



HAL
open science

La generazione dell'Ottanta e la Francia. Scambi musicali nella stampa italiana e francese tra 1900 e 1920

Marco Brighenti

► **To cite this version:**

Marco Brighenti. La generazione dell'Ottanta e la Francia. Scambi musicali nella stampa italiana e francese tra 1900 e 1920. Musicology and performing arts. Sorbonne Université; Università degli studi (Bologne, Italie), 2024. Italian. NNT : 2024SORUL070 . tel-04730695

HAL Id: tel-04730695

<https://theses.hal.science/tel-04730695v1>

Submitted on 10 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 433 - Laboratoire de recherche IReMus

In cotutela con

Alma Mater Studiorum – Università degli studi di Bologna

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par :

Marco BRIGHENTI

le 24 juin 2024

La generazione dell'Ottanta e la Francia.

Scambi musicali nella stampa italiana e francese

tra 1900 e 1920

Sous la direction de :

M. Damien COLAS GALLET – Directeur de recherche, Sorbonne Université

Mme Anna SCALFARO – Professoressa associata, Università degli studi di Bologna

Membres du jury :

Président : M. Denis HERLIN – Directeur de recherche, Sorbonne Université

M. Virgilio BERNARDONI – Professore ordinario, Università degli studi di Bergamo

Mme Mila DE SANTIS – Professoressa associata, Università degli studi di Firenze

M. Alessandro DI PROFIO – Professeur, Sorbonne Nouvelle

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	4
-------------------	---

PARTE PRIMA:

LA RICEZIONE DELLA NUOVA MUSICA FRANCESE IN ITALIA NEL PRIMO NOVECENTO	15
---	----

I compositori dell'Ottanta e la critica musicale.....	15
La ricezione della musica di Debussy in Italia (1900-1910).....	23
La ricezione della musica di Debussy in Italia (1910-1920).....	56
La ricezione italiana dei compositori francesi: da Bizet a Ravel	87

PARTE SECONDA:

I GIOVANI COMPOSITORI ITALIANI ALL'INIZIO DEL NOVECENTO: NUOVE TRACCE BIOGRAFICHE	101
--	-----

Pizzetti, Bastianelli e il cenacolo franco-italiano di Firenze	103
<i>Il giovane Ildebrando Pizzetti tra Parma e Firenze</i>	103
<i>L'Institut Français de Florence e i giovani compositori fiorentini</i>	113
Gian Francesco Malipiero: gli anni di formazione tra Venezia e l'Europa	148
<i>Malipiero e la Mitteleuropa</i>	155
<i>Malipiero simbolista: tra Marius Pictor e D'Annunzio</i>	186
Primavera 1913: Casella, Malipiero e Pizzetti a Parigi	196
<i>Casella parigino</i>	196
<i>Casella, Pizzetti e Malipiero a Parigi: l'incontro del 1913</i>	205

PARTE TERZA:

LA RICEZIONE DELLA GENERAZIONE DELL'OTTANTA IN FRANCIA

(1900-1920)	234
L'interesse per l'antica musica italiana in Francia.....	240
La musica italiana dopo Verdi in Francia	243
La generazione dell'Ottanta nella stampa francese (1900-1920)	247
<i>Alfredo Casella</i>	247
<i>Ildebrando Pizzetti</i>	290
« <i>L'école italienne</i> » al suo debutto	294
<i>Gian Francesco Malipiero</i>	315
<i>Vincenzo Tommasini</i>	344
<i>Ottorino Respighi</i>	346
<i>La Grande Guerra e i concerti italiani a Parigi</i>	351
CONCLUSIONI	362
RÉSUMÉ (<i>EN FRANÇAIS</i>)	367
RIASSUNTO (<i>IN ITALIANO</i>)	405
APPENDICE.....	427
BIBLIOGRAFIA.....	548

INTRODUZIONE

La categoria di ‘generazione dell’Ottanta’ fu introdotta dal critico italiano Massimo Mila, che molti di quei compositori aveva conosciuto in prima persona. L’espressione aveva il vantaggio di presentare in un unico mazzo personalità diverse accomunate da una medesima coscienza della propria situazione storica. Se la provenienza geografica, la formazione, la sensibilità dei vari esponenti del gruppo erano certamente differenti, si può rintracciare in loro la consapevolezza di una missione comune: rinnovare la musica italiana attraverso due percorsi complementari, da un lato la riscoperta della musica antica, dall’altro l’allineamento con i più avanzati linguaggi contemporanei europei.

