengono intervallo.

Chi abbia una sensibilità particolare può riconoscere - nello scorrere delle sue seconde, terze, e quarte, «similmente al gregoriano ma non gregoriano come si voluto spesso alludere»⁹⁵ - il sentimento riflesso della vasta pianura padana, dove ebbe i natali e i primi insegnamenti musicali.

Spesso nel suo dialogare emergono quelle zone ricoperte di grano, di uva, di pioppi: il poeta Ungaretti diventa allora "fratello" anche per queste impressioni di semplicità rievocata.

«Come un fremito, come un leggero dibattersi d'ali»,⁹⁶ un primo intervallo si presenta: è l'intervallo di seconda, tanto caro a Pizzetti. Questa distanza, così breve, indica ciò che nell'autore è appena intenzionale. Questo intervallo rianima, chiarifica, si accentua sino a divenire insistente, quasi angoscioso.

La terza, come fosse una «perorazione scaturita dall'Io come mistica confessione modale», è parola cantata per eccellenza, veste musicale dell'inflessione sonora della parola.

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Ivi, p. 55

⁹⁵ Ivi, p. 55

⁹⁶ Ibidem

Le distanze di seconda e terza sono la trama del tessuto musicale di Pizzetti, sempre presenti.

Poi, «come una luce lontana»⁹⁷, scorgiamo un altro intervallo che, avvicinandosi sempre più, si identifica nella quarta.

È questo l'intervallo in cui le forze retrospettive permettono di sorvegliare in noi dal di fuori, le forze della modalità, e dei sentimenti umani. Con la quarta Pizzetti si osserva ed osserva.

La troviamo frequentemente nei suoi lavori, sia all'inizio che alla fine, o al termine di una frase o di un inciso.

«L'intervallo di quarta è la porta dei misteri umano-musicali».⁹⁸

Con l'intervallo di quinta - soglia dell'espressione spirituale- Pizzetti illumina i suoi attacchi: in genere esso è inserito in forma anacrusica e determina, anche per il suo carattere particolare, una sorta di spazio dove l'accento si distende e riposa, mentre spesso i due intervalli di sesta e di settima che seguono ascensionalmente, sono l'anelito verso l'alto per il raggiungimento di quell'ottava cui la musica tonale aspira.

Se l'intervallo fosse davvero specchio del musicista, allora l'immagine di Pizzetti sarebbe quello di uno specchio riflesso. Non vuole essere un calembour né una provocazione ma, semplicemente, la constatazione di quanto forte sia il legame di questo compositore con lo spessore di ogni intervallo, verrebbe da dire con la materia di questo.

È sintomatico, nella partitura pizzettiana, il predominio della massa degli archi che sono l'emanazione diretta del *Sentire*, come i fiati lo sono del *Pensare* e le batterie del *Volere*.

Ma è nella voce umana che Pizzetti si abbandona con il suo massimo ardore, magnifica intensità hanno i suoi cori e le pagine più significative dei suoi melodrammi.

⁹⁷ Ivi, p. 57

⁹⁸ Ibidem

Dominano le forme spazio tempo, intervalli, diventando esigenza sonora: così l'intervallo è per il Maestro, ciò che per gli altri è il suono.

Questo necessario distinguo è di carattere psicologico-musicale, e appartiene ad un'immagine della storia dell'arte novecentesca ormai assodata.

Vale la pena menzionare un'ultima frase pregnante, oltre che carica di sonorità poetica:

E la fede è diventata Sapere.

Il cuore si è unito al cervello e un intervallo è nato,
riunendo l'uomo con Dio.

E, così, io non credo solamente:

la mia Fede è diventata sapere dei valori eterni della Santa Musica⁹⁹

Pizzetti indagava in un repertorio antico e desueto per allargare il bacino di suoni e sonorità da cui attingere, per una ricerca estetica che mirasse *instancabilmente alla bellezza nelle sue forme più pure.*

Egli così facendo, se da un lato compiva uno screening di carattere filologico, dall'altro finiva col proporre anche una questione di tipo estetico.

Superato il simbolismo musicale barocco e la *teoria degli affetti*, la naturalezza del classicismo e l'estetica del sentimento del romanticismo, il compositore parmense sembrava accogliere l'idea di bello musicale indicata da Hanslick.

Ma prima di rievocarla, è necessario citare un breve estratto della Critica kantiana, che ci mostra l'importanza della sensazione:

La coscienza del rapporto tra intelletto e immaginazione non è intellettuale, in quanto non è il concetto che li unifica nella rappresentazione, questa unità è soggettiva, e tuttavia universale; è riconosciuta solo mediante la *sensazione*,

⁹⁹ Ivi, p. 60

intesa come ravvivamento di intelletto e immaginazione che il giudizio di gusto postula come universalmente comunicabile.¹⁰⁰

È su «questa aconcettualità soggettiva e comunicabile dello stato d'animo nel libero gioco di immaginazione e intelletto» che Hanslick trovava la definizione di bello «quale ciò che piace universalmente senza concetto, e quindi la possibilità di intendere la musica per sé stessa, nella sua unità, nel flusso percettivo di cui è costituita».¹⁰¹

Questa idea della musica che prediligeva la sensazione al puro lirismo del sentimento, non era affatto una mera questione estetica per Pizzetti, essa si traduceva in partiture dove l'orditura scenica come quella melodica, l'assetto armonico come quello ritmico, tendevano ad un'idea di bello '*senza concetto*'.

Il linguaggio più caro a Pizzetti era quello drammatico, che equivaleva a dire, soffio vitale dell'arte.

Per troppo tempo, ormai, si era composto occupandosi e preoccupandosi del contrasto sentimento e intelletto: per Ildebrando da Parma era venuto il tempo di occuparsi dell'uomo, l'uomo in tutte le sue categorie, esso viveva e partecipava dell'esistenza attraverso i sensi e, come ricordava Hanslick: «la sensazione è inizio e condizione del piacere estetico».¹⁰²

In questa idea 'libertaria' della fruizione artistica, e di universale emancipazione dal troppo abusato sentimentalismo, ci piace suggerire, per concludere, un'immagine che incarni le aspirazioni dell'ascoltatore ideale di Pizzetti, come di qualunque compositore:

Posso immaginare un uomo che abbia condotto una vita perfettamente normale, e che sentendo, per caso, un curioso brano di musica, scopra d'un tratto che la sua anima, senza che lui se ne sia reso conto, ha attraversato

¹⁰⁰ - I. Kant, *Critica della Facoltà di giudizio*, Trad. Ital. A cura di E. Garroni e Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999

¹⁰¹ E. Hanslick, *Il Bello musicale*, Palermo, Aesthetica Ed., 2001, p. 9. I concetti qui espressi di *sensazione* e di *bello musicale*, sono di fondamentale importanza non solo per comprendere le posizioni estetiche di Pizzetti e la sua corrispondenza con le idee di Hanslick, ma per un discorso generale sulla fruizione artistica su cui torneremo compiutamente nelle Conclusioni di questo testo.

¹⁰² Ivi, p. 39

esperienze terribili, e conosciuto gioie paurose, o folli amori romantici, o grandi rinunce.¹⁰³

2.2.1 Musica e dramma

*Il dramma?
Ma se non c'è altro per cui la musica possa vivere.*
I.Pizzetti¹⁰⁴

Il quadro che intendiamo presentare della “riforma” pizzettiana, è il ritratto fedele del testo che il Maestro ci ha lasciato e che porta il titolo di Musica e Dramma.¹⁰⁵

Senza addentrarci in un’analisi musicale dettagliata, che sarebbe fuorviante per l’esito dell’elaborato, e perderci nel novero delle numerose opere di cui vale la pena ricordare Pizzetti era compositore e librettista, riteniamo utile oltre che interessante, soffermarci su vari aspetti teorici di tale riforma. Cosa intendeva Ildebrando Pizzetti per *dramma*?

Qual’era il rapporto tra testo scritto e musica? Quali le esigenze del dramma, quali della musica?

Le risposte che tenteremo di ricercare tra le righe del tempo, (quasi un secolo corre ormai da quando Pizzetti andava teorizzando e scrivendo¹⁰⁶), devono avere un’ unica premessa.

Lo scopo di tale pratica teoretica non era mera speculazione filosofica e peggio che mai filologica, ma il tentativo di raggiungere una forma perfetta d’espressione, di rinunciare alla comunicazione per raggiungere direttamente l’anima dei sensi dello spettatore, magari il pretenzioso ennesimo tentativo di Teatro Totale, ma senz’altro, il lavoro di un uomo estremamente colto, un musicista raffinatissimo,

¹⁰³ O. Wilde *Il Critico come artista* in *Wilde Opere* a cura di M. D’Amico, Milano, Mondadori, 1996, p. 1075

¹⁰⁴ Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, s.l., Ed. della Bussola, 1945 p. 30

¹⁰⁵ *Musica e Dramma* è, tra i vari scritti di Pizzetti, sicuramente il più significativo e prezioso per uno studio approfondito sulla figura del musicista parmense. Il Maestro esponeva, con una scrittura brillante, che alternava uno stile discorsivo ad uno poetico, le sue teorie di carattere storico, filologico, letterario e di rappresentazione scenica del dramma. Il “Favellar cantando”, la “Musica delle Parole”, “Interpretare la musica”, sono solo alcuni dei titoli che venivano affrontati e, nelle Annotazioni in Margine, offriva delle analisi sulle grandi opere del melodramma ottocentesco: Berlioz, Meyerbeer e Wagner.

¹⁰⁶ Il primo articolo di Pizzetti comparso sulla RMI, risaliva infatti al 1906 e portava il titolo *Il Faust della leggenda, del poema e del dramma musicale*.

filologo preparato e artista dotato di un'estrema sensibilità letteraria, che aveva cercato con ogni forza e con la massima coerenza, di cambiare il mondo d'una forma d'arte, forse la più bella e certo la più variegata e ricca che possa esistere: il melodramma.

Il testo, per noi basilare, ha inizio con una conversazione con il critico e studioso, nonché amico del nostro, Guido M. Gatti, intento nella rilettura di alcuni scritti giovanili del compositore riguardanti l'origine del dramma.

L'idea di adottare una forma dialogica è senz'altro felice, e dà l'opportunità all'autore di argomentare in modo più convincente l'esperienza e lo studio maturati.

È davvero interessante notare come le dissertazioni di carattere storico e musicologico del giovane Pizzetti fossero lucidissime, coerenti col suo profilo caratteriale e artistico, originali a volte anche al limite del temerario, sotto il profilo filologico.

Fu lui stesso, successivamente, a ironizzare su certe posizioni troppo ardite, per quel che riguardava l'origine del dramma liturgico in special modo e l'indrammaticità della Lauda ma, in seguito, dopo più di venti anni, tornò a ribadire con forza quelle che erano sempre state le linee guida, da *Fedra* a *Scipione l'Africano* da *L'Oro* e *Vanna Lupa*¹⁰⁷, del suo instancabile lavoro drammaturgico.

Erano sempre stati la stessa condotta e gli stessi pervicaci propositi a guidarlo, e ne era fiero come poteva esserlo un musicista che credeva di aver scoperto il segreto dell'espressione artistica.

L'interessante teoria giovanile pizzettiana riguardo alle origini del dramma, prendeva le mosse dalla constatazione di un'assenza di fonti sull'espressione musicale greca « [...] documenti sufficienti non ce ne sono, e forse non se ne troveranno

¹⁰⁷ Nello specifico tali opere di I. Pizzetti: *Fedra*: Tragedia musicale in Tre Atti. Testo originale di G. D'Annunzi ridotto per la musica di I. Pizzetti. Prima rappresentazione: 20 marzo 1915, Milano, Teatro alla Scala. *Scipione L'Africano*. Musiche per film. Prima visione: 27 agosto 1937, Lido di Venezia, 5° Festival Internazionale del Cinema. *L'Oro*: Dramma in Tre Atti. Testo e musica di I. Pizzetti. Prima rappresentazione: 2 gennaio 1947, Milano. Teatro alla Scala. *Vanna Lupa*: Dramma in Tre Atti e quattro quadri. Testo e musica di I. Pizzetti. Prima rappresentazione: 4 maggio 1949, Firenze 12° Maggio Musicale.

mai.¹⁰⁸ e da qui la necessità di cercare altrove, nelle Sacre Rappresentazioni, nei Misteri e, prima ancora, nel Dramma Liturgico, le «prime» manifestazioni di un dramma composto di un testo e di una musica.

La religione cristiana significava per lui «religione dello spirito di contro a una religione della materia¹⁰⁹ e per essa la più forte e profonda dimensione artistica era quella del canto liturgico dove «alla poesia che esprimeva nelle parole l'oggetto della più profonda sentimentalità commossa, si aggiunse l'emozione stessa, lo spirito nella sua magica potenza di esteriorizzazione: la musica».¹¹⁰

Pizzetti, distante da posizioni di laicismo artistico, aveva sempre dimostrato una sensibilità particolare e, anzi, rivendicava una religiosità dell'arte di stampo dannunziano; «ossia il rapporto tra arte e religione non significava per lui un'arte finalizzata a sentimenti o pensieri religiosi, anzi il contrario: la religione era la zona dell'esperienza umana da cui attingere profondi e straordinari contributi all'arte».¹¹¹

Nel dramma liturgico, egli sosteneva, «la musica era nata col testo poetico, si era svolta, concordemente al resto, in un andamento ritmico melodico fluttuante, liberissimo»¹¹², mentre successivamente, col profilarsi di un nuovo genere di poesia popolare chiamata Lauda, la musica acquistò, a poco a poco, un ritmo sempre più regolato, accenti equidistanti e periodi finiti spesso ripetuti più volte.¹¹³

Il giovane Pizzetti arrivò a sostenere che, se nel *Dramma liturgico* vi era stato il germe dell'espressione musicale del dramma, quel germe era stato subito arrestato nel suo sviluppo dal prevalere dell'elemento puramente lirico recato dalla Lauda: nella musica di questa veniva espresso soltanto il sentimento del cantore e «[...] mutassero pure gli effetti della poesia, e mutasse pure l'argomento, la melodia rimase una».¹¹⁴

¹⁰⁸ I. Pizzetti, *Musica e Dramma*, p. 30

¹⁰⁹ Ivi, p. 31

¹¹⁰ Ivi, p. 32

¹¹¹ Guido Salvetti, *Storia della Musica del Novecento I*, Volume IX, Torino, E.D.T. Editore, 1988, p. 177.

¹¹² I. Pizzetti *Musica e Dramma*, p. 34.

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ Ivi, p. 35

Conseguenza naturale fu che i brani della *Sacra Rappresentazione* non poterono essere drammatici e proprio in questo egli individuava l'errore che doveva più d'ogni altro impedire che il dramma musicale fosse concepito e creato «[...] per cinque secoli, nelle opere musicali teatrali, salvo delle eccezioni, non hanno cantato, cioè vissuto i personaggi del dramma; hanno parlato i poeti, hanno cantato i musicisti». ¹¹⁵

Queste idee, davvero originali, forti, brillanti nel loro sviluppo dialettico, forse addirittura eversive e pretenziose, erano però destinate ad essere ridimensionate dallo stesso autore che tornando su tali questioni, a distanza di tempo, intese rettificare certi slanci giovanili con la prudenza e la sicurezza della maturità. Egli scrisse infatti:

Dire che nel Dramma Liturgico v'era il germe del dramma musicale è fare un'affermazione ardita e originale, la quale contiene sì, un tanto di vero: ma se poi si pensa che il testo e la musica del dramma liturgico erano formati da pezzi tolti alla liturgia [...] e venivano messi insieme da un criterio provvisorio, l'entusiasmo per il Dramma liturgico si raffredda subito, e molto. ¹¹⁶

E ancora:

C'è del vero nel dire che la Lauda soffocò quel dramma [...] e vi portò l'elemento strofico antidrammatico: ma dare tutta la colpa alla Lauda di quel soffocamento è eccessivo. ¹¹⁷

In realtà il Pizzetti maturo e certo, ormai, del valore delle proprie idee e dei propri mezzi espressivi, ritrova nell'affermazione della validità di quegli assiomi la ragione estetica che li fa salvi.

Non v'è bisogno di cercare nella storia dell'arte drammatica la dimostrazione e la giustificazione di principi estetici i quali, se buoni,

¹¹⁵ Ivi, p. 36

¹¹⁶ Ivi, p. 37

¹¹⁷ Ibidem

avrebbero dovuto dimostrare in se stessi, la loro consistenza e ragion d'essere.¹¹⁸

Eccettuata una breve parentesi di trattazione storico-musicale riguardante Claudio Monteverdi, che Pizzetti ammirava sommamente, il testo prosegue su questioni estetiche fino ad arrivare ad uno snodo fondamentale, improvviso, così come accade nella conversazione tra due amici.

Guido Maria Gatti lascia cadere una domanda:

- Ma, insomma, tu che cosa intendi per dramma?

Ed egli:

- E tu che cosa intendi per vita? Definiscimi la vita, e ti darò la definizione di dramma. Vivere che è? E' forse respirare e camminare, mangiare bere e dormire? No certo. Intendere alla conquista di un bene non materiale, e operare per conquistarlo: questo è, certo, vivere. [...]

Dunque incalza il critico :

- Tutta la vita, tutto ciò che è vita, dunque, può essere argomento e materia di un'opera d'arte drammatica?

Pizzetti risponde come il personaggio di un dramma:

-Tutta la vita che fu degna di essere vissuta, tutta la vita che un uomo vorrebbe aver vissuto, per essere in essa tanto di bellezza, tanto di aspirazione al bene di sollevare lo spirito di lui al di sopra della realtà materiale e verso la coscienza e il desiderio di una purezza superiore, tutta la vita che è vita vera è degna di essere rappresentata e cantata.¹¹⁹

¹¹⁸ Ibidem

¹¹⁹ Ivi, p. 44. In questo rapido quanto efficace scambio di frasi, G.M Gatti toccava un punto nevralgico rivolgendosi a Pizzetti: « Non dunque i soli fatti leggendari o della storia remota, tu credi possano essere materia per un'opera d'arte drammatica, ma potrebbe fornire anche la vita contemporanea quella che noi viviamo ogni giorno...». Domanda pertinente visto che Pizzetti aveva, fino a quel punto, e avrebbe, anche in seguito, prediletto dei soggetti in cui solenni scenari facevano da sfondo all'intreccio umano di personaggi mitici, biblici o d'alto lignaggio. La risposta era: « Certo ma soltanto se l'artista sapesse rappresentarla così da annullare il valore di quei suoi caratteri e aspetti di realtà riconoscibile come tale, per i quali i personaggi e le loro azioni avessero distrutti o diminuiti il valore e significato universale[...]» Sembrava, inoltre, a proposito di quanto detto, che le iniziali riserve espresse da Pizzetti sul melodramma pucciniano si fossero, probabilmente in ragione di tale poetica drammatica, col tempo, sopite per lasciar posto ad un sentimento di profonda stima. Nella lettera a Irene Campiglio del 29 novembre 1924, il Maestro scriveva, non appena appreso della morte del compositore lucchese: «[...] egli era non solo il maggiore operista della sua generazione, ma era forse il maggiore tra quanti musicisti di teatro, italiani e stranieri, sono ancora oggi viventi. [...] Circa quattordici anni fa io credetti definire l'opera di Puccini come arte borghese. Perché gli Attori dei suoi drammi non sono semidei o imperatori? [...] ma il dolore

Riguardo poi l'annosa questione se il dramma per musica dovesse esser concepito nello spirito della musica o nello spirito della poesia donde poi, il quesito se il dramma giustifichi o meno la successione delle forme declamate e di quelle propriamente cantate – recitativo/aria-, Pizzetti sembra non aver dubbi.

Sul primo tema egli afferma:

Se il dramma deve essere concepito nello spirito della musica?

Ma deve, ma non può essere altrimenti.¹²⁰

E ancora:

Le effusioni liriche possono essere giustificate, anzi naturali ma [...] non possono essere che dannose, anzi contrarie al dramma, quando esse vi siano introdotte per qualsiasi altra ragione che non sia la necessità assoluta dell'espressione. Per quel che riguarda la forma io credo che lo stroficismo sia a tutto svantaggio della loro efficacia espressiva, perché tutte le ripetizioni, salvo eccezioni, diminuiscono l'effetto dell'espressione.¹²¹

Di qui, poi, una sequela di esempi che vanno dai tragici greci a Shakespeare fino a Goethe, le opere dei quali, egli sosteneva, erano ricche di scene e atmosfere in cui si respirava e viveva musica e, dunque, compito del musicista era quello di terminare l'opera là dove era stata iniziata perché infatti:

un dramma senza musica è un'opera incompleta.¹²²

E così

nell'opera drammatica lo spirito della musica non può essere che tutto uno con lo spirito del dramma. Dove è dramma, quivi può essere musica.¹²³

Riguardo poi le esigenze del dramma e della musica, intesa soprattutto come melodia, Pizzetti non ha dubbi:

Quale melodia? Quella che è puro e semplice disegno di suoni? Quella non è melodia, è gioco di suoni. Quella che nasce dall'animo, dal cuore, dal

e la gioia, l'amore e l'odio, le passioni umane differiscono forse di profondità e intensità in ragione del grado sociale di che le prova? L'arte di Puccini [...] ci ha dato e continuerà a darci la felicità di sentirci amare e soffrire, cioè di farci vivere».

¹²⁰ Ivi, p. 45

¹²¹ Ivi, p. 47

¹²² Ivi, p. 46

¹²³ Ibidem

sentimento e dalla passione dei personaggi drammatici? Essa non ha altri diritti se non quelli di esprimere quel animo, quel sentimento e quella passione dei personaggi drammatici e non può avere altre esigenze se non quelle di esprimere il necessario.¹²⁴

Verdi scrisse una volta:

«Nella musica vi è qualche cosa di più della melodia: qualche cosa di più dell'armonia: vi è la musical!».¹²⁵

Pizzetti sembra proprio alludere a tale sentenza del Maestro, parafrasandola:

Nel Dramma vi è qualche cosa di più della melodia, dell'armonia, del contrappunto, dell'orchestrazione, del recitativo, del declamato, delle arie e via dicendo: vi è il dramma.¹²⁶

2.2.2 LA MUSICA DELLE PAROLE ¹²⁷

In questa sezione del testo, preziosa per il nostro lavoro, si prendono in esame la relazione che lega parola e suono, le differenze nell'interpretazione poetica e musicale e, infine, il rapporto del musicista col difficile compito di individuare e accrescere la musicalità di un componimento in versi.

Pizzetti è convinto che, considerate in sé stesse le parole non abbiano un valore musicale.

Possono avere un suono ma non è necessario che lo manifestino, tanto che possono comunicare il loro significato anche tramite segni scritti.

¹²⁴ Ivi, p. 50. È interessante vedere come riguardo la melodia, e per meglio sottolinearne la mutevolezza, Pizzetti insistesse sull'insipienza di alcuni giudizi critici, riguardo opere eccellenti: «[...] vi fu un tempo in cui si scrisse che non v'era melodia nella musica di Beethoven, e nel '58 si scrisse che non v'era melodia nel Rigoletto di Verdi».

¹²⁵ È lo stesso Pizzetti ad apporre questa frase, come citazione in esergo, nell' Epilogo del Capitolo I. Portava, in calce, la dicitura che ne determinava il profilo epistolare : « In una lettera a O. Arrivabene; 2 settembre 1871».

¹²⁶ Ivi, p. 54

¹²⁷ *La Musica delle Parole* è il titolo suggestivo con cui Ildebrando Pizzetti intese individuare un capitolo fondamentale del suo testo *Musica e dramma*

Ci sono parole la cui relazione tra il significato e il loro suono è sensibilissima: ma anche in questi casi di rapporti strettissimi tra cosa e idea (*vento, tuono, ridere* per es.) e parola e suono, non si può parlare di musicalità e tanto meno di musica delle parole.

Né si può dire che il valore musicale delle parole dipenda dalla voce che le pronuncia anche se essa, per usare un'analogia dello stesso Pizzetti , «sta alla parola come alle cose la luce».¹²⁸

Soltanto da questa le parole ricevono un suono e, quindi, la vita, ma si tratta pur sempre di suono.

Quando, dunque, si può cominciare a parlare propriamente di musica delle parole?

Quando, secondo il compositore, «il rapporto tra il suono e il significato della parola, che nella vita pratica è quello di suono-materia, viene capovolto: quando il significato delle parole sia sentito come materia e il loro suono come spirito».¹²⁹

L'idea affascina e contiene un verità poetica, ancor più che strettamente musicale, innegabile.

È lo stesso Pizzetti ad incalzare sul vero valore dei componenti poetici:

Il poeta fa poesia in quanto, esprimendo sue idee e pensieri, rappresentando sue visioni e fantasie, compone le parole così da creare con esse una musica che esprima l'emozione onde quelle idee e pensieri furono suscitati, o che in lui quelle fantasie suscitarono

E ancora :

poesia è dunque quella che per sua speciale virtù musicale muove l'altrui simpatia a risentire quelle emozioni che appunto nella sua musica palpitano, e la sua musica, anzi sono.¹³⁰

Pizzetti nota nella poesia una musicalità espressa in una duplice veste: afferma che vi è una musicalità evidente e sensibile a tutti, che si manifesta col verso

¹²⁸ I.Pizzetti, *Musica e Dramma*, p. 62.

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Ibidem

di facile misura e col facile regolare ricorso delle cadenze e delle rime, e in definitiva con la struttura strofica.

Ve n'è una più misteriosa e profonda, più a lungo echeggiante, che nasce e si esprime dalla scelta e dalla disposizione degli accenti delle parole di ogni verso, secondo la reciproca relazione di suono e di ritmo delle parole medesime, e che nasce dal variare e dall'improvviso spostarsi degli accenti, dai silenzi che le parole sembrano crearsi attorno secondo loro misteriose esigenze di respiro e di espansione.

Per definirle entrambe Pizzetti crea una *liaison* con forme musicali a lui ben note:

[...] una è musicalità simile a quella dell'aria di danza; l'altra è musicalità piuttosto simile a quella del ricercare o del preludio o della fuga.¹³¹

Secondo Pizzetti la musica delle parole che nella poesia deve avere la prevalenza, è la seconda, e cioè quella che nasce e sorge da ogni parola per il peso di emozione che essa in sé reca, dall'accostamento e la disposizione nella composizione stessa, e da misteriose simpatie «per la quali una parola di un verso illumina di viva luce un'altra parola di un verso successivo».¹³²

Sulla lettura della poesia, poi, il compositore insiste a sottolineare la difficoltà della corretta interpretazione.