Nonostante la ‘generazione dell’Ottanta’ sia negli anni diventata una categoria consolidata, diversi sono stati in tempi più recenti i tentativi di farne a meno, quasi che la scelta di nominare in un solo gruppo i compositori impedisse di analizzare i singoli profili. Susanna Pasticci ha lamentato un «assopimento della coscienza critica [...], che nel perpetuare questa lettura in modo inerte e ripetitivo ha continuato ad appiattirsi su una visione d’insieme, a danno di una più attenta analisi dei dettagli».¹ È certamente auspicabile che l’avanzare degli studi porti a mettere in luce le fisionomie dei singoli musicisti, senza tuttavia dimenticare che per i compositori di quell’epoca l’appartenenza a una stessa generazione non fu un mero fatto anagrafico ma comportò la partecipazione a una temperie storica condivisa.

Un’ulteriore considerazione s’impone: se è vero che nel Novecento le arti si frantumano in una babele in cui ciascun autore tende quasi a fabbricare da sé i propri strumenti linguistici, quasi per contrasto mai come prima gli artisti furono spinti a fare lega, fondando riviste, vergando manifesti più o meno incendiari. È il caso del manifesto del 1911, *Per un nuovo Risorgimento musicale*, steso da Giannotto Bastianelli, la mente critica del gruppo, e firmato da Renzo Rinaldo Bossi, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti e Gian Francesco Malipiero (assente Alfredo Casella, che ancora viveva a Parigi).² Così, come si

¹ Susanna Pasticci, *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, in *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, «Chigiana, Journal of musicological studies», XLIX, 2019, p. 298.

² A tale associazione di musicisti si riferisce molto probabilmente Malipiero in una lettera del 24 luglio 1911 al direttore del «Marzocco» Arnaldo Orvieto: «Le mando un articolo che Bastianelli Giannotto ha pubblicato sulle *Cronache letterarie*. Si tratta di una lega che abbiamo fatto, potrebbe

mostrerà nel corso della tesi, proprio nelle *séances* parigine di musica italiana il gruppo si compattava in comunicati collettivi e battaglieri manifesti.

I diversi esponenti della nuova generazione erano accomunati dalla convinzione che la ricerca di uno specifico carattere nazionale italiano, alimentata dal ritorno alle fonti strumentali e vocali della tradizione italiana preromantica, avrebbe potuto contribuire al rinnovamento dell'intera musica europea.

A questo proposito è necessario dissipare l'equivoco secondo il quale la generazione dell'Ottanta segnerebbe la rinascita della musica strumentale a scapito del melodramma *tout court*. La rinascita della musica strumentale in Italia aveva avuto già inizio con musicisti quali Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci, Guido Alberto Fano, Amilcare Zanella, Antonio Scontrino, Giacomo Orefice, Marco Enrico Bossi, i quali avevano introdotto in Italia le forme del sinfonismo germanico, senza raggiungere peraltro quel successo di pubblico dei colleghi operisti. A fugare ogni equivoco bastino il numero esorbitante di melodrammi scritti da Malipiero (se contiamo inediti e incompiuti più di quaranta) e le continue dichiarazioni di poetica di Pizzetti sulla centralità del dramma. Bersaglio dei giovani compositori non era dunque la musica teatrale quanto piuttosto l'Ottocento, colpevole da un lato di un irrigidimento delle forme strumentali nel sinfonismo austro-tedesco, dall'altro di una volgarizzazione degli stilemi melodrammatici, fino alla decadenza della *Giovine scuola*, accusata di prostituire la musica all'angustia della piccola borghesia dell'Italia umbertina (con il distinguo di Bastianelli, ammiratore di Mascagni, e Pizzetti, riconoscente al verbo di Verdi).