Mentre, afferma, alla piena comprensione di un trattato di scienza o di filosofia bastano, data la capacità di comprendere del lettore, la semplice lettura e la riflessione mentale, la poesia, essendo il suo spirito non nel significato ma nella musica della parole, non può essere letta mentalmente, ma deve essere detta, pronunciata, rifatta suono.

«Ma è cosa difficilissima il pronunciare poesia»¹³³ perché, mentre la scrittura della musica ha una sua precisione e i rapporti di durata sono quelli scritti sulla pagina, i suoni determinati così come rapporti armonici, la scrittura della poesia è alquanto indefinita.

¹³¹ Ivi, p. 63

¹³² Ivi, p. 64

¹³³ Ivi, p. 65

Ovvero il ritmo è nel verso, indicato dal numero delle sillabe e dalla posizione degli accenti, ma dove sta indicato il movimento da imprimere alle parole? ed il tono quale dovrà essere? Dove dovrà mutare?

Il lettore della poesia deve trovare ed esprimere quello che della lirica è il *cantus obscurior*, del quale, il canto palese, quello per così dire materiato nelle parole, nel ritmo, non è che un indizio, o una guida.¹³⁴

Il lettore deve far diventare canto sensibile e perfetto il *cantus obscurior*.

Pizzetti, da musicista, non può che derivare conclusioni che portino nella sfera del *suono*, di cui lui si serve, e che, ne è convinto, può essere il solo strumento di propagazione e amplificazione alla massima potenza dell'espressione e quindi della percezione:

e allora dato che il lettore di poesia esperto tende a realizzare e rendere sensibile lo spirito di essa, cioè la sua musica, [...] allora direi che il musicare la poesia [...] può esser il modo più proprio per rendere la poesia compiuta e perfetta.¹³⁵

Il poeta per esprimere emozioni e sentimenti ha dato vita a musica di parole; il musicista può creare per quelle parole una musica che ridia loro la ragione e la necessità di essere quelle che sono, così come sono, rispettando le intenzioni espressive e drammatiche del poeta senza inseguire un lirismo inutile al *pathos* già presente nel testo stesso.

Nell'intento di musicare una poesia, il compositore deve imporsi il limite oltre il quale la sua musica diverrebbe un commento estrinseco e non necessario o, per meglio dire, «egli deve non oltrepassare, quei limiti che la poesia essa stessa gli impone».¹³⁶

¹³⁴ Ivi, p. 66

¹³⁵ Ibidem

¹³⁶ Ivi, p. 67

Certo la poesia che rivive attraverso lo spirito e l'ingegno dei grandi Maestri, «porta con sé il segno impresso di un'arte compiuta»¹³⁷ e, ad esempio, riguardo un sonetto di Dante o di Petrarca, chiunque non può far altro che ammettere che siano perfetti ma « [...] chi di noi che abbia senso musicale non sente il tormento di non poter quella loro musica udire veramente realizzata, fatta canto vero suono? ».¹³⁸

Pizzetti ricorda come molte delle cantate e dei componimenti dei poeti del dolce stil novo (si compiace di ricordare l'episodio del Purgatorio dove Casella canta la celebre *Amor che nella mente mi ragiona*) furono scritte per essere cantate; erano le cosiddette *canzoni trovadoriche*, e che incontrarono tanta fortuna nelle corti dell'età di mezzo.

Ma la musica trovadorica per Pizzetti, ridimensionando le posizioni di Pierre Aubry¹³⁹ che negava eccessivamente il valore e le intenzioni espressive a tale forma musicale, aveva una melodia strofica, ed era una composizione strofica, insomma identica alla canzone popolare, la lauda, l'aria cantata del '700 e all'opera in musica.

Musica certo, ma musica delle parole no...

e neanche

musica che potesse col suo proprio suono ad ogni parola della poesia dar vita, e che intorno alla parole potesse creare l'aere vibrante e commosso dell'annunciazione, e tra le parole i palpitanti silenzi dell'attesa.¹⁴⁰

L'insoddisfazione pizzettiana sembra motivare in pieno l'inadeguatezza artistica di tali composizioni e supportare, quindi, uno scritto del Foscolo critico:

¹³⁷ Giuseppe De Robertis, *Saggio su Leopardi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1944, p. 163. Dall'epistolario tra i due (Fondo De Robertis; Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieussieux, Firenze), si vince che Pizzetti non solo aveva letto ma aveva anche profondamente apprezzato lo studio dell'amico critico.

¹³⁸ I. Pizzetti, *Musica e Dramma*, p. 68

¹³⁹ (Parigi 1874- Dieppe 1918) Musicologo francese. Dedicò i suoi studi, di impostazione positivista, soprattutto alla musica francese del XIII sec., in particolare al mottetto dell'ars antiqua e alle melodie dei trovatori e trovieri, che interpretò secondo la teoria dei modi ritmici. Morì per un incidente di scherma, mentre si preparava per un duello col musicologo J. B. Beck, che gli contestava la paternità della teoria modale.

¹⁴⁰ I. Pizzetti, *Musica e Dramma*, p. 70

Nel Terzo Discorso sulla Lingua Italiana, parlando egli della ammirazione che circondava, al tempo in cui fu scritta, la poesia di Guido Cavalcanti, di Cino da Pistoia, di Dante e Petrarca, scriveva:

Non già che la intendessero meglio di noi; ma perché era accompagnata da note di musica cantata alle feste e a' banchetti; ond'era astrusa come poesia, ed insieme popolarissima musica.

Ma Pizzetti si spingeva ancora oltre. Egli credeva che i poeti di cui venivano musicate le liriche, fossero appena soddisfatti, e quantunque trovassero che quella musica non contrastasse il sentimento fondamentale della poesia, e fosse anche bellissima, ciononostante, non la stimavano giusta o perfetta.

Il compositore parmense sembrava fermamente convinto e non aveva dubbi sull'inaderenza drammatica al testo di quelle musiche. Così scriveva:

[...] per bella che fosse, non era, quella musica, la musica della loro poesia: né poteva davvero esserlo se la poesia rimaneva -appunto- astrusa mentre la musica diventava popolarissima.¹⁴¹

Né muta di parere prendendo in rassegna la lirica monodica secentesca, la quale, pur egli accordando ad essa un qualche valore espressivo e freschezza melodica e leggiadria, finiva pur sempre strofica, dunque, indrammatica.

Così come della lirica vocale da camera di tutto l'800, insisteva che vi fosse poco da dire:

Non scarsa, anzi abbondante, ma di valore mediocrissimo. Non diciamo che le romanze del Tosti, il migliore tra i compositori del genere, [...] sian proprio da disprezzare, ma son più belle le canzoni popolarische del Gordigiani o le canzoni di qualche trovatore di Piedigrotta: analfabeti, che qualche volta son tocchi dalla grazia di Dio.¹⁴²

Pizzetti ammetteva, con amarezza, la veridicità e l'attualità perdurante di un motto di Voltaire: «ciò che è troppo sciocco per esser detto a parole è invece adattissimo ad essere cantato».

¹⁴¹ Ivi, p. 71

¹⁴²Ivi, p. 76

E d'altra parte scriveva, ricordando quanto gli disse una volta Vernon Lee¹⁴³, riguardo la ripetizione delle parole nell'aria d'opera:

Ma è giustissimo che così i compositori facessero. Perché gli ascoltatori essendo tutti intenti alla bellezza della melodia, ad essi non doveva esser richiesto il minimo sforzo di attenzione alle parole. Giustissimo dunque che un tenore ripettesse, per esempio: Io t'amo, o mio tesor, io t'amo, o mio tesor, io t'amo, t'amo, o mio, o mio tesor... Così una volta si intendeva "t'amo", una volta "mio", una volta "tesoro", e finalmente si capiva che quel tenore amava la prima donna perché essa era un tesoro, e quel tesoro era proprio tutto suo.¹⁴⁴

Naturalmente, al di là del forte impatto che possono suscitare le tesi pizzettiane, va ben distinta la parte destruens della sua analisi musicologica, storica ed estetica, dalla ammirazione e lo studio che, per anni, aveva condotto, in modo certosino, sul lavoro dei grandi maestri d'opera, soprattutto italiana.

Pizzetti non era certo tanto ingenuo da non considerare eccezioni e, dunque, ben al di fuori delle deprecate categorie sopra ricordate, i personaggi di primo piano del melodramma italiano.

Seppur non accettando la forma 'ortodossa' - che egli definiva *tirannica* - del melodramma, considerando i libretti poco più che mediocri, egli, tuttavia, affermava di ritrovare la *Musica delle parole*, così come ora abbiamo compreso la intendesse, in Monteverdi, in Rossini e Donizzetti, e più ancora in Verdi e soprattutto in Vincenzo Bellini.

A Bellini, «purissimo artista, divino e lirico»¹⁴⁵, riguardo alla musica della parole, potevano tutti quanti, poeti e musicisti, riconoscere autorità di maestro.

Egli, continuava, aveva ben compreso che dove fossero parole da musicare, la musica doveva proprio dalle parole formarsi e nascere: difficile cosa, per il musicista, anche trattandosi di teatro.

¹⁴³ Studiosa e illustratrice del settecento musicale italiano.

¹⁴⁴ Ivi, p. 77

¹⁴⁵ Ivi, p. 78

Quindi, quasi in conclusione del capitolo, riportava uno scritto di Vincenzo Bellini, splendido nella forma oltre che pregnante:

«Studio attentamente il carattere dei personaggi, le passioni che li predominano e i sentimenti che esprimono. Invaso dagli affetti di ciascun di lor, imagino esser divenuto quel desso che parla, e mi sforzo di sentire ed esprime alla stessa guisa. Chiuso quindi nella mia stanza, comincio a declamare la parte del personaggio del dramma con tutto il calore della passione, e osservo intanto le inflessione della mia voce, l'affrettamento e il languore della pronuncia in quella circostanza, l'accento insomma ed il tuono dell'espressione [...]».¹⁴⁶

Dunque il musicista è anch'egli un dicitore di poesia ma, andando oltre, egli può creare un disegno melodico più efficace della più squisita dizione ipomusicale.

Pizzetti crede che il musicista possa intensificare ogni creazione della poesia attraverso suoni concomitanti e, grazie alla incommensurabile forza espressiva della modulazione (la *metabolè* dei greci) che la voce umana possa solo vagamente suggerire, dar vita al Dramma, a quel tipo di dramma che equivale all'espressione artistica della vita stessa.

Viene da chiedersi allora, quale linguaggio se non quello musicale potrebbe esprimere quel prima e quel dopo delle parole? Quel progressivo attenuarsi e discendere «[...] 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».¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ Ivi, p. 80. Pizzetti nell'insistere sul ritmo della parola nel verso e nel sottolineare l'importanza del respiro nel componimento: «[...] credo che nessuno il quale non senta e comprenda il valore di codeste pause, di codesti prima e dopo dell'espressione verbale, possa sentire e comprendere la bellezza e il valore di certa poesia d'oggi, come quella per esempio di Ungaretti». E poi per la ricerca necessaria nella musica, ad intonare un verso con una grandissima vastità di significato: «[...] D'Annunzio avrà certo scritto molti altri versi più belli [...], ma c'è in una sua poesia un verso che mi pare uno dei più intensamente appassionati e toccanti di tutta la sua opera: *Estate, estate mia, non declinare!* E' uno di quei versi che pronunciarli ad alta voce non si può senza musica. O con la musica o senza suonol».

2.3 PIZZETTI E LA LIRICA VOCALE DA CAMERA

Nel complesso della produzione pizzettiana, il gruppo delle liriche non occupa il «posto del lavoretto situato ai margini di composizioni di più vasta mole, ma assume un ruolo proprio, diremmo quasi di primo piano». ¹⁴⁸

Queste liriche, *Arie*¹⁴⁹, rappresentavano per il compositore di Parma, l'occasione poetica per esprimere il suo senso musicale del dramma, e «scandagliare zone dell'espressione umana da cui attingere profondi e straordinari contributi all'arte». ¹⁵⁰

Le sue liriche portano sempre in sé una tensione a trascendere il limite di origine, a dare l'idea fantastica di un sentimento, d'un racconto, d'un dramma che si svolge 'quasi in riassunto'.

Quando Pizzetti compositore si accinge a dar veste musicale ad un brano di poesia, deve averla non solo interamente compresa in ogni suo accento e in ogni sua piega ma «c'è in lui qualcosa di più intimo della semplice comprensione, cui un musicista di una certa cultura può giungere, [...] tutte le poesie che Pizzetti ha scelto per la sua musica, sono tali che potrebbe averle scritte lui» ¹⁵¹.

La produzione di liriche ha avuto nella carriera del compositore una presenza costante e chiarificatrice, non solo della sua poetica musicale e artistica, ma anche della filosofia di uomo colto e raffinato intellettuale.

¹⁴⁸ - Gianandrea Gavazzeni, *La presenza di Pizzetti* in «Tre studi su Pizzetti», Como, Cavalieri Ed, 1937, p. 13

¹⁴⁹ Ivi, pag. 14. Così motivava questa definizione Gavazzeni: «[...] vogliamo piuttosto di sfuggita, accennare come per meglio lumeggiare il carattere precipuo e personale di queste composizioni sarebbe più chiaro, nella critica e nell'analisi, definirle, piuttosto che *liriche* o *canzoni*, le quali definizioni appaiono più apposto nei riguardi delle declamazioni impressionistiche e del vero e proprio *lied*; piuttosto che sono improprie tale i denominazioni, distinguere i brani vocali di Pizzetti in *Arie*...». La stessa nomenclatura era stata oggetto di discussione in un saggio critico di I. Pizzetti (Cfr. *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi Ed., 1914, p. 171): «[...] i moderni compositori di musica per canto e pianoforte non chiamano più le loro composizioni *romanze*, né *melodie*, né *canzoni* né *arie*: le chiamano *liriche*, con quanta ragione?...» Analizzando poi quelle che erano le effettive caratteristiche di tali composizioni il Maestro arrivava a ben altra conclusione: «[...] io direi che le composizioni vocali da camera dei musicisti contemporanei sono *liriche* soltanto fino ad un certo punto, e spesso non sono quasi per niente».

¹⁵⁰ Guido Salvetti, *Storia della Musica- Il Novecento I*, Volume IX, Torino, E.D.T. Editore, 1988 p. 177. Salvetti notava che in Pizzetti «...più che in altri è avvertito il limite oltre al quale, nella ricerca musicale, non è lecito spingersi per non tradire lo 'spirito latino': le diffidenze verso Debussy e Schönberg corrispondono all'amore per Verdi e al dramma in generale».

¹⁵¹ Guido M. Gatti, *Le liriche di Ildebrando Pizzetti*, articolo comparso in *La Rassegna Musicale Italiana (RMI)* Vol. XXVI, del 1919, p. 198

Nel tempo Pizzetti affinava sempre più il suo gusto estetico letterario proprio grazie al suo rapporto umano, oltre che artistico, con numerosi poeti e intellettuali e artisti dell'epoca, come D'Annunzio*, Prezzolini, Bastianelli, Malipiero*, Eleonora Duse* e, soprattutto, De Robertis¹⁵², con il quale strinse un legame di amicizia, un profondo sodalizio intellettuale ed artistico che evidentemente non poco influì sulla costante tensione pizzettiana alla profonda “saldatura tra parola e suono”.

E non solo, anche quella che, nell'ambito letterario, si può definire

l'esplorazione pizzettiana, si giovava, negli anni, del sostanziale apporto offerto dal sistema di “lettura” dalle tradizioni lirica italiana fornito da De Robertis, esteso ai testi dei poeti più vicini, da Di Giacomo a Ungaretti¹⁵³.

Sono le suggestioni letterarie e liriche, ad essere ricercate da Pizzetti prima nel giovane parmense Ildebrando Cocconi, autore dei testi delle *Tre Liriche* per canto e pianoforte del 1904; Mario Silvani, del quale musicava nel 1907 la lirica *Sera d'inverno*; Térésah, pseudonimo di Teresa Ubertis, autrice della lirica *L'Annuncio*, musicata nel 1908 e soprattutto D'Annunzio (dei cori religiosi e profani, delle danze de *La Nave*, poi de *I Pastori** e dal 1909 al 1912 de *La Fedra*) ma anche i due testi popolari greci, *San Basilio* e il *Clesta prigioniero*, tradotti da Tommaseo e musicati per canto e pianoforte tra il dicembre 1911 e il gennaio 1912.

E successivamente, raggiunta la piena maturità artistica, su testi di Gerda Dalliba musicava la lirica *My Cry; A lament* su testo di Percy Shelley; i Tre Sonetti del Petrarca portano la data del 1922 ; le tre *Canzoni popolari* del 1926; del 1931 è *Oscuro è il ciel*¹⁵⁴ su testo di Leopardi e fino a giungere alle Due Poesie di Giuseppe Ungaretti, del 1936: *La Pietà e Trasfigurazione*.

Il laborioso esercizio compositivo di Pizzetti era allora ispirato da suggestioni e seduzioni letterarie, in specie di marcatura dannunziana; ma lo studioso, il critico ed il teorico Pizzetti centrava congiuntamente le ricerche su due fondamenti innovativi: l'uno,

¹⁵² Dei personaggi indicati con l'asterisco, riportiamo, in Appendice B, alcune lettere che rivelano la natura dei loro rapporti con Pizzetti e la stima e l'affetto che nutrivano nei confronti del compositore di Parma.

¹⁵³ Francesca Petrocchi, *La musica delle parole. Ildebrando Pizzetti e Giuseppe Ungaretti: da Fedra a la Pietà*, in «Amicitiae Munus, Miscellanea di studi in Memoria di Paola Sgrilli» a cura di G. Sommariva, La Spezia, Agorà Edizioni, 2006 p. 140.

¹⁵⁴ in Appendice B vengono riportati gli spartiti musicali delle liriche indicate con l'asterisco.

aperto ad una decisa reazione all'opera verista ed al melodramma post-romantico, attraverso l'elaborazione di una nuova concezione del dramma (si veda il paragrafo precedente) e sorretta da sensibili implicazioni etiche relativamente alle quali non è improbabile scorgere «[...] il senso delle sue affinità con problematiche affrontate dal gruppo di coetanei che animava il dibattito interno alla Voce, dapprima diretta da Prezzolini poi da De Robertis».¹⁵⁵

L'altro, che investiva in particolare l'ambito della rifondazione del linguaggio, il complesso rapporto tra musica e parola di cui si tratterà nello specifico.

Ma vediamo attraverso un rapido excursus, negli anni immediatamente precedenti, come si arriva alla lirica pizzettiana.

Nel tardo ottocento si diffuse la conoscenza dell'opera molteplice dei neoclassici e romantici tedeschi, e in particolar modo delle raccolte di *lieder* di Schubert, di Schumann e Brahms, e parve che il culto di quel genere si instaurasse sotto rigogliosi auspici.

Quanto alla forma musicale, si potevano distinguere due tipi di Lied: 1) il Lied strofico con un'unica melodia per le varie strofe o talvolta con due melodie cantate nello schema alternato *ababa*; 2) il Lied non strofico «del tipo detto *durchkomponiert*¹⁵⁶, di forma aperta, nel quale la musica seguiva via via il testo da cima a fondo, senza riprese o ritornelli».¹⁵⁷

La forma strofica fu quella prediletta dai compositori, forse in ragione «di uno spiccato interesse romantico per il *volkslied*»¹⁵⁸ ad eccezione di Schumann e successivamente di Hugo Wolf. Fu questi, con una produzione di circa 300 *lieder*, ad aprire definitivamente «a un libera declamazione, ad una aderenza degli accenti musicali

¹⁵⁵ Ibidem p. 129

¹⁵⁶ *Durchkomponiert*: forma aperta del lied non strofico, "composto attraverso", dove ad ogni strofa poetica corrisponde una diversa elaborazione musicale. Sono d. anche i Lied in forma ABA, poiché la ripresa della terza strofa non può essere considerata alla stregua di una ripetizione, ma va intesa come conseguenza dello sviluppo.

¹⁵⁷ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica* Vol. III, Milano, Rugginenti Editore, 1993, p. 121

¹⁵⁸ Ivi, p. 125. In particolar modo, Brahms pubblicò nel 1894, un suo arrangiamento di 49 *Deutsche Volkslieder*.

delle parole, all'importanza di sottolineare i significati psicologici ed espressivi»¹⁵⁹ e così la moderna musica vocale da camera comincia a non essere più strofica «aprendo la strada poi alla scuola russa con Musorgskij, in Germania con Strauss, ed in Francia decisamente prosastica con Debussy».¹⁶⁰

Questa, dunque, la situazione, la tradizione e l'evoluzione del Lied nella seconda metà dell'Ottocento in Europa, mentre in Italia, vi era stata una scarsa considerazione per questo genere da parte dei compositori più importanti forse perché «[...] gli operisti non compresero mai che anche in quel genere d'arte si potevano creare opere bellissime e non meno significative delle opere destinate al teatro».¹⁶¹

Il preambolo era necessario per vedere come Ildebrando Pizzetti, colto conoscitore del passato, fine osservatore e critico delle realtà musicali a lui coeve, riuscì a trovare una posizione personalissima, interessante e non priva di ripercussioni sulle idee compositive di alcuni tra i musicisti italiani dell'epoca (Castelnuovo Tedesco*, Malipiero¹⁶² e Casella).

Alcuni autori stranieri, a cavallo tra i due secoli, avevano avuto il merito di aver spezzato la simmetria del lied, «inaugurando la lirica moderna astrofica».¹⁶³

Ciononostante per Pizzetti la nuova concezione non era senza difetti; innanzi tutto il continuo frantumarsi dei temi e delle armonie, la frequenza delle modulazioni, la molteplicità dei ritmi andava a detrimento dell'unità stilistica ed emotiva della composizione.

I musicisti offrivano peso all'espressione di ciascun elemento verbale, «ma sovente non sapevano sintetizzare la moltitudine delle immagini nell'uno e molteplice in cui consiste il miracolo dell'arte».¹⁶⁴

¹⁵⁹ Ivi, p. 126. Surian individuava anche le origini di questa nuova forma di declamato: «...è un linguaggio melodico di grande originalità, che Wolf ha indubbiamente derivato da Wagner, per il quale nutriva una sconfinata ammirazione».

¹⁶⁰ Ildebrando Pizzetti, *Intermezzi Critici*, Firenze, Vallecchi Editore, 1914, p. 168. Pizzetti insisteva proprio sul fatto che «questo nuovo indirizzo nella composizione della lirica vocale era determinato da un vero e proprio bisogno di esprimere certe intuizioni che nelle forme strofiche pareva non si potessero esprimere».

¹⁶¹ Ivi, p. 165,

¹⁶² Per capire la natura dei rapporti tra questi grandi artisti e Pizzetti, si vedano le lettere riportate in Appendice B.

¹⁶³G.M. Gatti, in RMI 1919, p. 193

Un altro difetto, per Pizzetti, di queste liriche era la mancanza di valore espressivo nel canto, tutta la sostanza musicale era affidata agli strumenti e le parole sembravano rappresentare per l'ascoltatore una guida per comprendere quello che il pianoforte o l'ensemble cameristico andava suonando.

Ma la lirica vocale da camera o lied o romanza deve essere, come nata da una condizione musicale dello spirito e sopra tutto canto.¹⁶⁵

Canto puro, secondo la felice definizione pizzettiana della melodia belliniana e, anche se astrofica, antiarchitetonica, libera di snodarsi e di aderire con agio ad ogni sfumatura poetica, con carattere unitario; infine si compiaceva di ricordare Richard Wagner, nel trattato “*Del Dirigere*”: «Solo l'esatta comprensione del melos dà anche l'esatto movimento».¹⁶⁶

Sin dai *Pastori*, è decisa la concezione lirico-melodica della sua composizione «e la melodia cantata non è isolata ma un tutto con la elaborazione strumentale»¹⁶⁷, mentre chiariscono la «progressiva drammatizzazione nell'espressione musicale»¹⁶⁸ le liriche *Angelica* ed *Assunta*¹⁶⁹ su testo di Salvatore Di Giacomo.

Tale progressiva drammatizzazione segna una svolta drammatico-teatrale certo non casuale, trattandosi di Pizzetti, che provò una instancabile passione proprio per «[...]concepire e comporre drammi. E se dico semplicemente drammi, e non drammi musicali, è perché [...] dramma vero e proprio, in quanto opera d'arte teatrale, non può essere per me, se non quello di poesia e musica insieme».¹⁷⁰

Egli condusse un forte lavoro di revisione sulle regole espressive, compositive e strutturali del melodramma e delle Liriche vocali da camera.

Ricercò personali soluzioni musicali, persino impopolari per l'epoca, finendo così erroneamente e frettolosamente con l'essere considerato come l'ultimo baluardo della cultura tardo romantica, per cadere quasi dimenticato ed ineseguito, soprattutto

¹⁶⁴ Ivi, p. 194

¹⁶⁵ Ivi, p.195

¹⁶⁶ Cfr. *La musica sveglia il tempo*, di Daniel Barenboim, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 18

¹⁶⁷ G.M. Gatti, in RMI 1919, p. 199

¹⁶⁸ Ibidem

¹⁶⁹ Riportiamo lo spartito musicale della lirica in Appendice B.

¹⁷⁰ Ildebrando Pizzetti, *Da Fedra a l'Orseolo*, in F. Petrocchi *La musica delle parole*, 2006, p. 127

dopo la morte del Maestro Arturo Toscanini, forse proprio a causa della sua raffinata e colta ricerca di convogliare in un *unicum*, musica modale di derivazione ellenistica, canto gregoriano, moderne tecnica compositive e scelte di sovrapposizioni armoniche, ma soprattutto per aver inseguito un'espressività del canto che, non assecondando la tradizione dell'aria cantabile e melodicamente ammiccante (ricordiamo che all'epoca popolavano Mascagni e Puccini), inseguisse solo il reale «bisogno - teatrale e patetico - di una forma strettamente aderente al significato o della parola o della situazione».¹⁷¹

¹⁷¹ G. Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Pistoia, Pagnini ed., 1912.