Particolarmente efficace è, nelle parole di Casella, la sintesi della prospettiva storica in cui si sentivano inseriti i compositori italiani di quella generazione, sintesi che chiama direttamente in causa il ruolo egemone della Francia:

Negli ultimi cinquant'anni, mentre la Francia si foggia una scuola nazionale capace di vincere l'egemonia wagneriana, l'Italia, ad eccezione di Verdi, il quale fu piuttosto grande come poeta del Risorgimento, non ha avuto che musicisti di scarsa e fiacca volontà d'indipendenza, come Martucci, Sgambati, Scontrino ecc... senza parlare poi dei veristi, i quali pajono i figli di quel triste e poco coraggioso periodo della nostra storia che va dal 1875 al 1896,

Lei, se non vuole riportare l'articolo delle *Cronache* accennare alla nostra 'lega'? Le sarei più che grato». (Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Orvieto, corrispondenza generale).

periodo fatto di errori, di mercantilismo e di volgare e bassa mediocrità.³

Non si può mancare di notare una precisa dichiarazione politica nelle date indicate da Casella, che si schiera evidentemente contro l'esperienza della Sinistra Storica, conclusasi con la crisi di fine secolo del 1896.

Ugualmente decisive sono le parole di Guido M. Gatti, critico e compagno di strada dei principali protagonisti della generazione dell'Ottanta:

Mi pare che ormai si sia tutti d'accordo nel far coincidere la data di nascita di questa musica con l'apparizione delle prime opere significative del gruppo di compositori guidato da Pizzetti, Malipiero, Alfano, Casella, per citare i nomi di maggior rilievo: fu proprio ad essi che toccò di risolvere con mezzi di fortuna i problemi della vita musicale, chiusa ed irrigidita nei limiti invalicabili del teatro d'opera. [...] Tutti vivevano beatamente nell'euforia di una formula di melodramma che sembrava destinata a sopravvivere ad ogni insuccesso momentaneo, riallacciandosi alla tradizione ottocentesca della celebre tetrarchia Rossini-Bellini-Donizetti-Verdi che si prolungava (almeno in apparenza) nella popolarissima triade Mascagni-Puccini-Giordano. Fu quello il periodo in cui il nostro desiderio di conoscere le nuove espressioni musicali e di comprendere le ragioni che le sollecitavano e le giustificavano, trovò i primi soddisfacenti.⁴

Aprire dunque la musica italiana alle più moderne innovazioni europee, questa l'esigenza di un'intera generazione. Tuttavia, se la lettura delle riviste musicali italiane mostra senza dubbio che le due personalità musicali più influenti dell'epoca erano riconosciute in Richard Strauss e Claude Debussy, si profilava una preferenza per il secondo. Numerosissime sono le citazioni che si potrebbero fare a riguardo, e che in buona parte emergeranno nel corso della tesi, ma basti qui ricordare quanto scriveva Hélène Barrère:

³ Alfredo Casella, *L'ora di Roma*, in «La Riforma musicale», III/22-23, 13-20 giugno 1915, p. 1.

⁴ Guido M. Gatti, *Primo incontro*, in Guido M. Gatti e Fedele D'Amico (a cura di), *Alfredo Casella*, Ricordi, Milano 1958, p. 9.

En dépit du prestige du maître allemand, il n'est cependant pas douteux que les jeunes italiens [...] soient plus sensibles à la séduction vague et au raffinement extrême de Debussy qu'à « l'Ultra-symphonisme » des lourdes architectures musicales de Strauss.⁵

Addirittura il critico Louis Laloy, forse con qualche esagerazione, vedeva i nuovi compositori italiani come una succursale della scuola francese:

Un groupe de jeunes musiciens qui depuis quelques années s'est formé, comme une sorte de filiale de la puissante école française, et a déclaré une guerre sans merci à la doctrine vériste, responsable de la profonde décadence où est tombée, depuis trente ans, la musique italienne. [...] C'est en France que s'est manifestée, à la fin du siècle dernier, cette féconde renaissance qui renouant notre tradition nationale pour la poursuivre et l'étendre à de nouveaux domaines, allait délivrer la musique européenne du despotisme germanique.⁶