CAPITOLO TERZO: TESTO E MUSICA

3.1 Trasfigurazione

3.1.1 ANALISI DEL TESTO

Scheda della poesia :

- Tratta dalla raccolta di poesie *L'Allegria* nella sezione dei *Naufragi*
- Composta a Versa il 16 febbraio del 1917
- Prima edizione pubblicata a Firenze, presso l'editore Vallecchi, verso la fine dell'anno 1919
- Edizione definitiva con varianti in appendice 1942 nella Raccolta *Vita di un Uomo*, Mondadori, Milano
- Una sola stanza di versi distribuiti nel modo seguente:
3 3 2 6 5

Testo:

Sto
addossato a un tumulo
di fieno bronzato

Un acre spasimo
scoppia e brulica
dai solchi grassi

Ben nato mi sento
di gente di terra

Mi sento negli occhi
attenti alle fasi
del cielo
dell'uomo rugato
come la scorza
dei gelsi che pota

Mi sento
nei visi infantili

come un frutto rosato
rovente
fra gli alberi spogli

Come una nuvola
mi filtro
nel sole

Mi sento diffuso
in un bacio
che mi consuma
e mi calma

ESEGESI

La poesia *Trasfigurazione* venne scritta a Versa nel febbraio del 1917, probabilmente in uno dei periodi in un cui il battaglione del giovane Ungaretti si allontanava dalla prima linea per rifiatore dalle immense fatiche e dalle atrocità del fronte.

Ecco che subito investe il lettore-ascoltatore della lirica un'impressione di quiete e pace agognata, una sensazione di riposo come esultanza di una pausa, quella che pure stacca il primo verso del lessema *Sto* dal resto, dalle brutture del conflitto mondiale.

Esultanza che l'attimo dà perché fuggitivo, attimo che soltanto l'amore può strappare al tempo, l'amore più forte che non possa essere la morte.¹⁷²

Un attimo in un meriggio a Versa permette agli occhi dell'anima, tormentata dalle notti insonni e dalla paura, di tornare a guardare la vita lontana, anche se per poco, dal rischio dei continui 'naufragi', che ogni carica al fronte porta con sé.

La lirica, quasi fosse la scenografia di un dramma, si apre con il corpo del poeta esausto e disteso tra covi di paglia ammassati come tumuli sopra una terra che è segnata dalle cicatrici della guerra, in solchi onde si spande un odore acre; tutto è morte. Ovunque senza bisogno di nominarla.

In *Trasfigurazione*, «Sto» inaugura la lirica anziché concluderla, come avviene in *Natale*¹⁷³, «ponendosi a livello germinale, gravido di tutte le aspettative semantiche e iconiche, e dunque l'alone connotativo importa le idee di esistere, resistere, persistere. Autorizza una simile enfasi semantica lo stacco ritmico imposto dal poeta»¹⁷⁴:

¹⁷² -G. Ungaretti, *Note* a UP69, p. 517

¹⁷³ *Natale* poesia acclusa nella raccolta *L'Allegria*, in UP69, p. 62. La strofa conclusiva al v. 19 : *Sto/ con le quattro/ capriole/ di fumo/ del focolare.*

¹⁷⁴ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, 1976, p. 50

Sto

addossato a un tumulto

che obbliga a sentire quel verbo in tutta la sua densità di significato e non come semplice ausiliare di «*addossato*». Rovesciando i rapporti semantici fra i due lessemi, il poeta trascende la seconda parola dalla funzione predicativa a quella appositiva, per cui di «riverbero anche l'addossato acuisce certe sue implicazioni significative nel contesto di quella che Gerard Genot chiamerebbe la “discontinuità” semantico-sintattica».¹⁷⁵

È come se la parola «*addossato*» rispondesse alle domande che il verbo assolutizzato «*Sto*» suscita proprio in virtù della pausa la quale isola momentaneamente dal resto della frase imperniata su di esso: come sto? Come mi reggo? Come esisto?

Non solo il lessema «*addossato*» ma tutto il resto della lirica, con la sua struttura paratattica e iterativa che poggia sull'anafora «*mi sento*», non fa che risolvere l'implicito interrogativo iniziale sviluppando il tema semantico «*Sto*».

E allora quello *stare* che cos'è se non un *sentirsi* (quasi 'riconoscersi') sorretto dalla terra e dagli antenati che di essa fanno parte:

Ben nato mi sento

di gente di terra

E un conseguente aprirsi al «mondo umano e cosmico»¹⁷⁶:

Mi sento negli occhi

attenti alle fasi

del cielo

dell'uomo rugato

come la scorza

dei gelsi che pota

Mi sento

¹⁷⁵Ivi, pag.51

¹⁷⁶ Ibidem

*nei visi infantili
come un frutto rosato
rovente
fra gli alberi spogli.*

Dai versi precedenti si possono tracciare due diverse linee interpretative che tendono, da un punto di vista percettivo e sensoriale ma anche esegetico, una al finito, all'umano e l'altra all'infinito, al cosmico.

Esaminiamo la prima.

Entrambe le stanze si aprono con « *Mi sento* ».

I due lessemi pongono due questioni che inseguono una risposta di carattere semantico e sintattico: dove? Come?

Dove? *Negli occhi dell'uomo rugato; nei visi infantili.*

Come? *Come la scorza dei gelsi che pota; come un frutto rosato rovente fra gli alberi spogli.*

È come se la *trasfigurazione* del poeta avvenisse nelle due percezioni dell'uomo «*rugato*» e dei visi infantili che lo avvertono rispettivamente come scorza e frutto. La prima è rappresentazione e immedesimazione della sua condizione di intellettuale tra quelli che, per dirla con Malaparte, erano i “*Santi Maledetti*” della prima guerra mondiale e nell'idea poetica del gesto semplice del contadino, attento alle stagioni, che compie ciò che è necessario alla natura.

Nella seconda il poeta richiama i visi infantili evocando così l'idea di innocenza e il senso di giustizia che lo animano, seppure in guerra, soprattutto perché immerso e solo «*come un frutto fra gli alberi spogli*».

Questi ultimi simboleggiano in modo ambivalente i soldati ormai senza neanche la speranza d'essere delle «*foglie [...] in attesa*»¹⁷⁷, e i cadaveri che popolano in gran parte il Carso.

¹⁷⁷La celebre poesia de *L'Allegria*, nella raccolta *Girovago*, intitolata *Soldati* (Bosco di Courton luglio 1918) : *Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie.*

Per quanto riguarda la seconda linea interpretativa, quella che Cambon definisce ‘cosmica’, i parametri di analisi del «*Mi sento*» cambiano profondamente e non contano più né la sintassi né il senso strettamente aderente alla realtà, ma la pura percezione dell’Universo, negli e attraverso gli occhi del contadino o addirittura della natura o in una parola della “*vita*”.

Si potrebbe immaginare la parola “*vita*” da frapporre al resto dei versi per aiutarci:

Mi sento [vita] negli occhi attenti...

Mi sento [vita] nei visi infantili come un frutto...

La trasfigurazione del poeta avviene così in modo completo e universale e oltre il ‘significato’ (in senso linguistico) si ritrova nella circolarità che amplia il raggio di percezione dagli occhi, ai visi, ai gelsi, al frutto fino alle nuvole per arrivare al bacio e all’amore, unica potenza infinita che ritrova nella passione, spinta e ragione profonda della vita e della storia per il giovane poeta.

Come una nuvola

mi filtro

nel sole

«Ancora una volta, allegria e naufragio fanno tutto uno per l’io che realizza la propria armonia-identità con l’universo [...] e il senso della lirica al suo culmine, in questo viaggio di mistica effusione dell’io assume tratti inconfondibilmente erotici e sessuali, di orgasmo e di rilasso»¹⁷⁸:

Mi sento diffuso

in un bacio

che mi consuma

e mi calma

Il progressivo travasarsi dell’io nel mondo circostante è contrassegnato sul piano lessicale dalla progressione *Sto-Mi sento-Mi filtro-Mi sento diffuso*, che attivando i sensi riposti del suo primo membro («*Sto*») finisce per tramutare un’immagine di

¹⁷⁸ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, 1976, p. 52

staticità («*Sto addossato*») in una catena di immagini dinamiche, passando dal definito all'indeterminato, a una sorta di infinito tangibile.

Trasfigurazione dunque come antifona all'*Annientamento*¹⁷⁹ che si concludeva col «*bacio di marmo*», in un processo inverso.

Trasfigurazione è una poesia in sé compiuta e riuscita seppure in un giro meno ampio de *I Fiumi*¹⁸⁰; essa esprime la presenza immediata dell'io al mondo, mentre *I Fiumi* esplora, in seno a quella presenza, tutta la storia dell'io individuale e la sua preistoria identitaria - un'operazione solo accennata in *Trasfigurazione* da quel «*ben nato mi sento di gente di terra*». Nei *Fiumi* la memoria dilata e organizza l'attimo di epifania; in *Trasfigurazione* l'attimo è sostanzialmente e necessariamente storico, vissuto nella sua esperienza quasi di poiesi ipnotica, e lo «sfrenamento si fa cosciente adesione riflessiva al proprio straniamento biologico, la natura-patria riconosciuta diviene mediatrice di un affidarsi ancestrale, un naturalismo mitico-dannunziano».¹⁸¹

¹⁷⁹ *Annientamento* faceva parte de *L'Allegria*, ne *Il Porto Sepolto* in UP69 p. 29. L'ultima strofa ai vv. 38-39: *Ho sulle labbra/ il bacio di marmo*.

¹⁸⁰ Nei *Fiumi*, uno dei più celebri componimenti del *Porto Sepolto*, in UP69 p. 43, si compiva infatti questo viaggio immaginario lungo gli itinerari che avevano caratterizzato la vita di Ungaretti (felice l'intuizione poetica della 'trasfigurazione' nei corsi d'acqua): *L'Isonzo scorrendo/ mi levigava/ come un sasso. [...] Questo è il Serchio/ al quale hanno attinto/ duemil'anni forse/ di gente mia campagnola/ e mio padre e mia madre [...] Questo è il Nilo/ che mi ha visto/ nascere e crescere/ e ardere di inconsapevolezza/ Questa è la Senna/ e in quel suo torbido/ mi sono rimescolato/ e mi sono conosciuto*.

¹⁸¹ - M. Del Serra, *Ungaretti*, 1977, p. 32

3.1.2 ANALISI MUSICALE

Scheda della partitura

- Composta a Milano il 30 gennaio del 1936
- Prima esecuzione a Roma ai “Concerti di primavera” il 6 aprile 1936
- Organico: Baritono, Violino, Viola, Violoncello, Pianoforte
- Tonalità di impianto Do Maggiore
- Durata 2' 55”¹⁸²

¹⁸² N.B. la registrazione acclusa al presente elaborato è stata effettuata presso gli Studi della Rai il 23/2/1957, andata in onda in *III Programma* sulla terza rete il 3/6/1958. Organico: baritono Gino Orlandini, violino Vittorio Emanuele, viola Emilio Berengo Gardin, violoncello Bruno Morselli, Pianoforte Armando Renzi.

Due Poesie di Giuseppe Ungaretti

Musica di
Ildebrando Pizzetti
(1935)

II. TRASFIGURAZIONE

Largo ma fervente, non lento

VOCE DI BARITONO

VIOLINO

VIOLA

VIOLONCELLO

Pianoforte

Largo ma fervente, non lento

tratt:.....¹ a tempo

Sto addos.sa to a un tumulo di fienobronza .to. Un a - cre

mp dim:..... p

a tempo

tratt:.....¹

pp

p

mf

p

spasimo scoppi ebru. li. ca dal sol. chi graasi. Ben na. to mi sen. fo di gen. te di ter. ra... *tratt.*

This system contains the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, starting with a dynamic of *pp* and moving to *mf*. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices, including a prominent left hand part with a *pp* dynamic. The system concludes with a *tratt.* (trill) marking.

Piano accompaniment for the first system, showing the right and left hand parts. The right hand has a *mf* dynamic, while the left hand is marked *pp*. The texture is dense and rhythmic.

2 *a tempo*
Mi sento ne. gli occhi at. tenti alle fa. si del cie. lo dell'uo. mo. ru. gato come la scorza del gelsi che po. ta. Mi

This system contains the second vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *pp dolco* dynamic and includes a *poco cresc.* marking. The piano accompaniment also features a *poco cresc.* marking. The system is marked *a tempo*.

2 *a tempo*

Piano accompaniment for the second system, marked *a tempo*. It includes a *poco cresc.* marking and a *mf* dynamic. The texture is intricate with many sixteenth notes.

sen. to nel vi. si in fan. ti. li. come un frutto ro. sa. to roven. te fra gli al. be. ri spo. gli.

This system contains the third vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *pp* dynamic and includes a *cresc.* marking. The piano accompaniment also features a *cresc.* marking.

pp *cresc.*

Piano accompaniment for the third system, marked *pp* and *cresc.*. The texture is highly rhythmic and complex, with many sixteenth notes in both hands.

Co-me u - na nu - vo - la - mi fil - tro nel

This system contains the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in the same key and features a complex texture with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *pp* and *mf*. There are also some markings like *2.* and *3.* above the vocal line.

This system shows the piano accompaniment for the second system, featuring a melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics include *pp* and *mf*. There are some markings like *11* above the notes.

so - le. Mi sen - to dif - fu - so in un

molto largo

This system contains the second vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *molto largo*. The vocal line is in a lower register than the first system. Dynamics include *f* and *pp*.

mp *cresc.* *molto largo* *ff*

This system shows the piano accompaniment for the third system. It features a melodic line in the right hand and a bass line. Dynamics include *mp*, *cresc.*, *molto largo*, and *ff*. There are some markings like *11* above the notes.

ba - cio che mi con - su - ma e mi cal - ma...

meno forte, ma intenso

This system contains the third vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *meno forte, ma intenso*. The vocal line is in a lower register than the second system. Dynamics include *mf* and *pp*.

This system shows the piano accompaniment for the fourth system. It features a melodic line in the right hand and a bass line. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*.

Analisi musicale

Fissati i lineamenti generale della concezione pizzettiana riguardo la lirica vocale da camera (si veda il paragrafo 2.3) è possibile procedere allo studio interno di *Trasfigurazione* tenendo ben presente come questa composizione appaia unita, e non si perda in episodi e in dettagli musicali ma, anzi, sembra esprimere nel suo insieme, un piccolo dramma a sé stante, con tanto di atti che si inseguono sfruttando la struttura interna e i motivi di ispirazione della poesia.

Trasfigurazione può considerarsi sia poeticamente che artisticamente ma anche in modo funzionale all'analisi, divisa secondo questo schema compositivo:

A ; B ; A'

Ad A ed A' corrispondono 7 battute; la parte centrale B, dove si raggiunge l'acmé della lirica, è composta di 9 battute, mentre il prologo è affidato ad una *Introduzione* di 8 battute e la chiusa ad una *Coda* di sole 2.

La tonalità di impianto è do maggiore, anche se parlare di tonalità sia in questa che nelle altre composizioni di Pizzetti non è musicalmente corretto.

Ciò che interessa al compositore di Parma è il dramma e l'atmosfera che fa da sfondo sonoro alla voce; protagonista assoluto della scena è il *pathos* stesso.

Nelle liriche sia l'armonia sia il canto risentono di questa filosofia del melodramma, rivoluzione pizzettiana del teatro, e quindi rivestono l'aria del suono più aderente alla vicenda drammatica.

Così in *Trasfigurazione*, dopo un breve prologo strumentale che afferma la tonalità (indicato con *Introduzione*) il canto del baritono (si veda A) percorre, nel primo verso, l'intera gamma di suoni dell' accordo di si bemolle settima di prima specie, partendo dalla nota fondamentale.

Introduzione

Introduzione

Largo ma fervente, non lento

VOCE DI BARITONO

VIOLINO

VIOLA

VIOLONCELLO

Pianoforte

Largo ma fervente, non lento

L'inizio strumentale dell'aria prende il via da un motivo che potrebbe ricordare la melodia di una canzone popolare o un *cantus firmus* desunto dal repertorio gregoriano, che viene eseguito dagli archi all'unisono per creare, con timbriche diverse, diversi colori.

Il pianoforte sale con accordi all'ottava dalla zona grave, con intervalli per gradi congiunti.

[A]

A tempo

mp

Sto addos . ea . to a un tumulo di fienobronza . to. Un a . cre

pp *pp* *mf* *pp* *mf*

a tempo

1

pp *mf* *p* *mf* *p*

2

spasimo... scop. pia ebru. il ca dal sol. chi grassi. Ben na. to mi sen. fo di gen. te di ter. ra...

La prima parte è formata da tre frasi musicali che abbracciano i tre gruppi di versi. Il canto ha un andamento discendente, mentre il pianoforte accompagna con frasi ritmiche eguali e con l'alternanza di due accordi maggiori, salvo chiudere ristabilendo la tonalità d'impianto; gli archi commentano con delle frasi rapide e concitate, internamente di moto contrario, per aumentare la tensione al canto. Con una modulazione al terzo grado di affinità, nella brillante tonalità di la maggiore, Pizzetti apre quella che abbiamo identificato come parte

[B]

B *4 tempo*

Mi sento ne - gli occhi st. tenti alle fa. si del cie. lo dell'uo. moru. gato come la scorza dei gelsi che po. ta. Mi sen. to nel vi. si fan. ti. li come un frutto ro. sa. to roven. te fra glia. be. ri spo. gli.

Ora gli archi attendono ad una fase di leggero accompagnamento coloristico, mentre il pianoforte dialoga col violino e accompagna il canto con accordi armonicamente completi e con progressioni semplici, eccettuato l'interessante accordo di settima di sesta specie costruito sul quarto grado in corrispondenza del verso «*rugato come la*».

La seconda parte di B, corrispondente alla seconda stanza di versi, vede un'ulteriore modulazione in maggiore, e mentre il pianoforte suona un motivo leggero, quasi un dolce carillon nell'aria (con la viola e il violoncello che delicatamente lo assecondano), il violino con un trillo, re diesis su impianto di fa, crea una forte dissonanza e spezza l'atmosfera.

Il canto in tutta questa seconda parte, seppure con figure ritmiche e in tonalità differenti, continua ad avere un andamento discendente, addirittura spesso cromatico, come avviene per esempio sia sul primo che sul secondo verso «*Mi sento*».

Improvvisamente, chiusa la frase musicale avviene una virata o, per meglio dire nel caso di Pizzetti, un *coup de théâtre* che ci trasporta in attimo in un'altra situazione e nell'ultima parte della lirica.

[A']

The image shows a musical score for section [A']. It consists of three systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics "Co-me u - na nu - vo - la... mi (il - tro nel" and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with the lyrics "so - lo. Mi sen - to dif - fe - so in un" and a piano accompaniment. The third system includes a vocal line with the lyrics "he - clo che mi con - so - mi e mi cal - ma..." and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics (p, mp, f, sf), and performance instructions like "molto largo" and "p ma pesante".

Si passa alla tonalità di la bemolle minore (quarto grado di affinità) annunciata dagli strumenti soli, con delle frasi che arpeggiano l'accordo dalla nota fondamentale: all'unisono, gli archi chiamano e il pianoforte risponde, pur tenendo il pedale della fondamentale: ecco il canto librarsi ora sulla quinta e, in crescendo toccare leggero la terza dell'accordo, prima minore poi maggiore: la scena si è aperta completamente, disperse le «nuvole», il «sole» ormai riempie la scena.

Assecondando il significato poetico e con il finale che incalza, ora gli archi si diradano in un delicato fraseggio discendente, mentre il piano arpeggia rapido l'accordo la bemolle settima di prima specie (enarmonico sol bemolle-fa diesis), tutti gli strumenti approdano di nuovo in do maggiore, nello stato di primo rivolto, con il canto che, come se iniziasse di nuovo, con un ritmo anacrusico, ribatte la fondamentale; siamo all'ultimo verso.

La voce di baritono risolve nel registro basso sulla nota fondamentale (in do) con due minime (*cal-ma*) affidando così al piano la

[Coda]

The image shows a musical score for the Coda section. It consists of three systems of staves. The top system is the vocal line, starting with the lyrics "cal - ma...". The middle system is the piano accompaniment, featuring arpeggiated chords and dynamic markings such as *p* and *pp*. The bottom system is the piano accompaniment, featuring a bass line with dynamic markings such as *p ma pesante*. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Appena sopra alla lieve onda sonora degli archi, Pizzetti chiude con una cadenza, di due battute, così composta: I grado maggiore (do), IV grado minore in primo rivolto (fa), mi bemolle all'ottava bassa come nota di passaggio, conclusivo do maggiore, che conclude allo stato fondamentale, in seconda posizione melodica lata.

3.1.3 Analisi comparata del testo poetico e della partitura musicale

Ildebrando Pizzetti componeva la musica di *Trasfigurazione*, su versi di Ungaretti, nei giorni che andavano dal 30 gennaio al 4 febbraio del 1936. Pochi mesi prima, lavorato al testo de *La Pietà* e, scrivendo al poeta¹⁸³, aveva chiesto licenza di eseguire in pubblico tale composizione e anticipato l'intenzione di musicare altre poesie.

Le scrivo per dirLe che ho musicato una delle Sue poesie [...] e che ho in animo di musicarne altre due (*Giugno* e *Trasfigurazione*)¹⁸⁴.

Se rimarrà solo l'intenzione, espressa nella lettera al poeta alessandrino, di musicare *Giugno*¹⁸⁵, due mesi dopo aver finito di elaborare la partitura *Trasfigurazione*, questa insieme all'altra lirica, *La Pietà*, venivano eseguite in prima assoluta ai “*Concerti di Primavera*” della Quirinetta, a Roma, il 6 di aprile del 1936. Esecutori, oltre allo stesso Pizzetti al pianoforte, il baritono Giuseppe De Luca¹⁸⁶, e tre elementi del Quartetto di Roma.¹⁸⁷

I motivi di ispirazione che guidarono il compositore nella scelta della lirica *Trasfigurazione*, non sono esposti nella lettera, mentre Pizzetti alludeva più compiutamente a *La Pietà*, dalla quale si sentiva più attratto, per motivi di ispirazione e per la natura del tema trattato, ma anche per la sua struttura articolata, che offriva al musicista occasione per un dramma con possibilità di creare un'alternanza di situazioni.

Tutto questo in *Trasfigurazione* non c'era.

Sono solo plausibili congetture, ma era possibile che Pizzetti vedesse proprio nella struttura “*spezzata*” della poesia, una possibilità nuova e diversa di sviluppo, scaturente proprio da quel frazionamento in versi.

¹⁸³ - Lettera scritta da Milano il 1° dicembre del 1935 (di cui riportiamo in Appendice B il testo integrale), cui i fece seguito la risposta del poeta Ungaretti, scritta da Roma, appena due giorni dopo, il 3 dicembre (vd in Appendice A).

¹⁸⁴ Si veda il testo completo della lettera scritta da I. Pizzetti, in Appendice B

¹⁸⁵ Questa poesia faceva parte de *L'Allegria*, nella stessa sezione dei *Naufragi*. Riportiamo testo in Appendice A.

¹⁸⁶ De Luca Giuseppe (Roma 1876- New York 1950) Baritono. Comparve nei maggiori teatri del mondo in una carriera durata 50 anni e conclusasi a New York nel 1947, imponendosi, attraverso un repertorio di circa 90 opere, per il canto vellutato e ricco di chiaroscuri: fra le sue interpretazioni si ricordano *La dannazione di Faust*, *Don Pasquale*, *Barbiere di Siviglia*, *Nozze di Figaro*, *Rigoletto*.

¹⁸⁷ Il concerto fu un vero e proprio successo, ed è testimoniato dai giornali che pubblicarono delle recensioni encomiastiche (si vedano gli articoli di giornale in Appendice B).

Era possibile, forse, generare dei brevi momenti di ispirazione, rapidi pensieri musicali che racchiudessero in sé la compiutezza di un'opera, d'altronde lui stesso aveva scritto :

« [...] e così come un poeta può benissimo creare un capolavoro scrivendo una piccola ode di pochi versi (l'hanno ben dimostrato poeti nostri contemporanei, il Carducci, il Pascoli e il D'Annunzio) così un musicista può creare un capolavoro scrivendo due o tre pagine di musica (basti vedere Schumann o Mousorgskiy)». ¹⁸⁸

Pizzetti sembrava aver intuito lo spirito della poesia, nell'idea di un testo che suonava e risuonava, nelle numerose sillabe palatali e raddoppi consonantici, mentre, dalla stasi, il movimento si andava creando a poco a poco in una sorta di inseguimento dell'intuizione sonora nella *trasfigurazione* percettiva.

E', appunto, l'emozione di una contemplazione dell'Universo che da statica si trasformava ed era, nel suo essere sfuggente e fuggevole, l'impressione del ...*Sentirsi come*, era lo stesso inseguire poeticamente la metafora; il poeta correva dietro alla sensazione, e questa era interrotta non appena razionalizzata, non appena appagata, come se fosse un corpo rilassato dalla tensione amorosa; il verso e la frase musicale svanivano nell'aria e la pagina si faceva bianca mentre la sua *resonance* era l'unica cosa che restava.

Per vedere come la musica si attaglia al verso, si può esaminare la struttura della poesia in rapporto a quella del brano musicale e, soprattutto, se l'idea di fondo di Pizzetti segue e, se e come, asseconda le intenzioni espressive di Ungaretti.

La poesia ha un andamento non lineare, appunto "*spezzato*", e si sviluppa in gruppi di versi irregolari 'accorpati' con il seguente ordine:

3- 3- 2- 6- 5- 3- 4

e questi a loro volta possono essere semanticamente divisi e, per comodità di analisi, così denominati:

3 -3- 2 A , 6 -5 B, 3 -4 A'

¹⁸⁸ Ildebrando Pizzetti, *Intermezzi Critici*, Firenze, Vallecchi Editore, 1914, p. 167

La corrispondenza tra poesia lirica si palesa immediatamente; la divisione in gruppi di versi e l'organizzazione interna del componimento di Ungaretti, ricalca esattamente la struttura della lirica, delineata nel paragrafo precedente.

Pizzetti ha individuato in tre micro-atti (A, B, A') lo svolgersi dell'azione drammatica della *Trasfigurazione* e seguendo il testo, non solo nella aderente corrispondenza tra significante e significato, ma assecondandolo nel suo insieme, ha lasciato che lo sviluppo prendesse forma dal concatenamento di piccoli quadri, ha realizzato una struttura a pannelli che, più che essere di natura impressionistica, ricorda maggiormente il madrigale cinquecentesco, la compagine del quale era, come afferma il Nielsen, fortemente organizzata e «determinata dal prevalere dell'elemento soggettivo del testo».¹⁸⁹

Trasfigurazione, in realtà, si apre immediatamente in una forma scenica che ricorda più un dramma in musica che un'aria cantata.

Come fosse un melodramma che si presenti sotto forma di una lirica, Pizzetti riduceva e piegava alle sue intenzioni sceniche un'*opera* di dimensioni ridotte.

Così il prologo musicale serve al compositore a preparare il dramma come una sorte di *ouverture*, che si apre librando un canto (eseguito dagli archi all'unisono) di sapore popolare e antico, persino religioso, desunto forse dal repertorio gregoriano, che presenta le caratteristiche melodiche del modo lidio.¹⁹⁰

Forse, come afferma Guido Salvetti, Pizzetti condivideva l'entusiasmo per una musica che esprimesse «profondi affetti, profondi sentimenti, profonde aspirazioni ad una vita più pura e disinteressata e, questo [...] spiritualismo si traduceva in un estetizzante arcaismo, anche per l'uso dei modi greco-ecclesiastici».¹⁹¹

L'atmosfera è densa di mistici richiami, così come l'incedere "*processionale*" del pianoforte, che sale per gradi congiunti, prima con valore di semiminima, poi

¹⁸⁹ Riccardo Nielsen, *Le Forme Musicali*, Bologna, Dongiovanni Editore, 1961, p. 324

¹⁹⁰ Ancora nel 1600 secondo una Teoria anche nota come *T. degli Affetti*, vi era una corrispondenza tra i modi antichi dei greci e i sentimenti e/o i valori. Secondo questa correlazione si aveva: Dorico/Fede; Frigio/Speranza; Eolio/Carità; Lidio/Giustizia; Misolidio/Fortezza; Ionio/Prudenza; Ipereolio/Temperanza.

¹⁹¹ Guido Salvetti, *Storia della Musica del Novecento I*, Volume IX, Torino, E.D.T. Editore, 1988, p. 183

semiminima col punto, croma e di nuovo due semiminime; l'andamento è solenne e non appena sovviene l'entrata del baritono, che sull'accordo di si bemolle maggiore, canta la settima di dominante, si ha una duplice impressione: modale da un lato, tonale dall'altro, nell'incertezza già ricordata tra maggiore-minore.

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is for the baritone voice, labeled 'VOCÈ DI BARITONO'. The bottom two staves are for the piano, labeled 'Pianoforte'. The tempo is 'Largo ma fervente, non lento'. The piano part includes dynamics like 'f' and 'dim', and markings like 'tratt.' and 'a tempo'. The lyrics are 'Sto addos, sa to a un tumulto di fienobronza .to. Un a - cre'.

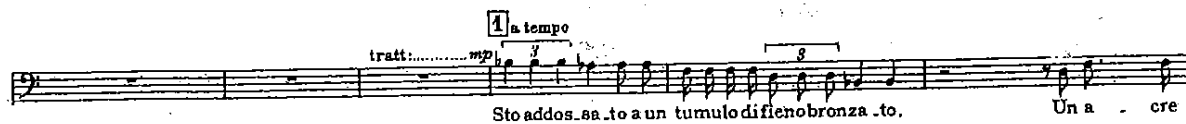
Tali considerazioni verbali e scritte non rendono giustizia a quello che pochi suoni in poche battute riescono a creare; certo l'ascolto solo può chiarire più di mille parole.

Chiarificatore è il pensiero dello stesso Pizzetti, anche se riferito in senso artistico-poetico: egli infatti dichiarò «di temere l'invasione della parola, che non dovrebbe spiegare tutto, ma dovrebbe solo suggerire, lasciando alla musica la funzione di scandagliare le profondità dell'irrazionale».¹⁹²

È stato esposto (si veda il paragrafo Analisi del testo) quanto importante fosse lo stacco ritmico conferito dal poeta al primo verso «*Sto*» in rapporto alla poesia che, con il suo sviluppo, sembra interamente rispondere alla implicita domanda iniziale: Come sto?

¹⁹² Ivi, p. 184

Pizzetti trascura volutamente questo stacco, questo verso che si staglia e si interrompe in una pausa, ponendo invece maggiormente l'accento sul dipanare lento della scena, fortemente statica da principio, che vede il corpo fiaccato, indolente e rapito dall'apatia, rilassarsi nel moto discendente e comodo del canto che configura la scena.



Musicalmente è proprio con la figura ritmica di una terzina in due tempi, (a livello compositivo viene utilizzata in modo abbastanza usuale per dare respiro al brano) cadenza offerta al verso «*Sto addossato*», che il compositore intende dare questa idea di rilassatezza corporea, di attesa e di distensione, e lo stesso adagiarsi del canto.

L'inizio della sezione finale, definita A', presenta la stessa configurazione ritmica sui versi "*Come una nuvola*", che, se da un lato, dà circolarità al dramma, dall'altro permette a Pizzetti di rallentare l'azione a suo piacimento.

Per accelerare gli eventi e per dare spinta al verso e permettergli i camminare utilizza un altro tipo di terzina, quella in un tempo solo che, per definizione, è «la sostituzione di un tempo, in una misura semplice, con uno di una misura composta, ossia un gruppo di tre note nel valore di due della medesima specie».¹⁹³

Di questa figura ritmica (♪♪♪), durante tutto il brano, Pizzetti farà largo uso (questo impiego è abbastanza usuale per i compositori che si cimentano con la lingua italiana, proprio a causa di ragioni interne all'idioma e al tipo di articolazione sillabica che lo caratterizzano) come nel caso di parole trisillabiche, per esempio *spa-si-mo*, *nu-vo-la*, o della congiunzione ritmico prosodica di più parole come nel caso di *fie-no- bron-...za-to* o, due terzine una di seguito all'altra, *at..tenti-al-le*, *fa- si- del...cie-lo*, e altri ancora

¹⁹³ N. Poltronieri, *Lezioni di teoria Musicale*, vol I



Chiusa la prima parte, più descrittiva, ormai l'*Aria*, nel suo carattere immobile e dai contorni eterei, è definita.

Si passa alla fase centrale, importantissima perché è qui che comincia ad avvenire la “*trasfigurazione*” del poeta e si raggiunge l’apice di intensità espressiva.

Il climax viene sottolineato dal compositore, con una doppia modulazione in tonalità maggiori (prima nelle tonalità di la e poi fa corrispondenti entrambe al verso «*Mi sento*») e che riportano alla percezione del *Cosmico*, secondo la definizione di Glauco Cambon, e da una linea melodica, dalla tessitura particolarmente elevata per un baritono, che imprime la verve necessaria alla fase di maggior invenzione poetica.

Entrambe le stanze centrali (gruppi di 6 e 5 versi), hanno inizio con la stessa coppia di lessemi «*Mi sento*», contrassegnate da un movimento discendente del canto, che con un intervallo cromatico sembra segnare, come una linea sottile, la demarcazione del confine tra reale e immaginario.



La domanda implicita che provoca il verso «*Mi sento*», e le impressioni e le sensazioni che insegue il poeta vengono rese da Pizzetti, con delle frasi musicali che

prima salgono e caricano di dense attese la risoluzione che avviene sul *Come...come mi sento?* come «*la scorza dei gelsi*» e come «*un frutto rosato*».

Nella risoluzione il canto ridiscende e si fa morbido e chiarificatore, così come l'armonia, che al piano dialoga contrappuntisticamente col canto, mentre gli archi eseguono una parte con valore puramente coloristico.

E se è lecito domandarsi perchè mai Pizzetti abbia scelto un'ensemble cameristico a dispetto dell'Aria semplice eseguita da voce e pianoforte questo, come altri momenti della lirica, chiarificano le effettive intenzioni espressive e la cifra drammatica del Pizzetti liederista.

Gli archi occorrono maggiormente per accompagnare gli sviluppi della scena; più che interventi di necessità strutturale e armonica, servono per ragioni strumentali e timbriche, coloristiche, quasi come ulteriori voci dialoganti e capaci di aumentare il pathos dello sfondo musicale e della voce.

Insomma tutti gli accorgimenti compositivi che riguardano l'impiego degli strumenti a corda, degni di un melodramma e necessari in un'opera, vengono impiegati a vantaggio del *dramma*.

Tali espedienti si utilizzano in *Trasfigurazione* :

a) per puntualizzare la lirica del canto, in corrispondenza del verso *Mi sento negli occhi*, al cromatismo discendente del canto corrisponde, in anticipo, il cromatismo ascendente di violino e viola (fig. a);

b) per sottolineare l'intensità espressiva della situazione testuale, sul verso *un acre spasimo...e brulica dai solchi..* con delle rapide scale di moto contrario eseguite da viola e violoncello(fig. b1, b2);

c) per creare il contrasto là dove sembra necessario al compositore, al verso *Mi sento nei visi*, mentre l'organico strumentale e il canto sono distesi in una frase delicata e leggera, la presenza del trillo del violino, di beethoveniana memoria forse, si pone come un interrogativo che lascia sospesa l'atmosfera (fig. c);

d) per ammorbidire un passaggio armonico che si percepisce astruso, come nel caso dell'ultima modulazione, alla parola *Sole*, il piano incalza con arpeggi, mentre tutti e tre gli archi tengono note lunghe, con una lieve discesa della melodia (fig. d).

2. a tempo
pp
pp dolce
pp dolce
a tempo
pp

MI sento ne - i

fig.

a

Un a - cre

pp
pp
pp

fig. b1

2.
8

spasimo...cop.pia ebru. il.ca dai

pp
pp
pp

fig. b2

8

sen - to nel vi - ssi in fan - ti - li - - - - - come un frutto ro.

pp

fig. c

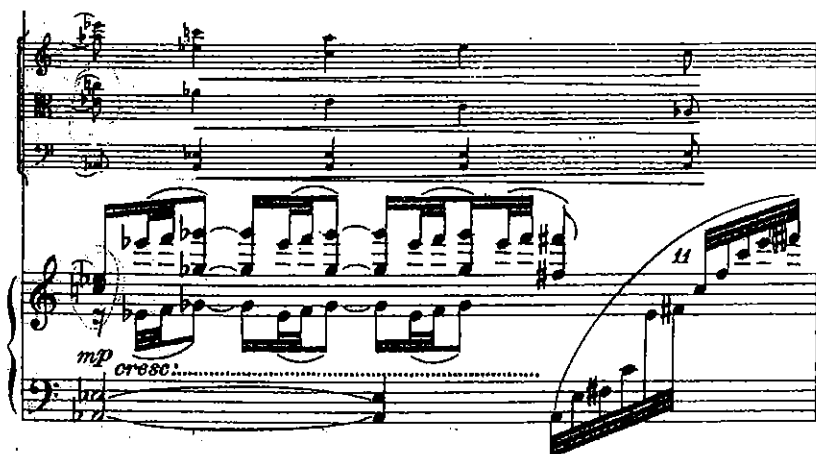


fig. d

Un'altra soluzione compositiva e interessante più volte impiegata da Pizzetti, è l'alternanza di modo maggiore – minore «che serve a eludere la stabilità modale in riflessi oscillanti».¹⁹⁴

Tale accorgimento, in musica, dà comunque un'idea di incertezza e, più in generale, di un dinamismo emotivo tutto interno alla personale nozione della realtà, e sicuramente efficace da un punto di vista espressivo e, nel caso di *Trasfigurazione*, probabilmente funzionale al gioco di rimando Reale-Immaginario; ossia un *escamotage* che guida il sensismo del pubblico in un altalenarsi quasi nascosto di percezioni.

Nello specifico, nel verso «*rugato come la scorza dei gelsi che pota*», su un tessuto armonico di la maggiore la scala impiegata al canto è di la minore (vd. fig e)

¹⁹⁴Gianandrea Gavazzeni, *Tre Studi su Pizzetti*, Como, Cavalieri Ed., 1937, p. 40

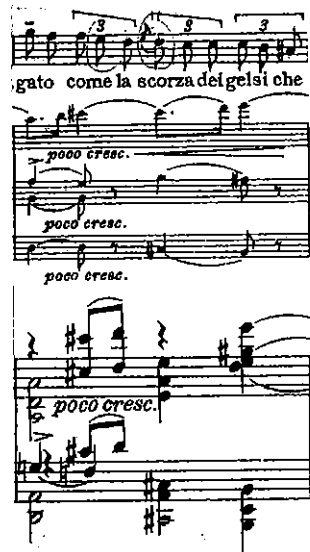


fig. e

Nel verso «*Come un nuvola mi filtro*» il canto e l'insieme strumentale sono nella tonalità di la bemolle minore (fig. f), mentre al conclusivo «*nel sole*», Pizzetti ha già aperto melodia e accompagnamento a la bemolle maggiore e, per ultimo, nella cadenza finale di cui si tratterà in seguito.

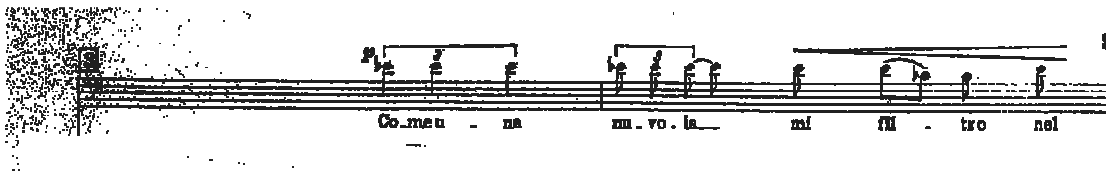


fig. f

Nell'ultima parte (A') la musica si ferma¹⁹⁵, ha come un'esitazione e per un attimo c'è come un respiro, è una pausa naturale e necessaria a che l'atmosfera cambi e si faccia mistica, serafica. Alla parola *nuvola*, in una sorta di istintiva corrispondenza tra parola e musica nel repertorio compositivo del Pizzetti, la musica si fa rarefatta e la melodia del baritono, poggiata su due sole note, crea in un crescendo (appunto solo del canto/testo) la giusta tensione che risolve nella finale modulazione del verso *Mi sento diffuso* che riprende a far camminare la lirica e scende, rapido risale e chiude proprio con e su "calma".

¹⁹⁵ Si ascolti la registrazione acclusa all'elaborato



La *Chiusa*, già armonicamente analizzata nella specifica analisi musicale, si caratterizza soprattutto al pianoforte; Pizzetti non vuole rinunciare ad un congedo quasi enigmatico nel tessuto sonoro e, nel breve lasso di tempo di due battute, conclude la lirica con un passaggio ancora denso di significato.

Fino all'ultimo lascia che un'incertezza tonale, maggiore - minore, tenga l'ascoltatore in una posizione di tensione-attenzione, che trova nel risolutivo e finale accordo maggiore, la sicurezza di un *Porto*, seppure in noi, per un attimo ancora, resti come la sensazione di un dubbio, di una incertezza - chissà - esistenziale, di qualcosa di non detto, nascosto nell'intimo da sempre...come *Sepolto*.

[CODA]

cal - ma...

p ma pesante

La *Musica delle Parole* sembra ritornare anche senza l'articolazione verbale e vale la pena di ripetere quello che ebbe a dire lo stesso Pizzetti:

« [...] nell'opera drammatica lo spirito della musica non può che essere che tutt'uno con lo spirito del dramma. Dove è dramma, quivi può essere musica». ¹⁹⁶

È questa quella completezza espressiva e drammatica, questa la complementarità tra parola e musica che Pizzetti inseguiva sin da giovane e che superava finalmente gli antichi retaggi che vedevano imprescindibile «[...] la successione alterna delle forme declamate e di quelle propriamente cantate - il recitativo e la melodia strofica -...». ¹⁹⁷

E ancora, ricordando il saggio scritto da Gavazzeni sulle liriche di Pizzetti..

Tutto quello che della poesia la musica ha assorbito e, traverso l'evocazione sonora, riaffiora di tanto in tanto con un accento che non appartiene più oramai alla stesura poetica. Un accento che ricevuto da un'inflexione della voce cantante o da un accordo o da una modulazione imprevista, un suo colore nuove e definitivo, per il quale la musica ha davvero aggiunto, come una sigla prepotente, tutto quello che mancava in origine al frammento di poesia. ¹⁹⁸

Ascoltare o cantare la musica di Ildebrando Pizzetti della lirica *Trasfigurazione* cambia definitivamente i rapporti con la poesia *Trasfigurazione* che, ad una successiva lettura, assume un'altra sostanza espressiva, cambia di tono e di spessore drammatico, e la sensazione e il sentimento che pervadono l'animo alla fine sembrano più densi, come amplificati, finalmente l'idea si completa nella sua forma.

Diversa appare la cadenza ritmica che regola i compàs interni, le pause ora sono respiri, le salite e discese di inflessioni prosodiche assumono i contorni della musica, anche senza volerlo; arsi e tesi hanno un significato nuovo nel linguaggio interno alla poesia, e il senso di questa, via via affiora, non dalla razionale percezione semantica o sintattica del testo, ma dall'allitterazione delle parole, a volte come uno slancio di emissione e di articolazione sonora (*come un frutto rosato rovente tra gli alberi spogli*; oppure *..che mi consuma mi calma*), dal nuovo cadenzare i versi, dal sentire più forte

¹⁹⁶ I. Pizzetti, *Musica e Dramma*, p. 46

¹⁹⁷ Ivi, p. 45

¹⁹⁸ G. Gavazzeni in *Tre Studi su Pizzetti*, 1937, p. 17

l'eco dell'espressione sonora, o ancora, da quel canto antico della parola che riaffiora dopo secoli di silenzio.

Sembra appropriato il famoso motto di Nietzsche, «Divieni ciò che sei»; esattamente, la poesia *Trasfigurazione*, con la musica di Pizzetti, era diventata ciò che era sempre stata dal principio, e la sensazione che pervade è tale da sentirsi come vinti in una battaglia che non si sapeva nemmeno di combattere.

Quale forza più grande, dunque, riesce a soggiogare?

Qual è il mistero che lega in un nodo l'intelletto e quella gioia di cui si è gelosi?

Cosa spinge a che quel dolore che si sente e forte, duri ancora?

Vincenzo Bellini, che fu oggetto di approfonditi studi da parte di Pizzetti, dava un'idea di risposta nella lettera scritta al librettista dei Puritani, Carlo Pepoli: «ricordati che la gente a teatro vuole piangere, piangere e non comprendere storielle librettistiche contorte o no che siano»¹⁹⁹

Carmelo Bene, nel suo delirio teatrale, sempre a proposito del compositore catanese, è illuminante e definitivo:

Se il divino si mostra è venerato dalle mantiche folle dei suoi martiri, nell'etimo testimoni, pigiati dentro dal rosso sangue delle platee in velluto, dentro dei palchi loculi e fino a lassù altissimo dipinto azzurro, delle piccionaie, piangono queste folle, son felici, si direbbe che vogliono morire, acclamano...tanto a lungo perché duri, si duri a loro in petto che cosa? ma questa doloroso e quanto cui sono pervenuti, questa dell'esistenza senza scopo, vuota e poi pazienza, poi di nuovo a casa e sente attraverso loro rivelato una...Hai che prima di eseguire il tuo s-concerto pareva non sentissero, che noi non siamo altro che fuochi fatui, rappresentanza e rappresentazione.²⁰⁰

¹⁹⁹Cfr. *Saggio su La musica di Vincenzo Bellini*, di I. Pizzetti, uscito sulla "Voce" di De Robertis, Novembre-dicembre 1915.

²⁰⁰ Carmelo Bene in *Carmelo Bene - Quattro momenti su tutto il nulla*; "Il Linguaggio", di C.B., Produzione Nostra Signora dei Turchi S.r.l., S. Giussani – Sacha Film e p. Ruspali – Rai Trade, 2001

3.2 La Pietà

3.2.1 Scheda della poesia

- Tratta dalla Raccolta di poesie *Il Sentimento del Tempo* nella sezione degli *Inni*
- Composta nel periodo subito successivo alla Settimana Santa del 1928
- Prima pubblicazione in francese sulla 'Nouvelle Revue Française', nel 1928.
Su Rivista italiana in 'L'Italia Letteraria' 24 aprile 1932
Prima Ed. Vallecchi, Firenze 1933
Prima Ed. Novissima, Roma 1933
- Edizione definitiva con Varianti in Appendice 1942, Vita di un uomo, Mondadori Milano
- Quattro stanze di versi numerate: 1- 2 -3 -4

Testo della poesia:

1

Sono un uomo ferito.

E me ne vorrei andare
E finalmente giungere,
Pietà, dove sia ascolta
L'uomo che è con sé.

Non ho che superbia e bontà.

E mi sento esiliato in mezzo agli uomini.

Ma per essi sto in pena.
Non sarei degno di tornare in me?

Ho popolato di nomi il silenzio.

Ho fatto a pezzi cuore e mente
Per cadere in servitù di parole?

Regno sopra fantasmi.

O figlie secche,
Anima portata qua e là..

No, odio il vento e la sua voce
Di bestia immemorabile.

Dio, coloro che t'implorano
Non ti conoscono più che di nome?

M'hai discacciato dalla vita.

Mi discaccerai dalla morte?

Forse l'uomo è anche indegno di sperare.

Anche la fonte del rimorso è secca?

Il peccato che importa,
Se alla purezza non conduce più.

La carne si ricorda appena

Che una volta fu forte.
È folle e usata, l'anima.
Dio guarda la nostra debolezza.
Vorremmo una certezza.
Di noi nemmeno più ridi ?
E compiangici dunque, crudeltà.
Non ne posso più di stare murato
Nel desiderio senza amore.
Una traccia mostraci di giustizia.
La tua legge qual è?
Fulmina le mie povere emozioni
Liberami dall'inquietudine.
Sono stanco di urlare senza voce.

2

Malinconiosa carne
Dove una volta pullulò la gioia,
Occhi socchiusi del risveglio stanco,
Tu vedi, anima troppo matura,
Quel che sarò, caduto nella terra?
È nei vivi la strada dei defunti,
Siamo noi la fumana d'ombre,
Sono esse il grano che ci scoppia in sogno,
Loro è la lontananza che ci resta,
E loro è l'ombra che dà peso ai nomi.
La speranza d'un mucchio d'ombra
E null'altro è la nostra sorte?
E tu non saresti che un sogno, Dio?
Almeno un sogno, temerari,
Vogliamo ti somigli.

È parto della demenza più chiara.

Non trema in nuvole di rami
Come passeri di mattina
Al filo delle palpebre.

In noi sta e langue, piaga misteriosa.

3

La luce che ci punge
È un filo sempre più sottile.

Più non abbagli tu, se non uccidi?

Dammi questa gioia suprema.

4

L'uomo, monotono universo,
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono senza fine che limiti.

Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
Se non il proprio grido.

Ripara il logorio alzando tombe,
E per pensarti, Eterno,
Non ha che le bestemmie.

ESEGESI

Ungaretti si trovava a Subiaco nel periodo di Pasqua del 1928 ospite dell'amico Vignanelli, che da lì a poco sarebbe diventato frate benedettino.

Il poeta si era già recato al Sacro Speco con la moglie Jeanne, prima del 1925, ma questa seconda volta fu contraddistinta da una piena e profonda crisi religiosa, durante la quale aveva seguito la liturgia di Pasqua e partecipato agli esercizi spirituali.

Di ritorno a Marino egli scriveva: «d'improvviso seppi che la parola dell'anno liturgico mi si era fatta vicina all'anima».²⁰¹

Ungaretti intraprendeva questo cammino di '*ritorno alla fede cristiana*' proprio nel periodo della sua (ri)scoperta del tempo storico; passati i miti della campagna laziale Roma, con il senso del vuoto e gli spazi intrisi di nostalgia atavica, pervadeva l'animo del poeta che ricercava nelle opere di Michelangelo il '*segreto del Barocco*'.

Tra le pieghe marmoree della secentesca veste estetica si annidava la risposta che andava cercando: la *coincidentia oppositorum*.

«Non è una nozione astratta - spiegava il poeta - che possa definirsi con proporzioni logiche. E' un segreto di vita interiore e la lunga intimità con quel Barocco [...] mi ha abilitato all'accettazione di tutte quelle differenze».²⁰²

Nelle Note al *Sentimento*, Ungaretti spiegava il tentativo di far coesistere la carnalità e la tensione erotica sensuale di un uomo, che stava vivendo "*l'estate della propria vita*", e la forza di piegare tale slancio al cospetto di un orrore troppo grande, infinito come il vuoto di un'esistenza senza Dio.

Ma questa sfida di carattere teologico-filosofico doveva essere accompagnata anche da una di segno letterario, dalla rilettura dei sommi poeti: Petrarca, ispiratore per

²⁰¹ Cfr. L. Piccioni, *Per conoscere Ungaretti*, 1971, p. 31

²⁰² G. Ungaretti, *Note a UP69*, p. 530: «...di tutte le tensioni interne, di tutti quegli apporti che l'uomo può pervenire a fondere nel suo proprio genio...».

la riscrittura di una nuova lingua italiana, Leopardi e il sentimento di decadenza e Jacopone di cui, aveva scritto più volte, ricercava il canto.

Crisi della coscienza e crisi della parola, erano dunque i temi portanti della poetica del *Sentimento* e degli *Inni* in special modo, dove si «rivelava la tensione centrale del libro»²⁰³ e l'orditura della poesia era incentrata sul dilemma tra «eredità umanistica e istanza escatologica».²⁰⁴

Nel capitolo degli *Inni* vi erano le poesie: *Danni con Fantasia*, *Caino*, *La Preghiera*, *Dannazione*, *La Pietà Romana*, *Sentimento del Tempo* e, al centro della raccolta, *La Pietà*.

Quest'ultima poesia era apparsa, prima che in ogni altro giornale, sulla rivista "Nouvelle Revue Française", in un testo direttamente scritto in francese dallo stesso Ungaretti e «aveva suscitato - secondo il poeta - dato il momento storico, diffuso turbamento, non come la cosa più importante, ma come la manifestazione più drammatica di quel periodo pieno di timori e poi quei timori sono andati crescendo, e poi c'è stata la guerra, e poi ci sono stati gli orrori che tutti sanno».²⁰⁵

Così recitava il principio della prima stesura transalpina :

Je suis un homme blessé

J'aurais besoin de m'enfuir

Là où tu écoutes,

Pitié, l'homme seul.

Je n'ai qu'orgueil et que bonté

²⁰³ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, 1976, p. 81

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ Da un'intervista in *Ungaretti racconta Ungaretti*, VHS che raccoglie documenti delle Teche Rai a cura di G. Sica, regia di G. Barcolloni,, Rai educational, Torino, Einaudi Tascabili.

La struttura de *La Pietà* era stata ben definita dal poeta che aveva utilizzato un' articolazione «salmica e penitenziale»²⁰⁶, dividendola in quattro stanze alle quali veniva apposto un numero.

L'asimmetria della versificazione appare evidente già ad uno sguardo rapido, infatti la sezione prima che porta il numero 1, è palesemente più lunga delle altre (2, 3, 4) che si articolano in modo disomogeneo e con un particolare tipo di scrittura che alterna la parola allo spazio come se questa «invocazione ad un Dio assente che non risponde» dovesse essere manifestata in una risposta che è silenzio; pause dunque, «quegli spazi bianchi fra domanda e affannata domanda».²⁰⁷

La prima stanza alterna, secondo la definizione di Maura Del Serra, un'impronta, anche se breve, di carattere «corale asseverativa»²⁰⁸ o, per così dire, diagnostica :

Sono un uomo ferito [...]

Non ho che superbia e bontà [...]

ad un' indole «univoca- interrogativa»²⁰⁹ :

Non sarei degno di tornare in me ? [...]

Per cadere in servitù di parole ? [...]

Mi discaccerai dalla morte ? [...]

Anche la fonte del rimorso è secca ? [...]

La tua legge qual è ? [...]

Di noi nemmeno più ridi ? [...]

²⁰⁶ M. Del Serra, *Ungaretti*, 1977, p. 51

²⁰⁷ G.Cambon, *La poesia di Ungaretti*, 1976, pp. 81-82

²⁰⁸ M.Del Serra, *Ungaretti*, 1977, p. 51

²⁰⁹ *Ibidem*

Quest'altra proiezione, dove questioni cruciali vengono lasciate sospese nel vuoto di una scrittura marginale, quasi pre-derridiana, è ben più estesa e finisce per trasbordare anche nella seconda stanza :

La Speranza d'un mucchio d'ombra

E null'altro è la nostra sorte ? [...]

E tu non saresti che un sogno Dio ?

Ungaretti veste i duplici panni del «poeta-mago, evocatore di mondi privilegiati, ed è apocalittico»²¹⁰ nel mettere in causa tutto, anche e specialmente l'arte sua prediletta:

Regno sopra fantasmi.

Ho fatto a pezzi cuore e mente

Per cadere in servitù di parole. [...]

Occhi socchiusi del risveglio stanco [...]

Tu vedi anima troppo matura

Quel che sarò caduto nella terra ?

Artefice proteso al perfezionamento dei suoi strumenti, la sua coscienza inquieta di uomo cerca una comunione con gli altri:

Mi sento esiliato in mezzo agli uomini

Ma per essi sto in pena

La seconda stanza contiene più compiutamente il motivo della morte, non intesa, nel suo carattere di incertezza post-terrena o intrisa dell' umano dubbio d'un cosmo disanimato, ma concepita nella veste umana della memoria .

Morte come perdita definitiva di un momento, quello che Proust cercherà di ripercorrere, nella *Recherche*, con ogni escamotage, e proiezione lontana di un' idea già espressa in modo embrionale ne *Il Porto Sepolto*²¹¹.

²¹⁰G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, 1976, p. 81

E' nei vivi la strada dei defunti
Siamo noi la fiumana d'ombre
Sono esse il grano che ci scoppia in sogno,
Loro è la lontananza che ci resta,
E loro è l'ombra che dà peso ai nomi.

La brevissima terza stanza è il lamento dell'uomo per una fede che si è fatta voce sottile in un mondo sordo a tutto fuorché, alla morte:

La luce che ci punge
E' un filo sempre più sottile
Più non abbagli tu, se non uccidi ?
Dammi questa gioia suprema.

Infine nella quarta stanza Ungaretti tiene in mano la “*spietata bilancia*” che pesa le azioni dell'uomo trovandole mancanti

L'uomo, monotono universo
Crede allargarsi i beni
E dalle sue mani febbrili
Non escono che limiti

Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno,
Non teme e non seduce
Se non il proprio grido.

Il finale, tre versi in tutto, si apre con un'immagine di memoria foscoliana²¹² e, passando attraverso una forte allitterazione palatale chiude con un ultimo grido, quasi anti-musicale nell'articolazione sillabica composta da troncature interne, e di una

²¹¹ Vedi la poesia comparsa ne *Il Porto Sepolto*, intitolata *Sono una creatura*, in UP69, p. 41, ai vv. 10-13 «...la morte si sconta vivendo...».

²¹² È evidente il riferimento a *I Sepolcri* di Ugo Foscolo. Da *Sepolcri Odi Sonetti*, Torino, Oscar Mondadori, 2007, p. 147; i vv. 97-100: «Testimonianza a' fasti eran le tombe,/ ed are a' figli; e uscian quindi responsi/ de domestici Lari, e fu temuto/ su la polve degli avi il giuramento».

espressione concettuale fortissima: l'eterna tensione umana al divino non può essere niente più che un' offesa all'Eterno:

*Ripara il logorio alzando tombe
E per pensarti, Eterno
Non ha che le bestemmie.*

E alla bestemmia si era avvicinata, rasentandola, la voce del poeta, fattosi testimone non soltanto della propria inquietudine personale ma dell'umanità intera.

La violenza, che Ungaretti si era più volte attribuito, aveva assunto i contorni di una ricerca ontologica. Il poeta non poteva non gridare, proprio nel momento della conversione, la sua *'fame di verità'*.

L'idea dell'innocenza era stata ripresa nel *Porto Sepolto* e in generale ne *L'Allegria*, ma qui assumeva un nuovo aspetto, arricchendosi di quella decadenza di cui Ungaretti offriva sicura riconoscenza di merito al poeta recanatese.

Era stato, infatti, Leopardi a definire «*innocente [...] solo chi fosse capace di peccare senza rimorso*». Ebbene Ungaretti, nel verso, forse tra i più felici del suo componimento, fa eco :

*Anche la fonte del rimorso è secca?
Il peccato che importa,
Se alla purezza non conduce più.*

Condurre e presentare un'analisi su questo testo, ha significato attraversare i luoghi della memoria letteraria, non solo italiana, ma anche europea.

I riferimenti espressionistici e i rimandi poetici della ricerca ungarettiana sembravano non arrestarsi mai, e ai già citati Petrarca, Jacopone, Foscolo, Leopardi, Proust, Mallarmé, si aggiungevano Valery, Eliot, Pound e ancora altri.

Poeti e scrittori nei quali scienza, sapienza e ricerca della verità avevano finito per coincidere, spesso, con isolamento, depressioni e atteggiamenti di profondo distacco dalla realtà.

Per questo amiamo concludere questo paragrafo con un riferimento ad un testo dal canto del quale, secondo le parole di Mons. Gianfranco Ravasi, «*non si esce indenni ma adulti o pronti a diventarlo*».

Ho consacrato il mio cuore a ricercare e ad esplorare
Con sapienza tutto ciò che accade sotto il cielo.
Compito sciagurato questo che Dio impone
Agli uomini perché lo compiano!

Ho visto tutte le azioni fatte sotto al sole:
ecco, tutto è vuoto e fame di vento.

[...]

La mia mente è penetrata profondamente
Nella sapienza e nella scienza.

Si, la mia mente è penetrata
Nella sapienza e nella scienza,
nella follia e nella stupidità
ed ho capito che anche questo è fame di vento.

Infatti, grande sapienza è grande tormento:
chi più sa più soffre.²¹³

²¹³ *La Sacra Bibbia, Qohelet, Libro III, Versetto 13*

3.2.2 ANALISI MUSICALE

Scheda Musicale

- Composta a Milano tra il 28 ottobre e il 28 novembre 1935
- Prima esecuzione a Roma ai “Concerti di primavera” il 6 aprile 1936
- Organico: Baritono, Pianoforte, Violino, Viola, Violoncello,
- Tonalità di impianto FA minore
- Durata 10' 07”²¹⁴

²¹⁴ N.B. la registrazione acclusa al presente elaborato è stata effettuata presso gli Studi della Rai il 23/2/1957 , andata in onda in *III Programma* sulla terza rete il 3/6/1958. Organico: baritono Gino Orlandini, violino Vittorio Emanuele, viola Emilio Berengo Gardin, violoncello Bruno Morselli, Pianoforte Armando Renzi.

A Bruno

1

Due Poesie di Giuseppe Ungaretti

Musica di
Indebrando Pizzetti
(1935)

I. LA PIETÀ

Introduzione

Largo, quasi lento

VOCE DI BARITONO

VIOLINO

VIOLA

VIOLONCELLO

Largo, quasi lento

Pianoforte

poco accel. *tratt.* *a* *a tempo*

Sono un uomo fe - ri - to.

poco accel. *tratt.* *a tempo*

mf *p* *p* *p*

2^{da} ed.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.

Tutti i diritti sono riservati.

Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction, traduction et arrangement sont réservés.

(Copyright MCMXXXVII, by G. RICORDI & Co.)

123608

E me ne vorrei an - da - re. E fi - nalmente giunge - re, Pie - tà, — do - ve si ascolta l'uomo ch'è con

The first system of the musical score features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line includes a five-measure rest followed by the lyrics "E me ne vorrei an - da - re. E fi - nalmente giunge - re, Pie - tà, — do - ve si ascolta l'uomo ch'è con". The piano accompaniment consists of a right-hand part with flowing sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady bass line.

1 se, so - lo. Non ho che bon - tà e or -

tratt.

The second system continues the vocal line with the lyrics "se, so - lo. Non ho che bon - tà e or -". It includes a first ending bracket labeled "1" and a "tratt." (tratto) marking. The piano accompaniment features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment.

1

tratt.

pp

The third system shows the piano accompaniment for the second system. It includes a first ending bracket labeled "1" and a "tratt." marking. The right-hand part has a melodic line with a sixteenth-note run, and the left-hand part has a rhythmic accompaniment.

a tempo

Red.

tratt.

Red.

go - glio... E mi sen - to in e -

The fourth system features the vocal line with lyrics "go - glio... E mi sen - to in e -". It includes a first ending bracket labeled "1", a "tratt." marking, and a "Red." (ritardando) marking. The piano accompaniment has a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment.

a tempo

tratt.

The fifth system shows the piano accompaniment for the fourth system. It includes a first ending bracket labeled "1", a "tratt." marking, and a "Red." marking. The right-hand part has a melodic line with a sixteenth-note run, and the left-hand part has a rhythmic accompaniment.

a tempo 2 Poco più mosso e concitato

... silio in mezzo agli uomini. Ma per es - si sto in pe - na...

pp *Pizz.* *mf*

a tempo 2 Poco più mosso e concitato

p

b

Non sa - rei de - gno di tor -

mp *Arco.* *mp* *p*

... na - re in me? Ho po - po - la - to di no - mi il si -

p *Pizz.*

- len - zio... Ho fatto pezzi cuore e men - te... Per ca -
 - dere in ser.vi.tù di pa - ro - le? Re - gno so - pra fan -
 - ta - smi... O fo - glie sec - che,

Musical score for a vocal and piano piece. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs), and a separate piano part with a grand staff. The piano part features a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand. Performance markings include "Aroo", "pp", "p", "Pizz.", and "3" (triplets). The lyrics are: "- len - zio... Ho fatto pezzi cuore e men - te... Per ca -", "- dere in ser.vi.tù di pa - ro - le? Re - gno so - pra fan -", and "- ta - smi... O fo - glie sec - che,".

A - ni - ma por - ta - ta qua e là... No, o - dio il ven - to

The first system of the musical score features a vocal line with lyrics "A - ni - ma por - ta - ta qua e là... No, o - dio il ven - to". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand providing harmonic support with chords and moving lines. There are some performance markings like "5" and "3" above the vocal line.

4 Più mosso, non molto

e la sua vo - ce di be - stia immemo - ra - bi - le.

The second system continues the vocal line with the lyrics "e la sua vo - ce di be - stia immemo - ra - bi - le.". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. There are performance markings like "IV C.", "IV O.", and "mf" scattered throughout the piano part.

4 Più mosso, non molto

This block shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. The right hand has a more active role with eighth and sixteenth notes, while the left hand continues with a steady accompaniment. There is a dynamic marking of "f" (forte) in the right hand.

Largo, come prima
intenso non f

Dio, co - lo - ro che t'im -

The third system features the vocal line with lyrics "Dio, co - lo - ro che t'im -". The piano accompaniment is more prominent here, with a dense texture of chords and moving lines in both hands. There are performance markings like "mp" (mezzo piano) in the piano part.

Largo, come prima

This block shows the piano accompaniment for the third system, consisting of two staves. The right hand has a more active role with eighth and sixteenth notes, while the left hand continues with a steady accompaniment. There is a dynamic marking of "mp" (mezzo piano) in the piano part.

- plo.ra.no non ti conoscono più che di no - me? Tu m'hai scacciato dalla

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The lyrics are: "- plo.ra.no non ti conoscono più che di no - me? Tu m'hai scacciato dalla". A box containing the number "5" is placed above the vocal line. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* and *mp*.

vi - ta e mi scao.ce.rai dal.la mor - te?

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "vi - ta e mi scao.ce.rai dal.la mor - te?". A box containing the number "5" is placed above the vocal line. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf*.

For.se l'uo.mo è anche in - de.gno di spe - ra - re... Anche la fonte del ri -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "For.se l'uo.mo è anche in - de.gno di spe - ra - re... Anche la fonte del ri -". A box containing the number "6" is placed above the vocal line. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythm. Dynamic markings include *mf*.

The fourth system shows the piano accompaniment for the final part of the page. A box containing the number "6" is placed above the staff. The piano accompaniment concludes with a final chord. Dynamic markings include *mp* and *m.s.*

mor - so è sec - ca? Il pec.ca - to che impor - ta, se al - la pu -

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with the lyrics "mor - so è sec - ca?" and continues with "Il pec.ca - to che impor - ta, se al - la pu -". The piano accompaniment includes a right-hand part with a triplet of eighth notes and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* and *pp*. A *Red.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

rez - za non con - du - ce più? La car - ne si ri - cor - da ap -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "rez - za non con - du - ce più?" and "La car - ne si ri - cor - da ap -". The piano accompaniment features a right-hand part with a triplet of eighth notes and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *Flz.* (flautando), and *Arco* (arco). A *mp* marking is also present.

pe - na che una vol - ta fu for - te... È fol - le u - sa - ta, l'a - ni - ma.

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics "pe - na che una vol - ta fu for - te..." and "È fol - le u - sa - ta, l'a - ni - ma.". The piano accompaniment features a right-hand part with a triplet of eighth notes and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp*.

Largo

Dio, guar - da la nostra debolez - za... Vor - remmo una certezza. Di noi nemmeno più

Largo

8 *tratt.*

ri-di? E compiangici dunque, crudeltà. Non ne posso più di stare mu - ra - to nel de - siderio sen - za a -

8 *tratt.*

più dolce

a tempo

mo - re. Una trac - cia mo - straci di glu - sti - zia. La tua leg - ge

a tempo

qua - l'è?... Ful -

This system contains the first vocal phrase and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef with lyrics 'qua - l'è?... Ful -'. The piano accompaniment consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). Dynamics include *p*, *f*, *mp*, and *p*. There are also some articulation marks like accents and slurs.

This block shows the piano accompaniment for the first system, consisting of three staves. It features a dense texture with many sixteenth notes and triplets. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. There are also some articulation marks like accents and slurs.

mina le mie po - ve - re e - mo - zio - ni... Li - be - ra - mi dal - l'in - que -

This system contains the second vocal phrase and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef with lyrics 'mina le mie po - ve - re e - mo - zio - ni... Li - be - ra - mi dal - l'in - que -'. The piano accompaniment consists of three staves. Dynamics include *mp* and *p*. There are also some articulation marks like accents and slurs.

This block shows the piano accompaniment for the second system, consisting of three staves. It features a dense texture with many sixteenth notes and triplets. Dynamics include *p*, *mp*, and *p*. There are also some articulation marks like accents and slurs.

tu - di - ne. So - no stan - co di ur - la - re sen - za

This system contains the third vocal phrase and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef with lyrics 'tu - di - ne. So - no stan - co di ur - la - re sen - za'. The piano accompaniment consists of three staves. Dynamics include *mp* and *p*. There are also some articulation marks like accents and slurs.

This block shows the piano accompaniment for the third system, consisting of three staves. It features a dense texture with many sixteenth notes and triplets. Dynamics include *mp* and *p*. There are also some articulation marks like accents and slurs.

rall:.....

vo - ce...

10 *C* quasi lento e stanco

Ma linco.nica car - ne dove una volta pullu.lò - la - gio - ia, - oc.chi soc.chiusi del risve - glio

10 quasi lento e stanco

sost.

stan - co, tu ve - di, a ni ma troppoma - tu ra, quel che sa rò, ca - du - to nel - la ter - ra...

sost.

d 41

E nei vi - vi la strada deide.fun - ti. Siamo noi la fiumana d'ombre. Sono esse il grano che ci scoppia in

41

sogno. Loro è la lontananza che ci resta. E lo ro è l'ombra chedà peso al no . mi...

rall:..... a tempo

rall:..... a tempo

e *sempre p* *poco a poco cresc. e con più concitazione*

La speranza d'un mucchio d'ombra e null'al - tro è la nostra sorte? E tu non sare.stiche un sogno,

poco a poco cresc. e con più concitazione

12 *mf* *ost.*

Dio?... Almeno un sogno, teme-ra-fi, Vogliamo ti so-mi-gli...

The first system of the score features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a measure marked '12' and 'ost.' (ostinato). The piano accompaniment includes triplets and dynamic markings such as *mf* and *f*.

tratt. *largo* *f* *pp*

Oh!... E partodellademenza più chiara... Nontre . ma in nuvole di

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. It includes dynamic markings *f* and *pp*, and tempo markings *tratt.* and *largo*. The piano accompaniment features a triplet and a decuplet (marked '10').

tratt. *largo* *pp* *pp* *10* *10* *(Ric. ten.)*

ra - mi co-me passe-ri di mat-ti - na al fi-lo delle pal-pe-bre. In noi sta e

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. It includes dynamic markings *pp* and *pp*, and tempo markings *tratt.* and *largo*. The piano accompaniment features two decuplets (marked '10') and a marking *(Ric. ten.)*.

lan - gue, pia - ga miste - rio - sa...

The first system features a vocal line in the upper staff with lyrics "lan - gue, pia - ga miste - rio - sa...". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a *pp* dynamic marking. The left hand has a bass line with a *b⁺* marking.

The piano accompaniment for the first system shows a right hand with a melodic line featuring a *10* fingering. The left hand has a bass line with a *10* fingering. A *(Red.)* marking is present below the left hand. A *f* dynamic marking is at the start of the system, and an asterisk *** is at the end.

La luce che ci pun - ge è un filo sempre più sot - ti - le... Più non ab - bagli tu, se non uc - ci - di?

The second system features a vocal line with lyrics "La luce che ci pun - ge è un filo sempre più sot - ti - le... Più non ab - bagli tu, se non uc - ci - di?". The piano accompaniment includes a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. Dynamics include *pp* and *f*.

The piano accompaniment for the second system shows a right hand with a melodic line featuring an *8* fingering. The left hand has a bass line with a *pp* dynamic marking.

Dam - mi questa gio - ia su - pre - ma ————— Uomo, mono - tono u - ni -

The third system features a vocal line with lyrics "Dam - mi questa gio - ia su - pre - ma ————— Uomo, mono - tono u - ni -". The piano accompaniment includes a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. Dynamics include *mf*, *ff*, *p*, *pp*, and *ppp*. Tempo markings include *rall:* and *a tempo*.

The piano accompaniment for the third system shows a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. Dynamics include *mf*, *ff*, *p*, *pp*, and *ppp*. Tempo markings include *rall:* and *a tempo*.

ver.so, crede allargarsi i li-miti e dalle sue ma-ni febbrili non escono senza fi.ne che llimi.ti. Attac.ca.to sul

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff with lyrics: "ver.so, crede allargarsi i li-miti e dalle sue ma-ni febbrili non escono senza fi.ne che llimi.ti. Attac.ca.to sul". The vocal line includes several triplet markings (3) and a sextuplet (6). Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The piano part includes dynamic markings such as >pp and pp.

vuoto al suo fi.lo di ragno, non teme e non sedu.cesenon il proprio grido. Per ri.para.re l'usura, al.za

The second system continues the musical score with the vocal line: "vuoto al suo fi.lo di ragno, non teme e non sedu.cesenon il proprio grido. Per ri.para.re l'usura, al.za". The vocal line features triplet markings (3) and a sextuplet (6). The piano accompaniment includes dynamic markings such as pp and p>pp.

Coda

tombe, e per pen-sar.ti, Eter.no, non ha che le be.stemie.

The Coda section of the musical score features the vocal line: "tombe, e per pen-sar.ti, Eter.no, non ha che le be.stemie.". The vocal line includes dynamic markings such as mp and pp. The piano accompaniment includes dynamic markings such as p and pp.

ANALISI MUSICALE

Nel procedere all'analisi musicale de *La Pietà* è bene tener presente quanto detto riguardo la *Musica delle Parole*, *La lirica vocale da camera*, e ricordare alcune disamine di carattere generale/musicale (impiego degli archi, utilizzo del concetto di tonalità ecc.) già affrontate nell'analisi di *Trasfigurazione* e che naturalmente continuano ad essere valide anche per la presente lirica.

Il tema della conversione, legato a quello della morte, creano una forte tensione emotiva e ciò che vi è di vitale nella poesia, ritorna nelle frasi del compositore parmense con una aderenza perfetta. Ma questa coesione, questa fedeltà allo spirito del verso nelle formule pizzettiane, sarà oggetto di studio del successivo paragrafo, per ora limitiamoci a passare in rassegna gli aspetti puramente musicali della lirica.

L'impiego della tonalità e della modalità nella musica di Pizzetti, come abbiamo già notato, sono intese come mezzo di espressione drammatica; nessuna impressione nel vedere una così grande varietà di modulazioni e la melodia del canto assumere contorni del tutto nuovi rispetto alla tradizione della musica vocale da camera.

Date le alterazioni in chiave e l'andamento del canto possiamo affermare che il brano ha inizio in fa minore ma, attraverso una numerosa serie di modulazioni, il centro tonale si va perdendo.

La musica attraversa tonalità diverse e tra loro distanti, mentre il finale è connotato da una chiusa alla dominante.

La struttura che Ildebrando Pizzetti delinea, è a pannelli, composta, un insieme di più quadri sonori che assume tipicamente i connotati di quello stile liederistico che viene definito *'durchkomponiert'*,²¹⁵ parola che difficilmente si può rendere in italiano.

²¹⁵ Si veda la definizione data nel paragrafo *Pizzetti e la lirica vocale da camera* del presente testo, p. 51, nota in calce n° 7.

Analizzando la partitura, si evince la presenza di un gran numero di *paragrafi musicali*, ben maggiore rispetto al novero di stanze di versi in cui si suddivide la poesia di Ungaretti.

Tale “scomposizione” dà rilievo all’articolazione del canto, alla strumentazione e all’insieme sonoro della lirica, seguendo l’ispirazione e i motivi strettamente musicali che hanno guidato il Maestro.

In modo da rendere chiaro ogni possibile confronto e ricerca, si procede con l’analisi della musica strutturandola in: *Introduzione, Paragrafi Musicali e Coda*.²¹⁶

Introduzione:

L’introduzione prende inizio con l’esposizione di un tema, affidata al violoncello solo che, come fosse il *soggetto* di una fuga, viene ripreso in una tonalità diversa da una *risposta*, eseguita da viola e, subito, nello stretto, dal violino. Il pianoforte rimane, in un primo momento, defilato e la sua presenza ha un valore coloristico.

La cellula tematica iniziale verrà più volte ripresa da Pizzetti durante la durata del brano e si può definire Cellula A.

Inizia il canto e, con esso il *Paragrafo Musicale*

[a]

L’accompagnamento strumentale vede il pianoforte seguire, nel registro grave, i fili del canto - che per parte sua si libra in una «melodia riccamente disegnata e svolta»²¹⁷ - con un motivo semplice, di eco gregoriana.

Successivamente, due arpeggi di sestine intervallati da una frase di riverbero debussiano, commentano e chiudono l’evoluzione del canto stesso.

Questo inizia, al primo verso, con una locuzione musicale che sarà costante durante tutto il brano, e che definiamo Cellula B.

²¹⁶ Si Controllino le sezioni indicate nella partitura apposta al principio del paragrafo; si vedrà che ogni sezione è indicata e contraddistinta.

²¹⁷ I.Pizzetti, *Musica e Dramma*, p. 51

Gli archi, ora in andamento contrappuntistico , riespongono le due Cellule A e B, che si delineano con maggior enfasi nel registro della viola, e che si possono considerare più come un' evoluzione del fugato che come 'leitmotiv' di derivazione wagneriana.

[b]

Questa parte (che nel testo è distinta da una serie di frasi interrogative) si caratterizza soprattutto per l'ostinato ribattuto che dal pianoforte alla viola, dal violino di nuovo al pianoforte, tesse continue modulazioni che accompagnano il procedere del canto.

Accorgimenti drammatici che attraversano armonie, cadenze e suoni in relazione alla voce, con la massima intensità emotiva e capacità teatrale.

Gli accordi si alternano in consonanze e dissonanze, scaturite dall'incontro sonoro del riverbero degli stessi (creato dal pedale tonale) con la nota ribattuta.

Tale impianto armonico sorregge l'andamento del canto che, procede rapido e diviene quasi recitativo anche grazie un largo impiego della terzina.

Il baritono è 'costretto' in intervalli melodici di difficile intonazione, che si alternano in continui cromatismi, salti di sesta, quinta diminuita, seconda aumentata e ottava.

Entrambe le cellule tematiche A e B, ritornano.

In special modo la prima vede un "*Tutti assieme*" all'unisono (vd. Partitura musicale, al n° 4) che dà respiro al dramma (è specificato il cambio di andamento).

[b']

Pizzetti crea una digressione di carattere 'teologico' - il testo si apre con la parola Dio- variando l'andamento concitato, conseguenza del ribattuto (che attende di essere ripreso, per questo b') per creare un'oasi riflessiva.

Il canto si definisce in ascese che avvengono per grado congiunto e repentine discese con intervalli che si succedono, di volta in volta, in questa esatta sequenza: settima, ottava, sesta maggiore, quinta e quarta giusta

Il pianoforte dopo aver riesposto la Cellula A, si snoda in una serie di accordi per triadi minori discendenti che risolve sull'accordo di mi bemolle minore. Gli archi, dopo una frase vibrata all'unisono, si innestano sullo stesso accordo. Infine la viola introduce la nuova Cellula tematica C, che caratterizza tutto il paragrafo successivo.

[b'']

Il ribattuto si intreccia di nuovo con le interrogative letterarie e chiude, rallentando e scemando il violento ripetersi di un accordo; viola e violoncello accompagnano con l'esile morire di una scala cromatica discendente.

Tutto questo paragrafo musicale è percorso dall'accordo di tritono (fa si), suonato al pianoforte mentre, si nota una quasi totale assenza degli strumento ad arco, eccezion fatta della viola, che ritorna più volte, con quella che poc'anzi si è definita Cell. C.

Il canto, preso dall'incalzare cadenzato del pianoforte, si esprime in frasi discendenti articolate in figure ritmiche irregolari: sestine, quintine e terzine.

[c]

Avviene un cambio di scena e il regista Pizzetti svela, a poco a poco, da dietro le quinte, tra le pieghe sonore di una *Marcia Funebre*, il profilo di un nuovo personaggio: la Morte.

Cadenza tipica di tale forma musicale (anche quella più famosa di Chopin è costruita su un tessuto armonico simile) vede l'alternarsi di due accordi, il primo minore e il secondo maggiore (nella *Pietà* sono si minore e sol maggiore) che procedono in figure ritmiche uguali (come fossero campane), disegnate in questo caso da due minime (si veda l'accompagnamento del pianoforte).

Il canto rimane in una tessitura stretta in un'ottava, insistendo su poche note a distanza di una terza, che compongono di volta in volta, intervalli appartenenti alle scale minori armonica, melodica e naturale.

[d]

Chiusa la marcia funebre l'atmosfera si fa densa di mistici richiami, e la musica sembra desunta da un rito religioso: il pianoforte espone, al registro basso, un 'cantus firmus' di matrice gregoriana, e ancor più solenne è il canto, che ricorda una salmodia cristiana.

La viola espone più volte la Cell. A.

[e]

In questa sezione il canto si sviluppa nella tonalità di la bemolle minore.

L'accompagnamento è essenziale: la stessa terza minore (la bemolle – do bemolle) è suonata dal pianoforte e dal violino mentre il violoncello comincia ad esporre la cellula tematica A, prima in una forma embrionale e, poi, a mano a mano, nel 'crescendo e con più concitazione' (si veda la partitura) nello stretto e fino ad arrivare al *sostenuto* dove, tutti assieme, all'unisono, suonano la stessa cellula ma in una tonalità differente, dando un senso di grande apertura.

La musica che accompagna e fa cantare il verso «*Oh è parto della demenza più chiara*», funge da cuscinetto tra due differenti situazioni drammatiche e, sul risolutivo la bemolle del canto, si innesta a vibrare il violoncello per tutta la durata del nuovo paragrafo musicale

[f]

L'impianto armonico, sostenuto dagli archi, rimane lo stesso della precedente sezione, ma il pianoforte, con un rapido arpeggio di gruppi di dieci note, percorre "disgiunte" le note di un accordo *totale cromatico* e crea un ventaglio di suoni che arricchisce di nuove possibilità espressive.

Il canto è l'elemento più interessante da analizzare poiché, su detto impianto armonico, delinea frasi musicali su scale differenti e tra loro distanti,

intrecciate in una melodia astrusa che è strumentale all'evocazione drammatica di un testo sibillino.

[f]

La composizione armonica è la stessa del brano precedente ma, giocata con incastri strumentali e rimando tra sezione d'archi e pianoforte, crea un dinamismo nuovo fino ad aprire alla distante tonalità di mi minore.

Il canto, ben aderente all'evoluzione armonica, prolude in intervalli discendenti di rilievo che arricchiscono il profondo senso testuale

[g]

Siamo a ridosso del finale e Pizzetti, da uomo di teatro, imprime circolarità ai motivi del dramma, riprendendo l'iniziale cadenza processionale del piano, con cui aveva sostenuto il primo motivo del canto (si veda la partitura) assieme alla Cellula A risposta dagli archi all'unisono.

Il tutto è ripreso due volte sotto l'incedere del canto che, nella prolusione rapida di un testo denso di parole, scorre nell'avvicinarsi ritmico di figure irregolari - terzine e quintine - e quartine di sedicesimi.

[h]

Modulazione in re bemolle minore; indicazioni sulla dinamica *pp*; la melodia del canto sale appena come un sospiro e ricade sul la naturale e poi, sul tessuto armonico di fa minore (settima di sesta specie), tonalità iniziale, ribatte la tonica più volte e chiude sulla dominante, che lascia come l'eco di una quesito senza risposta.

L'idea tonale è più suggerita che affermata e così, come la melodia del baritono insegue tale suggestione per creare un'atmosfera eterea, che si dissolve nella risonanza della

[Coda]

Nel finale spicca l'accorgimento tecnico-compositivo dell'accordo ribattuto dal pianoforte in modo da permettere lo stacco degli archetti alla sezione; ennesimo esempio di finezza compositiva che sfrutta l'espressività per ovviare ad un problema di carattere strumentale.

Analisi comparata del testo poetico e della partitura

A Milano il 28 ottobre 1935, Pizzetti cominciava a lavorare alle musiche de *La Pietà*.

Esattamente a un mese di distanza, il 28 novembre, la lirica era '*finita*'²¹⁸, così che il 1° dicembre il Maestro poteva scrivere :

Caro Ungaretti,

se non fosse perché certe parole, a forza di mal uso, ci sembrano diventate equivoche, e perché la trista vita civile ci ha portato a vergognarci di certe espressioni del sentimento come debolezze²¹⁹, Le direi « caro fratello » : perché veramente leggendo e rileggendo le sue poesie io mi sono sentito ogni volta di più vicino a Lei come un fratello, un altro «uomo di pena».²²⁰

Questa vicinanza che Pizzetti sentiva, doveva essere scaturita da quella ricerca del mito, degli dei e di quel « [...] antico resto della rovina immemorabile»²²¹ che aveva caratterizzato, soprattutto, la prima parte del *Sentimento del Tempo* e che, conoscendo l'adesione pizzettiana ad un'estetica filo-ellenica, non poteva

²¹⁸ Pizzetti in una lettera scritta da Firenze il 24 novembre 1910, indirizzata a G. D'Annunzio, spiegava il significato che doveva essere attribuito al verbo 'finire': «...Le scrissi che il I Atto dell'opera era *finito*. Non Le scrissi se ne ero contento perché si capisce che quando un artista dice di aver *finito* una qualsiasi opera vuol dire che sente di aver raggiunto la perfetta espressione del suo sogno...».

²¹⁹ Evidentemente Pizzetti si riferiva ai cambiamenti di costume e agli irrigidimenti comportamentali attribuibili al regime fascista, che pretendeva un'affettazione maschilista e l'affermazione di un cliché superomista, che non tollerava certe effusioni sentimentali soprattutto tra persone dello stesso sesso.

²²⁰ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 259. Si veda il testo completo della lettera in Appendice B

²²¹ Cfr. L. Piccioni, *Per conoscere Ungaretti*, 1971, p. 24

meravigliare, ed era amplificata dalle vicende umane²²², dalla sensibilità e dal carattere introverso del compositore.

Mentre il tentativo di trovare una qualche coincidenza fra tradizione e «necessità espressive d'oggi»²²³ accomunava la ricerca stilistica di entrambi, l'«espiazione d'una oscura colpa» e il desiderio «d' un sogno d'innocenza»²²⁴ li rendeva 'fratelli di pena'.

Il risveglio religioso, poi, visto in prospettiva agonistica con la tensione erotico-sensuale, unito al tema della morte in un rapporto di dialettica 'spietata' con l'arte stessa²²⁵, avevano profondamente colpito Pizzetti: «*La Pietà*, non so se si sia la più bella, ma è quella che forse più di tutte mi ha commosso»²²⁶.

La stessa varietà tematica del componimento, doveva aver influito sulla scelta del Maestro, che intravedeva in quella ricchezza una molteplicità di momenti atti a servire, in modo strumentale, la messa in scena del dramma : una *lirica* come esperimento teatrale, un'*aria* dalla gamma 'integrale' espressiva, una sorta di successione di '*tableaux*', proprio come doveva aver notato assistendo al Boris Godunov di Musorgskij, che trasportava nella profondo mistero che è l'uomo.

La lirica si apre in modo solenne. Il violoncello ci proietta²²⁷, in una sorta di 'fuga' nel tempo, in pieno Barocco e, attraverso l'eco d'una esposizione tematica²²⁸, l'aria si fa densa di una carica patetica, enigmatica.

²²²La morte prematura della prima moglie Maria Stradivari, avvenuta il 7 novembre del 1920, a cui era stato legatissimo sin dalla prima giovinezza; e poi la scomparsa del padre e del fratello Roberto a distanza di poco tempo (1925-26), così come la perdita di amici e colleghi (Bastianelli, Puccini). Inoltre, per molto tempo, lo status economico di Pizzetti, nonostante le diverse cattedre ricoperte nei conservatori di Parma, Firenze e Milano, e il lavoro come critico musicale e compositore, non gli permetteva una vita agiata. Nell'articolo comparso sulla «Tribuna» nei giorni successivi alla prima rappresentazione musicale della lirica, un giornalista si chiedeva: «...non escludiamo che essa sia l'espressione di un momento psicologico effettivamente attraversato dal compositore parmense...». Si veda l'articolo della «Tribuna» riportato in Appendice B.

²²³ G. Ungaretti, *Note a UP69*, p. 541, già cit.

²²⁴ Ivi, p. 536, già cit.

²²⁵ Si vedano, infatti, ne *La Pietà*, i vv. 11-13: Ho fatto a pezzi cuore e mente/Per cadere in servitù di parole// Regno sopra fantasmi?

²²⁶ Così Pizzetti, Nella già citata lettera scritta all'indirizzo di Ungaretti.

²²⁷ Si veda *Introduzione*. Vista la dimensione della lirica, per facilitarne la lettura e rendere più agevole la consultazione, intendiamo avvalerci della partitura completa d'anziché apposta. Si invita a seguire i singoli paragrafi musicali indicanti precise sezioni di testo ogni qualvolta ne faremo riferimento.

²²⁸ Cfr. con l'esposizione del soggetto in *Praeludium XII* BWV 881 in Fa minore del *Clavicembalo ben temperato*, Vol. II di J. S. Bach.

Ecco il canto, irrompere come una domanda improvvisa, nel silenzio degli strumenti.

Pizzetti impiega una scala minore con successivo intervallo di quarta aumentata che dispensa un enorme peso ad ogni singola sillaba.²²⁹

Il soggetto del fugato nell'introitus e il tema iniziale del canto assumono il valore di due cellule melodiche che saranno riprese per tutta la durata del brano.

Non si tratta di un impiego del leit-motiv – come abbiamo detto - di stampo wagneriano, ma piuttosto di un procedimento musicale che agisce sull'inconscio, come recupero della memoria d'ascolto, non legata alla situazione, ma alla sensazione.

Spesso, si vede l'esposizione passare da un strumento all'altro, e l'intreccio delle due cellule inseguire il canto in una sorta di 'campo contro campo', nel dialogo di soggettive, proprio in una sorta di linguaggio delle immagini.

Anche le pause, negli spazi bianchi lasciati da Ungaretti, vengono accuratamente rispettate assieme al ritmo della punteggiatura, creando una struttura più frazionata (appunto quelli che abbiamo definito paragrafi musicali), rispetto alla poesia, proprio per quella capacità, intrinseca nella musica, di poter cesellare i silenzi e i suoni, attraverso regole precise,²³⁰ e interpretare il "cantus obscurior" senza discrezione di sorta determinata da criteri interpretativi differenti.

La prima parte, che avevamo definito «corale asseverativa», lascia presto la scena a quella «univoca interrogativa», e Pizzetti individua, in questa alternanza di domande inascoltate e asserzioni di spietata veridicità, l'eterno ritorno della '*coincidentia oppositorum*'.

Possiamo intravedere, nella tecnica utilizzata, il sogno musicale e anticipatore, del 'Teatro della crudeltà' *artaudiano*, dove le immagini, i suoni e gli odori riempivano il proscenio della cruda realtà; così il Maestro parmense impiega la

²²⁹ Vedere l'attacco del canto all'inizio del § musicale a

²³⁰ Cfr. con quanto detto a proposito della Musica delle parole, riguardo le difficoltà del "dicitore" di poesie di scoprire la durata del tempo delle pause e l'inflessione prosodica degli accenti musicali. Paragrafo Musica e Drama, p. 42

gamma sonora per dettare il contrasto necessario alla dialettica vuoto assoluto – reale malinconico.

Nella partitura, tale contesa si realizzava nel binomio dissonanza/consonanza accordale con la nota ribattuta (si veda il paragrafo musicale b), nella prolusione di un canto che alterna frasi di ampio respiro ad altre spezzate nella discesa improvvisa in un ampio intervallo e nella riesposizione, periodica, delle cellule tematiche, ad opera degli archi, come avvicinarsi dell'inevitabile, lungo il corso della Storia: un *brain storming* della "Memoria".

Nella parte centrale²³¹, il tema della morte domina la scena e una marcia funebre procede con un andamento quasi '*lento e stanco*'.

Pizzetti doveva sentirlo particolarmente dato che, a nostro giudizio, è uno dei momenti di maggiore ispirazione.

Ancor più del motivo iniziale (Cell. B), il canto, in modo minore, indugia sul quarto grado aumentato, intervallo patetico, (si vedano i versi *car-ne* e *stan-co*) e nella quasi assenza degli archi, ha un moto discendente.

Di seguito²³², il testo, come un sermone sul destino universale dell'uomo, viene eseguito in musica, come una salmodia; la voce di baritono modula in figure di gregoriana memoria e procede con stretta aderenza sillabica.

Pizzetti chiude la seconda stanza di versi (paragrafi musicali e, f,) con un lungo excursus nella tonalità di la bemolle minore. Il pianoforte compie arpeggi rapidissimi come sciarade armoniche sovrapposte al canto; si crea una frattura con il testo, che risalta ancor più, nella sovrapposizione di scale e nella poliritmia, in un andamento crescendo: il verso *In noi sta e lan- - gue, pia-ga- miste-rio- -sa*, suona con tre sole note, ripetendo cinque volte di seguito lo stesso sol, come a perdersi in un arcano languore.

Stiamo per giungere al finale e il Maestro ci accompagna per mano (paragrafi musicali g ed h).

²³¹ Nella poesia siamo alla seconda stanza di versi contrassegnata dal 2 ; mentre nella lirica siamo al paragrafo c.

²³² Paragrafo d.

La processione riprende e il canto corre su di un testo composto per lo più da settenari.

L'accompagnamento è essenziale e il baritono è il solo protagonista della scena.

Gli archi, ancora una volta defilati, commentano e, riprendono brani di cellule tematiche, e procedono all'unisono.

Il leggero ribattuto del pianoforte nella coda è come l'eco di campane distanti che ricordano, nel rintocco, l'ora del giudizio. Una verità che non può e non deve essere taciuta, sembra emergere dalla musica de *La Pietà*: un inevitabile destino sembra attenderci e il Maestro ce ne fa consapevoli.

Pizzetti aveva voluto mantenere su piani distinti, gli archi e la voce accompagnata dal pianoforte, come a voler creare una distinzione temporale tra due 'famiglie di suoni': antico e moderno. Violino, viola e violoncello mantengono una propria fisionomia, e raramente escono in modo predominante, come se al testo e all'accentazione sonora della voce andasse ogni attenzione.²³³

L'armonia unita alla melodia assecondano il significato testuale in un continuo gioco mai svelato. Le risoluzioni, evocate dal gioco tonale delle tensioni armoniche, vengono disattese, come domande che non trovano risposte e, in questo continuo oscillare di andamenti, la pulsazione è altalenante.

Nelle pieghe del canto risiede il «grido di un'anima travagliata, dolorante ma altamente sensibile»²³⁴ e, in questa eterna aspirazione all'innocenza, una tensione inappagata, come un'onda che mai si capovolge.

²³³ «...sotto la parola declamata un tormentata notazione strumentale...». Si veda l'articolo uscito nel «Giornale d'Italia» in data 7 aprile 1936, in Appendice B.

²³⁴ Si veda l'articolo uscito nella «Tribuna», in data 8 aprile 1936, in Appendice B.

CONCLUSIONI

Tutte le arti compiono *l'imitazione*²³⁵ con il ritmo, la parola e la melodia, insieme o separatamente».²³⁶

Sebbene la storia abbia dimostrato, per dirla con Wilde, che «la vita imita l'arte più di quanto l'arte non imiti la vita», la definizione aristotelica sembra palesemente suggerire l'atteggiamento espressivo di Ungaretti e Pizzetti, tanto che la locuzione in esergo, corrisponde ad asserzioni di carattere teorico-estetico sovente ricorse nel presente testo.

Passando al vaglio la ricerca sul e nel 'verso' condotta dal poeta alessandrino, è emersa l'esigenza imprescindibile del *sentirsi in armonia* e di travalicare, attraverso il 'canto della lingua', le possibilità della scrittura in una sintesi acustico-visiva.

Laddove osservando lo sforzo di carattere prosodico-musicale, condotto da Pizzetti, sull'articolazione sillabica nella resa in musica, si è dischiusa la porta del suo più intimo pentagramma, mostrando i segreti di un artigiano del suono.

Così pure compiendo lo screening di poesie e liriche, nell'analisi comparata, si è evidenziato il compimento dell'equilibrio del ritmo nella melodia delle parole, nei versi e nella musica.

Ma è nella realizzazione ultima che bisogna fissare il *focus* dell'attenzione e, perché la scrittura non si perda in un insieme di grafemi-significanti, giova ricordare che la *sensazione* è il vero risultato di un'opera d'arte, sensazione scaturita dalla percezione dell'ascolto ma anche sperimentata nell'esecuzione.

Si leggano, infatti, a voce alta le poesie *Trasfigurazione* e *La Pietà* e si ascolti il ritmo scaturente dai colpi d'accento e dalla allitterazione selvaggia che compie la lingua sul palato, la fatica che sopporta l'aria nel percorrere il cavo orale, e si presti attenzione

²³⁵ La parola greca *μίμησις* si riferisce alla rappresentazione della realtà e della natura che era il fondamento, secondo l'*estetica* classica, della creazione *artistica*. La traduzione del termine greco *mimesis* può essere resa sia come *rappresentazione* che *imitazione*; Guido Paduano è più propenso ad accogliere questa seconda accezione che sembra meglio garantire lo stretto rapporto tra letteratura e vita

²³⁶ Aristotele, *La Poetica*, a cura di G. Paduano, Bari, Edizioni Laterza, 1998, p.3

al costante senso di sospensione come una persistente idea di incatenamento al verso e al suono cui ci condanna Ungaretti.

Il significato è secondario, ovvero *accade* in un secondo momento.

Il poeta stesso, prendendo spunto da un passo di Racine,

[...] l'extreme impertinence de M. Perrault, qui avance que le tour de paroles ne fait rien pour l'éloquence, et qu'on ne doit regarder qu'au sens

ricorda le origini misteriose quasi esoteriche della poesia che

si presenta a noi innanzitutto nella sua segretezza,

e insiste sulla secondarietà semantica a vantaggio della *corporeità* della forma musicale che investe l'ascoltatore attento alla musica delle parole.

È sempre accaduto così. Più giungiamo a trasferire la nostra emozione e la novità delle nostre visioni nei vocaboli, e più i vocaboli giungono a velarsi di una musica che sarà la *prima* rivelazione della loro profondità poetica oltre ogni limite di significato.²³⁷

L'esperienza di lettura, dunque, rivela, come direbbe Carlo Sini, «l'insensatezza del senso e il senso d'insensatezza»²³⁸ mentre « la sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur»²³⁹ invade il 'dicitore' restituendolo all'attorialità, rendendolo consapevole della follia in cui, Deo gratia, si può smarrire: questa dunque è poesia.

Per quanto invece riguarda il componimento musicale, si possono adottare, genericamente, due modelli diversi di approccio estetico-percettivo per ascoltare un brano; Mario Campanino li espone in maniera sintetica.

. Il primo modello di approccio estetico riguarda, in particolar modo, la costruzione musicale, e rappresenta un atteggiamento più tipicamente occidentale nei confronti della fruizione della musica. In questo tipo di approccio sono proprio le relazioni formali tra gli elementi sonori ad essere oggetto di grande attenzione: in questo senso la musica si manifesta *nel tempo*. Il secondo riguarda l'ascolto del suono in sé ed è un atteggiamento che potremmo anche

²³⁷ Giuseppe Ungaretti in *Ragioni d'una poesia*, in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Collana I Meridiani-Mondadori, 1969, p. C. Il corsivo è nostro.

²³⁸ Carlo Sini, *Prefazione a La voce e il fenomeno* di J. Derrida, Milano, Jaca Book, 2001, p. 24

²³⁹ Charles Baudelaire, nella *Prefazione a Les Fleurs du Mal*, Oxford, Enid Starkie, 1970, p.7

definire orientale, contemplativo. In questo modo di disporsi all'ascolto non sono le relazioni formali tra gli elementi sonori (relazioni che si determinano nel tempo) ad interessare maggiormente: *la musica è ascoltata istante per istante, essa stessa diventa il tempo che, in un certo senso, cessa di scorrere.*²⁴⁰

Questa seconda accezione, che rimanda ad un suono come *sospensione* temporale, è tanto affascinante nella dimensione d'ascolto ma ancor più nell'interpretazione di un brano musicale (strumentale e meglio ancora canora).

Si cantino i versi delle due liriche trasposte da Pizzetti, senza prestare attenzione alla musica 'stricto sensu' o al significato delle parole, ma concentrandosi sul «flusso di energia sonora»²⁴¹, come se il canto fosse uno 'scivolo' per l'intonazione senza la nostra *volontà di rappresentazione*.

Il risultato estetico musicale è secondario, ciò che conta è l'esperienza del fatto sonoro: l'incedere dell'onda proietta il cantante non in una dimensione spazio tempo o in un cronotopo di einsteiniana memoria, ma in un *altrove* impossibile e, attraverso la vibrazione che gli permette di risuonare, egli smette di cantare e diventa canto: questa dunque è musica.

Questo invito a testare in prima persona il 'prodotto' artistico affrancato da qualsivoglia relazione formale, non deve comunque esimere da una ricerca seria e rigorosa della 'produzione' artistica e dei fattori che l'hanno determinata.

Anche ad una prima lettura osservando l'Indice del presente elaborato, si può notare l'indirizzo perseguito e l'orientamento prescelto nella nostra ricerca.

Per quanto riguarda Ungaretti si è inteso:

- a) dare rilievo al suo rapporto con la musica e alla relazione tra questa e il verso, marcando le linee guida per una ricerca d'*armonia* come principio costituente la sua poesia;

²⁴⁰Il brano è tratto dall'intervento tenuto dal musicologo M. Campanino intitolato *Forma e Percezione* in Conference «Understanding and Creating Music», tenuto nel November, 2006 presso L'Università degli Studi di Napoli.

²⁴¹ La definizione è di Iannis Xenakis (Brăila, 29 maggio 1922 – Parigi, 4 febbraio 2001). Compositore, architetto e ingegnere greco naturalizzato francese. Per la rilevanza del suo lavoro teorico e compositivo, viene annoverato tra le figure maggiormente rappresentative tra i compositori della seconda parte del Novecento.

- b) conoscere le condizioni cronologiche e biografiche che hanno determinato le scelte estetiche ma anche tematiche;
- c) seguire il corso delle pubblicazioni e il ‘destino’ delle raccolte *L’Allegria* e *Sentimento del Tempo* che, attraverso l’utilizzo della variante come artificio di riscrittura e di ricerca di un continuum poetico, hanno rivelato, nelle loro diverse edizioni, l’incessante labor limae del poeta.

Laddove, riguardo Pizzetti, si è cercato di:

- a) individuare il criterio compositivo che lo ispirava in base al suo rapporto con la tradizione modale ellenistica e con la vocalità di matrice gregoriana, determinando un atteggiamento personalissimo nell’utilizzo dell’intervallo;
- b) ripercorrere la lettura di *Musica e Dramma*, testo indispensabile per la comprensione della sua concezione della musica, del suo pensiero sul rapporto tra musica e parole e, più in generale, sull’arte;
- c) analizzare la sua posizione riguardo la lirica vocale da camera in rapporto con i canoni della tradizione ottocentesca e l’atteggiamento compositivo di altri musicisti a lui coevi.

Per quanto riguarda *Trasfigurazione* e *La Pietà*, si è condotto uno studio minuzioso e diversificato, prima della poesia in seguito della partitura, distinguendo le caratteristiche testuali da quelli musicali e infine, sovrapponendo i due piani in un’analisi comparata, si sono individuate le corrispondenze tra il componimento in versi e le liriche.

Ciò nondimeno abbiamo visto essere insufficiente prendere in esame e analizzare un’opera d’arte, perché essa pretende di ispirarci una *sensazione* che, legata immancabilmente al nostro razziocino, ci suggerisce un’idea di bello.

Per questo motivo, le nostre riflessioni conclusive insistono sull’importanza di un approccio attivo del fruitore alla creazione, sperimentando direttamente gli effetti del ‘prodursi artistico’ non per svelare il mistero dell’arte o dell’uomo, ma per viverlo.

Se dunque la sensazione è l’unico auspicabile riconoscimento d’ogni prodotto estetico

[...] questa sensazione incorporando tutti i nostri sensi, ci può suggerire la figura di un artefice che attendendo ad un'opera vi procede con il concorso di ogni artificio disciplinare, rifiutando qualsivoglia specifico d'arte [...] e proprio in questa apprensione, quasi tensione, interdisciplinare merita questo artefice, la sacrosanta *indisciplina*.²⁴²

Ma se ciò fosse valido non solo per l'artefice ma addirittura per lo spettatore di un'opera, attraverso una fruizione indiscriminata, quale quella da noi indicata nelle pagine precedenti, si potrebbe realizzare in pieno l'arte come proiezione di quell'*altrove impossibile*.

A ben pensare il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche sapeva di aver ragione sostenendo che «il lettore è forse più importante dello scrittore».

²⁴² Carmelo Bene in *Carmelo Bene - Quattro momenti su tutto il nulla*; "L'Arte", di C.B., Produzione Nostra Signora dei Turchi S.r.l., S. Giussani – Sacha Film e p. Ruspali – Rai Trade, 2001

RIASSUNTO DELLA TESI IN LINGUA INGLESE

Abstract of the thesis

It is already possible from the title of the dissertation, *Poesia e Musica: le liriche di Giuseppe Ungaretti nell'interpretazione musicale di Ildebrando Pizzetti*, to understand and recognize the most important points which determined it.

In fact, in the work of these two big Italian artists, poetry and music match together: so as Ungaretti searched the rhythm and the music into the line, Pizzetti expressed a firm skill in elaborating solutions into the “*word*”.

Music for the poet and poetry for the musician came to determine a common field of experimentation which were not to delay to show itself in an artist sodality .

The pretext was the publication in the 1933 of the collection *Sentimento del Tempo* written by Ungaretti.

The reading of “ *La Pietà* ” one of the poetry of the collection, touched so much Pizzetti who in a letter to Ungaretti wrote: « I do not Know if it is the most beautiful but it is the one that touched me most» arising in this way the inspiration to set it to music together with *Trasfigurazione* (another Ungaretti's poetry, written some year earlier).

Beside the musical analysis, the attention was also focused on the superimposition of the comparative characteristic between music and poetry. Then, I examined, in detail, the choices made by the composer, in order to allow the revival of the poetries spirit.

To deeply understand the meaning of this work, I suggest looking over the scores enclosed in the dissertation and using the recording attached to a CD.

Have a nice listening

Appendice A

Varianti a cura di Giuseppe De Robertis

Trasfigurazione

Tavola delle Abbreviazioni delle Edizioni

AD	<i>Antologia della Diana</i> , Libreria della Diana, Napoli 1918
M	<i>L'Allegria</i> , Mondadori, Milano 1942
Me	« <i>Mesures</i> », Parigi 15 gennaio 1915
N	<i>L'Allegria</i> , Novissima, Roma 1936
P	<i>L'Allegria</i> , Preda, Milano 1931
S	<i>Il Porto Sepolto</i> , Stamperia Apuana, La Spezia 1923
V	<i>Allegria di Naufragi</i> , Vallecchi, Firenze 1919

Varianti

AD, V	Trasfigurazione in campagna
M	Trasfigurazione
v.14 AD, V	dei gelsi che pota E sono un vagabondo padre dei sogni
M	* dei gelsi che pota
v. 16 AD	nel viso della bambine
M	* nei visi infantili
v. 18 AD, S	brucente

M	* rovente
vv. 19 23 AD, V	fra gli alberi spogli Come una nuvola Mi filtro Nel sole Per l'ampio grigiorio Rinati gorgheggi di voli Mi sento diffuso
S, Me	fra gli alberi spogli Come una nuvola Mi filtro Nel sole Mi sento diffuso

La Pietà

Tavola delle Abbreviazioni delle Edizioni

IL	«L'Italia Letteraria», 24 aprile 1932
M	<i>Sentimento del Tempo</i> , Mondadori, Milano 1943
N	<i>Sentimento del Tempo</i> , Quaderni di Novissima, Roma 1933
N36	<i>Sentimento del Tempo</i> , Quaderni di Novissima, Roma 1936
V	<i>Sentimento del Tempo</i> , Vallecchi, Firenze 1933

Varianti

v. 1 IL	Sono un uomo ferito
M	* Sono un uomo ferito
v. 5	

Il, N	L'uomo ch'è con sé, solo
M	* L'uomo che è solo con sé
v. 6 Il, N	Non ho che bontà che orgoglio
M	* Non ho che superbia e bontà
vv. 7-8 Il, N	E mi sento in esilio in mezzo agli uomini Ma per essi...
M	* E mi sento esiliato in mezzo agli uomini, Ma per essi sto in pena
v. 13 Il	E ora regno sopra fantasmi
M	* Regno sopra fantasmi
V.20 Il, N	Tu m'hai scacciato dalla vita
M	* M'hai discacciato dalla vita
v. 21 Il, N	E mi scaccerai della morte?
M	Mi discaccerai dalla morte?
vv. 27-28 Il	Che una volta fu forte; È folle...
M	* Che una volta fu forte È folle e usata l'anima
v. 31 Il	Di noi, nemmeno più ridi?
M	* Di noi nemmeno più ridi?
v. 40 Il	Malinconica carne
V, N	Malinconica carne
M	* Malinconiosa carne

vv. 45-48	
IL	È nei vivi [...] Siamo noi la fiumana d'ombra
	Sono esse il grano che ci scoppia in sogno.
	È questa loro lontananza La sola cosa che ci resta
V, N	È nei vivi[...] Siamo noi la fiumana d'ombra
	Sono esse che il grano ci scoppia in sogno
	Loro è la lontananza che ci resta
N 36	È nei vivi]...]
	Siamo noi la fiumana d'ombra.
	Sono esse il grano che ci scoppia in sogno
	Loro è la lontananza che ci resta.
M	* È nei vivi la strada dei defunti
	Siamo noi la fiumana d'ombra
	Loro è la lontananza che ci resta.
v.50	
IL	La speranza d'un mucchio d'ombra
M	* La speranza d'un mucchio d'ombra
v. 60	
IL	La luce che ci punge
V, N	La luce che ci punge
M	* La luce che ci punge
v. 64	
IL	L'uomo monotono universo
V, N	L'uomo monotono universo
M	* L'uomo, monotono universo
vv. 68-71	
IL	Al suo filo di ragno

Sopra il vuoto non teme e non seduce
Che il proprio grido

M * Attaccato sul vuoto
Al suo filo di ragno
Non teme e non seduce
Se non il proprio grido.

v. 72

IL Per riparare l'usura alza tombe

V, N Per riparare l'usura, alza tombe,

M * Ripara il logorio alzando tombe,

Lettera di Giuseppe Ungaretti a Ildebrando Pizzetti

Roma, 3 dicembre 1935.

Caro Maestro,

non so dirLe la commozione provata leggendo la Sua lettera.

Ricordo bene: alla vigilia della guerra, quel Suo coro udito ad una esecuzione della Fedra alla Scala, sulla morte di Ippolito, mescolatosi all'inno di Oberdan delle dimostrazioni di piazza, fece riconoscere al mio animo, il proprio ritmo.

Quanto tempo! E come velocemente scomparso! E, in ore non meno tremende, come profondamente la sua manifestazione della Sua fraternità mi riconduce alle origini vere della mia poesia.

Le sono grato. E sono impaziente di sentire la Sua Pietà, e sarà certamente fatta di quella musica alla quale si sono sforzate invano le mie parole.

Sono con vero affetto il Suo

Giuseppe Ungaretti

Da «Fedra» a «La Pietà»²⁴³

Vorrei parlare della musica di Ildebrando Pizzetti, se avessi qualche competenza tecnica a parlare di musica. Il grande musicista vorrà perdonare quindi all'amico se deve limitarsi a ricorrere impressioni personali, ma ritratta di impressioni legate al ricordo di momento che ebbero particolare peso nella mia vita.

²⁴³ Testo scritto da Giuseppe Ungaretti e comparso in *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, a cura di M. La Morgia, Milano, Ricordi, 1958, p. 131

Nel principio del 1915, ebbi la fortuna di assistere alla “ prima” di Fedra alla Scala. Era con me Piero Iahier, e, dopo la rappresentazione, ci incontrammo con Bruno Barilli e Giannotto Bastianelli ai quali fui allora presentato; la loro memoria, ora che sono, morti, è tra quelle che di più mi sono presenti nel cuore.

C’era anche con noi Carlo Carrà, e si andava in su e in giù per la Galleria, e la «Trenodia» per Ippolito non finiva più di tornare nel nostro orecchio e nei nostri discorsi, come se in quell’ora essa fosse il grido profondo di noi stessi, angosciati per la strage che insanguinava l’Europa, ansiosi di intervenire in qualche modo per farla più presto cessare.

Continuai poi sempre ad avere notizie di Pizzetti dal nostro comune amico Giuseppe De Robertis; ma solo nel 1932, e forse l’anno dopo, ho potuto conoscerlo di persona, quando cercò di me a Roma, volendo musicare la mia Pietà.

La potei ascoltare alcuni mesi dopo, cantata dal compianto baritono De Luca.

Ancora una volta, l’angoscia che ci tormentava tutti in Europa e che mie ero provato ad esprimere nei miei versi, aveva mosso una musica sublime che penetrava nel segreto dei sentimenti che ci turbavano.

GIUGNO²⁴⁴

(Campolongo il 5 luglio 1917)

Quando
mi morirà
questa notte
e come un altro
potrò guardarla
e mi addormenterò
al fruscio
delle onde
che finiscono
di avvolgersi
alla cinta di gaggie
della mia casa

Quando mi risveglierò
nel tuo corpo
che si modula
come la voce dell'usignolo

Si estenua
come il colore
rilucente
grano maturo

Nella trasparenza
dell'acqua
l'oro velino
della tua pelle
si brinerà di moro

Librata
dalle lastre
squillanti
dell'aria sarai
come
una pantera

Ai tagli
mobili
dell'ombra
ti sfoglierai

²⁴⁴ Poesia compresa nella raccolta *L'Allegria*, nelle sezione *Allegria di Naufragi*, in UP 69 p. 73

Ruggendo
muta in
quella polvere
mi soffocherai

Poi
Socchiuderai le palpebre

Vedremo il nostro amore reclinarsi
come sera

Poi vedrò
rasserenato
nell'orizzonte di bitume
delle tue iridi morirmi
le pupille

Ora
il sereno è chiuso
come
a quest'ora
nel mio paese d'Affrica
i gelsumini

Ho perso il sonno

Oscillo
Al canto d'una strada
Come una lucciola

Mi morirà
Questa notte?

Edizioni e Pubblicazioni del *Sentimento del Tempo*

Pubblicazione delle singole poesie, comparse su riviste e antologie:

- “Antologia dei poeti fascisti” a c. Di Mariani dell’Anguillara e Olindo Giacobbe, “Istituto Grafico Tiberino”, Roma 1935
- “Antologia di Solaria”, Parenti, Firenze 1937
- “Beltempo”, 1940
- “La Cabala”, Roma, marzo 1933
- “Coomerce”, Parigi, 1925, 1927
- “Corriere padano”, Ferrara, 17 luglio 1932
- “Espero”, Genova, 1932
- “La Fiera Letteraria”, Milano, 1927
- “Fronte”, Roma, giugno 1931
- “La Gazzetta del Popolo”, Torino, 1931-1932-1934
- “L’Italiano”, Bologna, 15 Novembre 1926
- “L’Italia Letteraria”, 1929-1933. 24 aprile 1932 esce *La Pietà*

Edizioni del *Sentimento del Tempo*:

- Firenze Vallecchi, 1933
- Roma Novissima, 1933
- Roma, Novissima, 1936
- Milano, Mondadori, 1943 – 1961-1966 - 1969

Raccolta delle poesie in *Sentimento del Tempo*:

PRIME: Poesie scritte nel primo periodo trascorso a Roma

FINE DI CRONO: E' una fantasia della fine del mondo. Gli astri, Penelopi in numeri, filano la vita finché il loro Signore, il loro Ulisse ritorni ad abbracciarli, ad annullarli in sé.

SOGNI E ACCORDI: Brevi componimenti con ambientazione nella campagna laziale: Tivoli ed Albano.

LEGGENDE: Tale titolo insiste su un carattere particolare.

Si tratta di un contenuto più oggettivo, che mettesse come una certa distanza tra il poeta e la propria ispirazione, come se non sio trattasse più interamente di sé, ma di una raffigurazione di sé quale persona drammatica.

INNI: Manifestazione risoluta di un ritorno alla fede cristiana.

LA MORTE MEDITATA: Più che una ballata, un piccolo poema suddiviso in sei canti, in onore della morte.

L'AMORE: Congedo dall'estate, l'autunno vuol essere cantato come distacco dai segni della giovinezza, quella terrena, dall'ultimo appetito carnale.

Appendice B

Lettera di Ildebrando Pizzetti a Giuseppe Ungaretti

Milano 1° dicembre 1935

Caro Ungaretti,

se non fosse perché certe parole, a forza di mal uso, ci sembrano diventate equivoche, e perché la trista vita civile ci ha portato a vergognarci di certe espressioni del sentimento come debolezze, Le direi «caro fratello» : perché veramente leggendo e rileggendo le Sue poesie io mi sono sentito ogni volta di più vicino a Lei come un fratello, un altro « uomo di pena» .

Le scrivo per dirLe che ho musicato una delle Sue poesie (La Pietà, che non so se sia la più bella, ma è quella che forse più di tutte mi ha commosso), e che ho in animo di musicarle altre due (Giugno e Trasfigurazione), e Le chiedo licenza di far eseguire per ora questa composizione già scritta e in seguito le altre (se mi riuscirà di comporle), e di farle poi pubblicare. La Pietà è musicata per voce di baritono e quattro strumenti (violino, viola, violoncello, pianoforte) : e così dovranno essere composte le altre due.

Tentando di musicare la sua poesia – e la Pietà in modo speciale – ho sfrontato, lo so, difficoltà straordinariamente ardue, e non so se io le abbia sempre potute superare degnamente. Quando Dio vorrà che possiamo incontrarci Le farò udire la mia musica, e parleremo insieme dei rapporti fra la sua poesia e la musica, e spero possiamo trovarci d'accordo.

Le mando un saluto affettuoso

Il Suo IP

Altre liriche di Ildebrando Pizzetti:

A BRUNO BARILLI

I PASTORI

Poesia di GABRIELE D'ANNUNZIO

Musica di ILDEBRANDO PIZZETTI DA PARMA

(dal Sogni di terre lontane)

(1908)

Largamente sostenuto $\text{♩} = 52 \text{ a } 63$

Pianoforte

p

Canto

p

Settem - bre,.... an.dia - mo.

pp

p

È tempo di mi - gra - re.

Prop. di A. Forlivesi e C. Firenze.

Copyright MCMXVI by A. Forlivesi e C.

O - - - rai - - - ter - - - ra d'A - - - bruz - - - zii miei pa - - -

pp

pp

pp

pp

- sto - - - ri la - - - scian - - - gli staz - - - zie van - - - no ver - - - so il ma - - - re:

pp

pp

pp

pp

. scendo - - - no al - - - l'A - - - dri - - - a - - - ti - - - co sel - - - vag - - -

pp

pp

pp

pp

gio..... che ver - de è co - mei pa - sco - li dei

And.

mon - ti..... Han be -

mf *p*

And.

vu - to pro - fon - da - men te ai fon - tial - pe - stri.....

m.s.
mp espressivo

... che sa - por d'acqua na - tia ri - manga nei cuo - ri e - su - lia con -

for - to, che lun - go il - lu - da la lor se - te in

via Rin - no - va - to hanno ver - ga d'a - vel -

len - te, su le ve - sti - - - - - gia

de - glian - ti - - - - - shi pa - - - - - dri.

p dolce e calmo

o

vo - ce di co - lui che pri - ma

The first system consists of a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a long slur over the first two measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

men - te co - no - scis il tre - mo

mf *p*

The second system continues the vocal and piano parts. It includes a key signature change from F# to natural (F) indicated by a double bar line with a sharp sign above it. The piano part has dynamic markings of *mf* and *p*. There is a *rit.* marking below the piano part at the end of the system.

lar del - la ma - ri - na!

The third system concludes the vocal phrase. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the previous systems.

Musical score system 1. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *poco sf p*.

Musical score system 2. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with the eighth-note pattern. Dynamics include *pp* and *perdendosi*.

Musical score system 3. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics "O - ra lun - gh'esso il li - to -". The piano part features a triplet in the right hand and a sustained bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *pp sottovoce*, and *p dolce, ma sentito*.

...ral cam-mi-na la greg-gia. Senza mu-ta-men-to è l'a-ria. . .

pp

... Il so-le im-bion-da si la vi-va la-na. . . . e-he qua-si dal-fa sab-bia non di-

Più lento

Più lento

pp

1^o Mov. -va-ria. I so-iac-quo, cal-pe-sio,

1^o Mov.

poco sf pp

ppp

pp

poco sf pp

ppp

dol - ci ro - mo - ri, ...

mp

mp

rit.

This system contains the first system of music. It features a vocal line on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "dol - ci ro - mo - ri, ...". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. The piano part includes a triplet of eighth notes in the vocal line and various chords and melodic lines in the piano accompaniment. Dynamics include *mp* and *rit.*

Ah per - chè non sou - io co' miei pa - sto - ri! ...

pp

p

rit.

This system contains the second system of music. The vocal line continues with the lyrics "Ah per - chè non sou - io co' miei pa - sto - ri! ...". The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines. Dynamics include *pp* and *p*. There are also *rit.* markings.

.....

m.d.

pp

This system contains the third system of music. The vocal line is mostly silent, indicated by a dotted line ".....". The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines. Dynamics include *m.d.* and *pp*.

A EDOARDO DI GIOVANNI

ASSUNTA

Poesia di
SALVATORE DI GIACOMO

Musica di
ILDEBRANDO PIZZETTI DA PARMA
(1918)

Molto sostenuto

CANTO.

Molto sostenuto

PIANO.

p sordo

pp

mp

mf

pp

Un poco più mosso

Un poco più mosso

Io lle di-ce-va:

acceler.

tratt.

p

Sien - te-me! Sien - - - te-me al-me - no!.....

($\frac{3}{8} + \frac{3}{4}$) *mf*

I' fac - cio nu ten - ta - ti - voi - nu - ti - le..... si n' -

mf

- fa - ma, 'o sac - cio, 'o sac - cio!.....

accl. *f tratt.*.....

Fron-na a nu ra - mo'e

n'ar - be-ro 'è vi - sto maie trem - mǎ, si, tut - ton - zie - me

abol - -le re 'o vien - -to'a..... ter - ra'a fa?.....

T'ha fat-to maie, sèc- -tan - ne - te nu suon-no din-t'oliet-to, cchiù

pp

m. d. *m. d.*

for - te, cchiù sul - le - ce - to, sbat- - - te - re o co - re

pp

m. d.

mpiet - to?..... 'E vi - sto maie d'a -

mp *pp*

cen- -ne-re 'o ffuo - co vi - vo a - - -sci?..... E

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line contains the lyrics "cen- -ne-re 'o ffuo - co vi - vo a - - -sci?..... E". The piano accompaniment includes triplets and a trill marked "tratt.....".

n'om - mo pe na fem - me-na..... 'e' vi - sto maie mu - - -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "n'om - mo pe na fem - me-na..... 'e' vi - sto maie mu - - -". The piano accompaniment maintains the 4/4 time signature and includes various rhythmic patterns.

- ri?..... Ne, As - -sù!.....

The third system concludes the page. The vocal line has the lyrics "- ri?..... Ne, As - -sù!.....". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mf*, along with triplets and a trill marked "tratt.....".

Sien - te..... nun ri - de - re... stat - tea sti pa - ra -

- go - - ne..... chi, chiù de te, po'n -

ten - ne - re,..... chi cchiù sta pas - si - o - ne?

tratt.

cresc. molto *tratt.*

ff appassionato

7

Ag - gio chia - gnu - - - toa la - - cre - me cu - -

- cen - te, As - - aun - - tu - lèl..... Comme a na fron - na'e

n' ar - be-ro..... tremma-to ag - - gio pet - - tel.....

p dolce *m. d.* *m. d.*

Un poco concitato, ma sempre sostenuto

Ma vô-te-te!..... Ma guar-da-me! Ri-spunneme <io di-ce-va>

pp *p*

„Dam-me sta ma - no..... Ac - co-ste-te!...

p *accel.*

a tempo *ff* *pp*

E'a ma - no mme sfu - ie - va!...

concitato

Tut-to na vo-ta: -Las-sa-me! -me di-cet - tees-sa. -Ob-

m.d.
pp concitato
pp scuro

-bi?! Mo si sec- -can-tel... Ei- -nu-ti-le!.. Las-sa-me, Fe-de-

pp

(4+2) convulso

-ri!..... E sa-lu- -taie,..... vu-tan-ne-se, quac-cu - no che pas-

pp
(4+2)

- sa - - - - - va E l - - l'uo - - - - - chie lle lu -

pp

- co - va - no Dio!

pp

Dio! Com - m'ò guar - da - - - - - val
tratt.

mf

Giu - - ri - ce,..... cum - - pa -

p

mp ma intenso

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics "Giu - - ri - ce,..... cum - - pa -". It features a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note. The bottom staff is a piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand has a few notes with a slur. The dynamic *mp ma intenso* is written below the left hand.

-ti - - - te - me..... Per - det - te'e

(4+2)

Detailed description: This system contains the next two staves. The vocal line continues with lyrics "-ti - - - te - me..... Per - det - te'e". It includes a *(4+2)* marking above the first note. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The key signature and time signature remain the same.

lu - me!..... Em - - bè, -strel-laie - tu si nzen -

mf

Detailed description: This system contains the final two staves. The vocal line has lyrics "lu - me!..... Em - - bè, -strel-laie - tu si nzen -". It features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a *mf* dynamic marking. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a more complex accompaniment with a slur. The system concludes with a final chord in the piano part.

- sib - be - le ? Sì seel - la - - - ra - - - tà ? E

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef with lyrics: "- sib - be - le ? Sì seel - la - - - ra - - - tà ? E". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). It includes a triplet of eighth notes in the vocal line and a triplet of eighth notes in the piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes a *rit.* (ritardando) marking.

ariato
teh!..... *p col pianto nella gola*
Oh!.....

molto tratt.

p *pp* *stanco pp*

The second system of the musical score features a vocal line in treble clef with lyrics: "*ariato*
teh!..... *p col pianto nella gola*
Oh!.....". The piano accompaniment is in grand staff. It includes a dynamic marking of *p* (piano) and a *pp* (pianissimo) marking. The piano part has a *molto tratt.* (molto ritardando) marking and a *stanco pp* (stanco pianissimo) marking.

(vni) *(vni)*

pp *perdendosi*

The third system of the musical score features piano accompaniment in grand staff. It includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a *perdendosi* (fading away) marking. The piano part has a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* (pianissimo) marking. The system ends with a triplet of eighth notes in the piano accompaniment.

DUE CANTI D'AMORE

II.

Oscuro è il ciel...

Versi di GIACOMO LEOPARDI
(dal greco di Saffo)

Musica di
Ildebrando Pizzetti

CANTO

Lento *p* *poco*

O - scu - ro è il ciel; nel l'on - de la

Pianoforte

Lento *pp*

sempre pp

lu - na già s'a - scon - de e in se - no al mar le Ple - ja - di già

ppp

di - scen - den - do van E mezza -

p *pp* *mp*

poco più animato

not - te, ... e l'o - ra pas - sa frat - tan - to, ...

e l'o - ra pas - sa frat - tan - to, e so - la qui sul - le

mf piu - me an - *tratt.* co - ra *a tempo*

ve - glio, an - co - ra - ve - glio ed at - ten - do... in - van...

rall:.....

Ultima lettera di Gabriele D'Annunzio a I. Pizzetti

5 luglio 1936. Il Vittoriale

Mio caro Ildebrando, quando venni la prima volta a Parma con il manoscritto della tragedia adriaca *La Nave* per chiederti gli interludi e gli inni al Rito, sentii che l'amicizia s'offriva a me dal petto del grande artista promesso all'avvenire.

Ti dicevo dianzi che per me la tua opera più bella e più nova è Fedra.

Oggi, mentre io entro nella mia Quinta giovinezza e tu dagli eventi fausti sei condotto a una più luminosa stagione della tua arte, ti offro la tragedia pastorale *La Figlia di Iorio*. Dopo il tentativo opaco di un compositore giudaico, passati gli anni prescritti, la mia opera libera come quando nacque.

Ildebrando, io ti dono *La Figlia di Iorio*, libera, fresca, senza età come una canzone popolare. Senza prescrizioni e senza pesi io te la dono. La sollevo al sommo della tua musica, in purità.

Accettala come pignus ac monumentum amoris.

Ti abbraccio.

Gabriele d'Annunzio Il Vittoriale, 5 luglio 1936

Prima Lettera Giuseppe De Robertis a I. Pizzetti

7 ottobre 1914 Bari,

Illustre Signore,

Prezzolini ha ceduto a me la direzione della Voce con l'incarico di farne una rivista di critica e d'arte. Lei è un vecchio collaboratore e non ho

bisogno d'invitarla; solo la pregherei, qualora la successione le sembrasse degna, di rimanere nella Voce e di agevolarmi il compito di fondare finalmente in Italia una rivista di critica e d'arte con spiriti modernissimi. La Voce d'una volta viene così a limitare il suo campo, ma vuole approfondire certi problemi oltre che offrire ogni volta un'antologia giudiziosa e attenta di poesia. Lei potrebbe ogni tanto mandarmi qualche saggio - o, magari, molti saggi-.

Avevo proposto a Prezzolini di fare la Voce mensile, ma mi è stato osservato che così si venderebbe assai meno e non si potrebbe compensare i collaboratori. Così s'è per ora rimasti alla forma quindicinale - la mia responsabilità dunque è maggiore, che mi sarebbe lieve se tutti un po' mi aiutassero, e tra i primi lei che col suo ingegno e con la sua autorità potrebbe bene avviare questo mio magro tentativo.-

Ella troverà nella Voce uomini degni, perchè io voglio conservare alla rivista quel senso di superiorità e severità che solo un uomo come Prezzolini poteva imprimerle - Mi affido ora a lei; e non può immaginare quanto gliene sarò grato

- Con stima

Devot.mo Giuseppe De Robertis

Lettera di Giuseppe De Robertis a Ildebrando Pizzetti:

1° Febbraio 1963. Da Firenze,

Carissimo,

Ricevetti la tua lettera giorni fa, poi un'altra che mi parla del tuo lavoro (sei giovane e forte, caro e grande amico, e questo mi rallegra). Poi la tua *Clitennestra* che è in lavorazione. Io, passo passo, ti seguo e ammiro. Oh te

beato! Ma questa volta verrò a Roma ad ascoltarti, e a festeggiarti (mi vuoi?).

Mi metterò in un cantuccio a piangere di gioia, come capita ai vecchi. E io sono vecchio, e ti voglio bene: un bene dell'anima.

Saluta la Signora. Ti abbraccio con l'antico affetto.

Il tuo De Robertis

Lettera di Eleonora Duse a Ildebrando Pizzetti

17 maggio 1918:

... la ringrazio - non so dirle quanto, non so dirle come.

La ringrazio tanto, e dal profondo, con pena e con gioia perchè ieri ho respirato in quella zona di vita, nella quale ogni pena è santa, ogni gioia è immutabile.

...certo, certo, ha ben ragione di amarla la bella Jaele. È ben più bella (non come creazione d'arte, ma come vita), ben più bella di Debora, poiché Jaele non sa che l'amore.

Per un attimo ella scambia la voce dell'anima... (posso dire quello che sento?) ... la luce dell'anima che la possiede, ma ... come umilmente e dolcemente, e per affanno, e non per gioia, come ritorna al centro

Debora, insegna la Vittoria, la ottiene per rinuncia di se, certo, è più bella, ma, è perfetta, e la si ammira in rimpianto.

Quanti cuori di donna per illuminarne uno solo! ed ecco che appena uno se ne compone dal buio di nostra vita ... eccolo già fuori legge, fuori luce, al di là, e solo.

... Come è bella, come è bella, bella, bella, e santa l'opera sua. Da ieri ne sono consolata e tremante come d'un bene incontrato prima di morire.

La ringrazio tanto, tanto, che non so come dirglielo, ne quale bene augurarle!

Lettera di Mario Castelnuovo-Tedesco a Pizzetti

28 gennaio. Firenze,

Caro Magister,

La ringrazio infinitamente per la sua bella lettera interessante: mi pareva quasi di chiacchierare con lei dopo una lezione all'Istituto. Le sue lezioni mi mancano molto: i miei compagni poi sono proprio anime perse: stamani dovrebbero venire da me a sentire un po' di Fedra ...

Seguito dopo aver suonato il 2° atto a Maggini e a Nardi: Mino si dev'esser dimenticato dell'appuntamento. - Non so lino a che punto i miei compagni possano capire la sua personalità musicale, ma certo le sono profondamente affezionati e l'ammirano sinceramente. - Vorrei poter dire altrettanto di molti fra quei suoi sedicenti amici ... che magari verranno a Milano per la prima rappresentazione. - Ieri capitai alla Libreria della Voce dove un suo collega (*Giannotto Bastianelli*) e alcuni amici parlavano di venire a Milano ,per sentire se l'opera è poi veramente bella come sembra, o se si tratta di un'illusione pianistica (!) che debba naufragare in teatro riducendosi a un puro vuoto orchestrale. - «E poi» - aggiungeva il collega – « quella del canto

declamato è una bella teoria, ma io credo si tratti di una teoria inconcludente con un meschinissimo risultato pratico».

Io gli ho risposto che, pur interessandomi allo strumentale dell'opera, credo che per un musicista la musica debba essere o bella o brutta, e non sembrare soltanto: l'Orfeo di Monteverdi sarà sempre bello anche collo strumentale di O-refice, e viceversa la Leggenda di Giuseppe non potrà mai cancellare la sua bruttezza colla più abbagliante orchestrazione. - Io, che .., pure sono maldicente, non ho mai dubitato e non dubiterei mai della perfezione espressiva di Fedra, a cui riconosco tuttavia dei difetti. - Ma Dio lo salvi dagli amici, caro maestro! Vipere.

Lettera di Gian Francesco Malipiero a Pizzetti

20 gennaio 1919. Roma

Caro amico. Da molto tempo non ho tue notizie. Che fai?

Ho ricevuto la «critica musicale» con le tue recensioni sulle mie opere pubblicate di recente. Francamente, non capisco come essendo scritto su ogni opera la data, tu possa dire the ritorno sui miei passi. Non hai nominato ne i *poemetti lunari* (1909) ne i *preludi autunnali* (1914). Ebbene prendendo in esame le sei opere pubblicate e seguendo l'ordine della loro creazione, si potrà avere delle preferenze, trovare una più vecchia più riuscita di una più recente, ma non mi pare si possa dire che «per ora si vede un continuo *volontario* e spietato mutare di linguaggio e l'adozione e poi il rigetto e magari la riadozione di modi di espressione»ecc. ecc.

Basterebbe dire «volontario» per demolire un'opera e tu, amico caro, non hai forse notato un mio principio: nessuna restrizione, nessun preconconcetto, nessuna formula. La poesia dell' «Archet» mi ha suggerito quella linea, quelle armonie e nella «notte dei morti» non avrei saputo esprimere la mia impressione di una pianura tutta risonante di mistero, se non con i quattro suoni i quali non rappresentano un accordo, ma una pura sonorità.

Che cosa è mai un accordo? La fine del mondo? Nel «Sacre du Printemps» c'è un'armonia che non potrebbe essere che del «Sacre du Printemps».

Mentre Schönberg invece è un «volontario» un impotente di pessimo gusto, che non mi offende soltanto l'udito, ma tutto il mio essere ne rimane disgustato e nauseato. Un accordo è niente, mille accordi dei più violenti non sono nulla in confronto della povertà e della farabuttaggine mercenaria di certi nostri geni-commercianti. L'idea, l'espressione, la libertà e l'idealità. I mezzucci sono ferri del mestiere e se ne occupano con calore i fegatosi frequentatori dei caffè delle piccole città di provincia soffocati dal proprio ozio e dalla propria impotenza.

Per il resto si vedrà e chi avrà ragione trionferà. E come? Vivendo. Le chiacchiere sono chiacchiere e muoiono prima di essere nate. Bisogna vivere. Vedremo chi avrà ragione. Spero presto si offra l'occasione di incontrarci e stare un pó insieme per parlare ecc. ecc. Io passo ora giorni molto tristi: mia moglie è gravemente ammalata e mio suocero idem. È

terribile. Speriamo. Poveri nervi miei! Hai ricevuto un materiale d'orchestra del preludio della *Fedra*? Quando è stata soppressa la propaganda ho pensato bene mandartelo perchè non vada perduto.

Saluti cordiali. Omaggi alla Signora. Una stretta di mano dal tuo aff.mo

G. Francesco Malipiero.

ARTICOLI

Recensioni Del concerto 6 aprile 1936, Sala Quirinetta di Roma, Concerto di Primavera

“Giornale d’Italia” 7 aprile 1936

[...] Nella parte centrale del programma abbiamo ascoltato Giuseppe De Luca, con la squisita arte del bel canto e signorile dizione Ha eseguito due arie di Gluck e di Galuppi, due liriche di Pizzetti sui versi di Ungaretti, e di tre canzoni dal *Don Quichotte e Dulicinea* di Ravel. De Luca applauditissimo ha cantato da par suo Gluck e Galoppi con saporita eleganza, le tre canzoni di Ravel, delle quali le ultime due ci sembrano le più riuscite. Ottimo collaboratore, al pianoforte, Luigi Colonna.

Le due Liriche di Pizzetti su versi di Ungaretti hanno troncato in De Luca un interprete raramente uguagliabile per intelligente espressività.

Queste due liriche, che erano eseguite per la prima volta, commentate dal pianoforte al quale sedeva l'autore, e da un violino, una viola un violoncello, ribadiscono ormai tradizionale atteggiamento pizzettiano.

Sotto la parola declamata una tormentata notazione instrumentale. La seconda delle due liriche è più piaciuta. Il pubblico ha molto applaudito Pizzetti e De Luca e ha chiamato alla ribalta l'autore. [...]

“ Tribuna” 8 aprile 1936

[...] Poi è stata la volta di quell'aristocratico e versatile artista che è Giuseppe De Luca il quale, mirabilmente accompagnato da Luigi Colonna, ha eseguito pagine di Gluck e Galuppi e le tre belle liriche di *Don Quichotte e Dulcinea* di Ravel, oscillante tra l'impressionismo tipicamente francese e la colorazione tutta propria della musica spagnola: queste pagine fresche e originali ricordano chiaramente che l'autore del *Heure Espagnole* è nato nei Bassi Pirenei.

In prima esecuzione si sono avute due liriche su versi di Ungaretti, per canto, Pianoforte ed archi, recentemente scritte da Ildebrando Pizzetti. Le due composizioni non smentiscono le idealità dell'autore de *Lo Straniero*.

La prima di troppo ampio e proporzioni ha più un punto di contatto con l'ultima opera pizzettiana, recentemente applaudita dal pubblico romano. *La Pietà* è il grido di un'anima travagliata, dolorante ma altamente sensibile! Non escludiamo che essa sia l'espressione di un momento psicologico effettivamente attraversato dal compositore parmense. Nella seconda parte però la lirica trova accenti più sereni e profondamente commoventi; la stessa cosa può dirsi per la seconda composizione che ha il significativo titolo di *Trasfigurazione*.

Le due liriche hanno avuto un caldo successo tanto che Pizzetti, il quale accompagnava al piano le due nuovissime produzioni, ha dovuto presentarsi due volte alla ribalta. Giuseppe De Luca è stato un interprete ideale: il suo fraseggiare è nobilissimo, la interpretazione sagace, la dizione addirittura perfetta. Fu festeggiato tanto in Gluck e Galoppi, quanto in Ravel e Pizzetti.

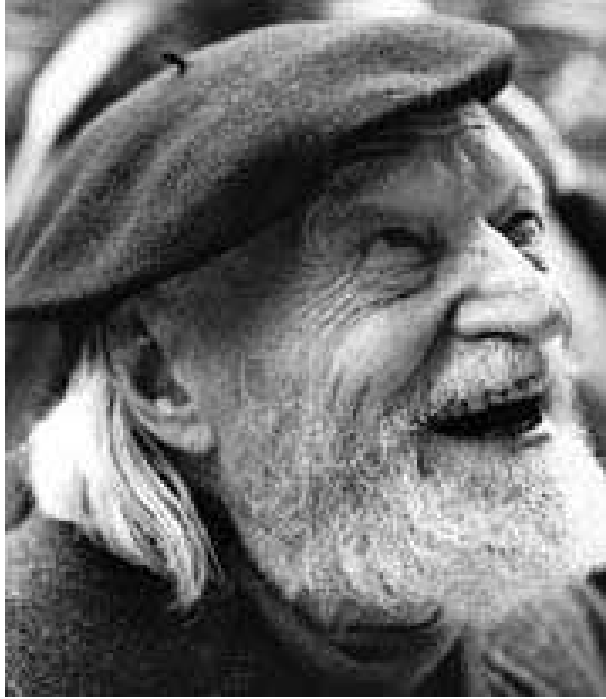
“Corriere della sera” 25 aprile 1936

[...] Particolare interesse suscitavano due nuovissime liriche di Ildebrando Pizzetti, su versi di G. Ungaretti, è affidate al baritono Giuseppe De Luca, con accompagnamento di viola, violino, cello e pianoforte. A quest'ultimo strumento sedeva l'autore.

Le due liriche del Pizzetti hanno rilevato ancora una volta quanto il valoroso compositore ami indagare con la musica i tormento dell'anima umana e aneli ad esprimerli in forme sempre più nobili e austere si bene non sempre comunicative.

La prima volta delle due liriche Pietà, è sembrata particolarmente oppressa da questa ricerca, a tutto svantaggio di quel respiro che non ha forma ma che pure ha la sua eloquenza della musica.

Il De Luca ha reso le due liriche con efficacia stilistica. Il pessimismo cupo del testo delle liriche, che ha naturalmente imbevuto di sé anche la musica è stata fortunatamente vendicato dal quartetto di Frank, che ha chiuso il concerto, con il, quale il “candido artista” così incline al misticismo, ci ha dato il soffio di un sorriso celeste, le liriche di Pizzetti sono state applaudite molte e molte volte.



BIOGRAFIE:

Giuseppe Ungaretti

Nato ad Alessandria d'Egitto il 10 Febbraio 1888.

Figlio di emigranti lucchesi, il padre, che lavorava come operaio al canale di Suez, morì quando il poeta aveva solo due anni e la madre gestiva un forno alla periferia di Alessandria, in faccia al deserto.

Dopo un soggiorno a Parigi, dove frequentò per due anni la Sorbona, tornò in Italia nel 1914 per prendere l'abilitazione all'insegnamento del francese

Interventista, allo scoppio della prima guerra mondiale si arruolò volontario e combatté come soldato semplice sul Carso e sul fronte francese. Già prima della guerra aveva scritto alcune liriche pubblicate su Lacerba, mentre la prima poesia sulla guerra "*Porto Sepolto*" la scrisse il 22 dicembre del 1915. Dopo la guerra Giuseppe Ungaretti visse ancora a Parigi dove lavorò all'Ambasciata d'Italia ed inviò corrispondenze al giornale fascista "Popolo d'Italia".

Tornato in Italia, Ungaretti si avvicinò all'ambiente de "La Ronda" dove pubblicò nel 1921 "Paesaggio" e nel 1922 "Alcune note di poetica". Nel 1925 firmò il "Manifesto degli intellettuali fascisti". Il suo rapporto con gli intellettuali e gli artisti romani fu, per molte ragioni, importante. In primo luogo va sottolineata l'ampiezza dei suoi orizzonti culturali: fu soprattutto grazie a Ungaretti che a Roma si lessero poeti come Góngora, Blake, Lautréamont e Mallarmé.

Giuseppe Ungaretti, dopo un soggiorno a Subbiaco si convertì al cristianesimo e accettò l'incarico di corrispondente per "La gazzetta del popolo" ed in questa veste fece molti viaggi.

Più tardi si avvicinò al gruppo di artisti e letterati che frequentavano lo studio di Via Cavour. Leonardo Sinisgalli avrebbe rammentato : «Tra il '29 e il '30 Ungaretti portava in giro il secondo volume degli scritti profetici di Blake, quei "Canti dell'innocenza e dell'esperienza».

Dal 1936 al 1942 si trasferì in Brasile, dove insegnò Letteratura Italiana presso l'Università di San Paolo.

Esponente dell'ermetismo si avvicinò poi gradualmente alla tradizione classica rivelando, come sua più alta ambizione, la volontà di 'durata', una irriducibile fiducia nella parola del poeta, unico punto fermo nel naufragio universale.

Nel 1942, provato da vari lutti che lasciarono il segno nella sua tematica poetica, venne nominato "Accademico d'Italia" e gli venne affidata per *chiara fama* la cattedra di Letteratura Italiana a Roma. Alla caduta del fascismo venne sottoposto ad una dura critica per la sua adesione al regime, ma Giuseppe Ungaretti fu sicuro e convinto del suo ruolo di Poeta nella società.

Ungaretti morì a Milano il 2 Giugno 1970 dopo una vecchiaia attivissima.

Raccolte di poesia e prose

<i>Il Porto Sepolto</i>	1916
<i>Allegria di Naufragi</i>	1919
<i>Sentimento del Tempo</i>	1933
<i>Vita di un uomo</i>	1942
<i>Il Dolore</i>	1946
<i>Il Povero nella Città</i>	1949
<i>La Terra Promessa</i>	1950
<i>Il Taccuino del Vecchio</i>	1960
<i>Il Deserto e dopo</i>	1961
<i>Dialogo</i>	1968
<i>Innocense et Mémoire</i>	1969



H. Pizzetti a Roma, nello studio di Via Panama 62 (4 ottobre 1964. Foto John Phillips).

Ildebrando Pizzetti

Nato a Parma il 20 settembre del 1880, Pizzetti fu iniziato dal padre allo studio del pianoforte. Dal 1895 fu allievo di T. Righi (Armonia e contrappunto) e di G. Tebaldini (composizione), al conservatorio di Parma.

Insegna te e musicologo di vaglia, Tebaldini lo introdusse alla conoscenza del canto gregoriano e della musica vocale e strumentale antica. Come compositore si mise subito in luce con le musiche di scena *La Nave* di D'Annunzio (che furono eseguite a Roma nel 1908). Ottenne il diploma nel 1901. Poi svolse attività privata come didatta e fu sostituito per due stagioni di Cleofante Campanili al Teatro Reggio di Parma. Nel 1908 assunse la cattedra di armonia e contrappunto al conservatorio di Firenze, che diresse poi dal 1917 al 1923. Le sue musiche per *La Nave* furono molto apprezzate anche da

D'Annunzio che lo ribattezzò Ildebrando da Parma e che gli affidò l'incarico di comporre le musiche di scena per *Fedra* e per la *Pisanella*.

Grande importanza per la maturazione artistica del musicista l'ebbe poi l'ambiente fiorentino, il circolo di artisti e letterati raccolti attorno al periodico *La Voce*, di cui facevano parte Papini, Soffici, Salvemini, Prezzolini, De Robertis e Bastianelli. Con quest'ultimo fondò la pubblicazione periodica *Dissonanza*, intesa come organo della moderna cultura musicale italiana, mentre con Ernesto Consolo fondò la società di Amici della Musica. Nel 1924 venne nominato Direttore del conservatorio di Milano, che lasciò nel 1936 per assumere la cattedra in perfezionamento in composizione, lasciata vacante da Respighi, all'Accademia di Santa Cecilia. All'intensa attività creativa il musicista affiancò fin dalla giovinezza quella di critico, di musicologo e di direttore dei propri lavori teatrali e sinfonici, in tournées artistiche non solo in Europa, ma anche nell'America del Nord.

Nel 1939 venne nominato accademico di Italia. Fu direttore della sezione Musica della Enciclopedia Italiana (1925-1937), presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (1949) e negli ultimi anni della sua vita diresse l'Istituto di Studi verdiana a Parma. Nel 1958 ottenne il premio nazionale Feltrinelli.

L'Archivio Pizzetti è stato acquisito dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Si spense a Roma il 13 febbraio del 1968

Opere:

<i>Sabina</i>	1897
<i>Romeo e Giulietta</i>	1900
<i>Il Cid</i>	1903
<i>Aeneas</i>	1903

<i>Mazzeppa</i>	1905
<i>Fedra</i>	1908
<i>Giuliola</i>	1914
<i>Fedra</i>	1915
<i>Debora e Jael</i>	1922
<i>Frà Gherardo</i>	1928
<i>Lo Straniero</i>	1930
<i>Orseolo</i>	1935
<i>L'Oro</i>	1947
<i>Vanna Lupa</i>	1949
<i>Cagliostro</i>	1952
<i>La figlia di Iorio</i>	1954
<i>Povera gente</i>	1956
<i>Assassinio nella cattedrale</i>	1958
<i>Il calzare d'argento</i>	1961
<i>Clitennestra</i>	1965

Musiche di scena e per cinema:

<i>La Nave</i>	1908
<i>Phédre</i>	1923
<i>Pianelle ou la mort parfumée</i>	1919
<i>La Sacra Rappresentazione</i>	
<i>Di Abram e d'Isaac</i>	1926
<i>Rondò veneziano</i>	1931
<i>Agamennone</i>	1930
<i>Le Tracrinie</i>	1933
<i>La Rappresentazione di</i>	
<i>S. Uliva</i>	1935
<i>Edipo a Colono</i>	1935
<i>La festa delle Panatenee</i>	1937

<i>Scipione l'africano</i>	1937
<i>Come vi garba</i>	1937
<i>I promessi sposi</i>	1937
<i>Il mulino del Po</i>	1949
<i>Lunga notte di Medea</i>	1949
<i>Ifigenia</i>	1961
<i>Clausura</i>	1958

Per Orchestra

<i>Improvviso sinfonico</i>	1897
<i>Momento triste Notturmo</i>	1899
<i>Sera sui campi e Mattinata d'aprile</i>	1900
<i>Voci che si odono di notte per i campi</i>	1900
<i>Edipo a Colono</i>	1901
<i>Per l'Oreste di Alfieri</i>	1904
<i>Canente</i>	1906
<i>Ouverture per una farsa Tragica</i>	1911
<i>Per l'Aminta del Tasso</i>	1914
<i>La Pisanelle</i>	1922
<i>Tre intermezzi sinfonici per l'Edipo re di Sofocle</i>	1927
<i>Concerto dell'estate</i>	1929
<i>Rondò Veneziano</i>	1930
<i>Sinfonia in La</i>	1942

<i>Canzoni di beni perduti</i>	1950
<i>Preludio ad un altro giorno</i>	1952

BIBLIOGRAFIA

Opere su Ungaretti :

Giuseppe de Robertis, *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, pref. a *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1945 (poi in *Altro Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1962).

Gigi Cavalli, *Ungaretti*, Milano, Fabbri, 1958.

Joan Gutia, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 1959.

Luciano Rebay, *Le origine della poesia di Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

Folco Portinai, *Ungaretti*, Torino, Borla, 1967.

Giuseppe Ungaretti, *Vita di una Uomo. Tutte le poesie* a cura di Leone Piccioni. Milano, Collana I Meridiani, Mondadori 1969,1970

Per conoscere Ungaretti, un antologia delle opere a cura di Leone.

Piccioni, Milano, collana Oscar Mondadori, 1971.

Saggi e interventi, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, collana I Meridiani, Mondadori, 1974.

Glauco Cambon, *Giuseppe Ungaretti*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1976.

Carlo Ossola, Milano, *Ungaretti*, Mursia, 1976.

Maura del Serra, Imola, *Ungaretti*, Il Castoro, 1977.

Giuseppe Ungaretti, a cura di Alexandra Zingone, Atti del Convegno Internazionale degli Studi, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Alexandra Zingone, *Deserto emblema*, Caltanissetta, Sciascia ed., 1996.

Mario Allegri, *Vita di un Uomo di Giuseppe Ungaretti*, Letteratura Italiana , Le Opere: Il Novecento, l'età della crisi, Torino, Einaudi, 1995.

Andrea Cortellessa, *Ungaretti*, Torino, Einaudi , 2000.

Francesca 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.

Opere su Ildebrando Pizzetti :

Ildebrando Pizzetti, *Intermezzi Critici*, Firenze, Vallecchi Editore, 1914.

Guido M. Gatti, *Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi, 1934.

Giovanni Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti nelle Memorie di G. Tebaldini* Parma, Mario Feching Editore, 1936.

Gianandrea Gavazzeni *Tre studi su Pizzetti*, SL, Cavalieri Editore, 1937.

Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, SL, Ed. della Bussola, 1945.

Gianandrea Gavazzeni, *La presenza di Pizzetti*, in I. Pizzetti, *L'Oro*, Guida dell'opera con due saggi critici, a cura di G. Gavazzeni, « Milano, Guide musicali dell' Istituto d'Alta Cultura», 1946.

Gianandrea Gavazzeni *Altri studi su Pizzetti*, Bergamo, Conti Editore, 1956.

Manlio La Morgia, *La Città Dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, Milano, Ricordi 1958.

Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti, Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980.

Ildebrando Pizzetti, *Inizi Critici, Per l'arte 1902-1904*, Parma, Grafiche Step Ed. 1988.

Laura Sonja Uras, *Nazionalismo in musica Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Perugia, Libreria Musicale Italiana, 2003.

Luigi Pagano, *La fionda di Davide*, Torino, Olivero, S.D.

Altre Opere

Massimo Mila, *Cent'anni di Musica Moderna*, Milano, EDT/Musica, 1944-1981.

Giuseppe De Robertis, *Saggio su Leopardi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1944.

Riccardo Nielsen, *Le Forme Musicali*, Bologna, Dongiovanni Editore, 1961.

Alan P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio Editore, 1964.

Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964/1968/1987.

Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, 1968/1997/2001.

Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Nino Pirrotta *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio Editori, 1987.

Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'Opera italiana*, Torino, EDT, 1988.

Guido Salvetti, *Storia della Musica del Novecento I*, Volume IX, Torino, E.D.T. Editore, 1988.

Alfredo Pellegrino Ernetti, *Storia del Canto Gregoriano*, SL, Terza Edizione, 1990.

Fiamma Niccolodi, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni Editore, 1990.

Daniela Tortora, *Nuova Consonanza*, Lucca, LIM Editore, 1990.

Massimo Lattanzi, *Manuale di Canto Gregoriano*, Milano, EIMA Editrice Internazionale Musica e Arte, 1991.

Lorenzo Bianconi, *Il Teatro d'Opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica*, Vol. III, Milano, Rugginenti Editore, 1993.

Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Milano, Mondadori, 1995.

Ulrich Michels, *Atlante della Musica Milano*, Sperling & Kupfer Editori, 2000.

Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001.

Enrico Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Giulio Bas, *Trattato di Forma Musicale*, Milano, Ricordi, 2005.

Daniel Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Francesco Sancitale, *Giuseppe De Luca, baritono inimitabile*, Altino Chieti, Ianieri Ed., 2007.

Riviste :

Rivista Musicale Italiana = RMI

RMI 1906, Vol. XIII, Fratelli Bocca ED. TORINO 1906

RMI 1907, Vol. XIV, Fratelli Bocca ED. TORINO 1907

RMI 1908, Vol. XV Fratelli Bocca ED, TORINO 1908

RMI 1919, Vol. XXVI, Fratelli Bocca ED. TORINO 1919

RMI 1921, Vol. XXVIII, Fratelli Bocca ED. TORINO 1921

RMI 1923, Vol. XXX, Fratelli Bocca ED. TORINO 1923

RMI 1939, Vol. XLIII Fratelli Bocca ED. TORINO 1939

MUSICA D'OGGI Rassegna di vita e di coltura musicale, 1936,
anno XVIII, Numero IV, Aprile MCMXXXVI

Materiale Audio-visivo :

Ungaretti racconta Ungaretti, VHS a cura di Gabriella Sica, Regia di Gianni Barcelloni, Torino, Einaudi, 2000. Allegato al libro di A. Cortellessa, *Ungaretti*.