Non è in questione solo l'influsso che la musica contemporanea francese ebbe sui giovani italiani, ma anche il ruolo che la Francia (e Parigi in particolare) ebbe, in quanto potenza culturale, nella definizione del gruppo. È infatti da una prospettiva francese che la visione d'insieme sui musicisti si rinsalda e si chiarifica. Compulsando la stampa francese dell'epoca vediamo come la divisione in 'écoles nationales' fosse onnipresente. Certamente la diversità di linguaggio tra i singoli compositori italiani era tutt'altro che ignorata dalla critica francese, e non si intende con questa formula individuare una scuola in cui, come in una bottega rinascimentale, riscontrare necessariamente una comunanza di tratto e di stile. Diversa fu la formazione dei compositori italiani in questione: Respighi, dopo gli studi a Bologna con Martucci, si perfezionò alla scuola russa di Rimskij-Korsakov, Malipiero fu allievo di Marco Enrico Bossi e Antonio Smareglia, con alcuni contatti con Max Bruch, Casella fu scolaro di Gabriel Fauré e Xavier Leroux nel prestigioso Conservatoire parigino, mentre Pizzetti

⁵ Hélène Barrère, *Lettre de Rome*, in « S.I.M. revue musicale mensuelle », VI/6, 15 giugno 1910, p. 394.

⁶ Louis Laloy, *Les Sept chansons*, in « Comœdia », 12 luglio 1920, p. 1.

frequentava a Parma le aule del Conservatorio diretto da Giovanni Tebaldini. Tuttavia la critica francese recepì che, pur nella diversità delle personalità, questi compositori erano uniti da una 'idea regolativa' comune, alternativa a quella degli operisti del recente passato.

La Francia si dimostrò dunque paese singolarmente ricettivo nei confronti delle nuove leve italiane della musica, e proprio nella stampa francese tra il 1900 e il 1920 la nuova generazione di compositori italiani è percepita quale un gruppo unitario, le cui opere vengono eseguite sovente in concerti collettivi. Di là da possibili fraintendimenti nella traduzione, immediata è in Francia la consapevolezza di quanto la 'jeune école italienne' si contrapponesse alla 'Giovine scuola' (senza dimenticare quanto l'esaltazione dei compositori dell'Ottanta non mancasse di tattica da parte dei compositori-critici francesi, vista la concorrenza ben più ingombrante delle opere di Puccini, Leoncavallo o Giordano).

Nel creare un senso di comunanza fra questi artisti così differenti, la Francia giocò un ruolo cruciale. Il primo cenacolo fiorentino che coinvolgeva Bastianelli e Pizzetti prese sì corpo attorno alla rivista «La Voce», ma si riuniva sovente nell'appartamento di Paul-Marie Masson, musicologo che lavorava all'Institut Français de Florence. Fu a seguito della frequentazione fiorentina con Romain Rolland che Pizzetti e Bastianelli decisero di collaborare per la rivista «Dissonanze». Ed è a Parigi che, per una mescolanza di cause accidentali e profonde, s'annodarono i fili delle relazioni tra alcuni protagonisti di questa stagione quando, nella primavera del 1913, Casella e D'Annunzio vi accolsero Malipiero e Pizzetti. François Lesure sembra ridimensionare il valore dell'incontro affermando che esso « n'a aucunement joué un rôle analogue à celui qu'avait incarné en 1907 la réunion dans une brasserie de la rue Royale entre Albeniz, Falla et Turina ». ⁷ L'affermazione pare tralasciare l'effetto di quell'incontro, pur fortuito e breve, e il contrasto tra l'ambiente della capitale francese e il tradizionale localismo e individualismo della vita musicale italiana. Dopo quel contatto parigino si nota, alla lettura degli epistolari, un incremento della tendenza a organizzarsi in iniziative di gruppo. Abituato al dinamismo della capitale francese, Casella proponeva agli amici compositori l'idea di presentarsi uniti, sia sulla scena francese (si veda il concerto del febbraio 1914) sia in patria (con, per esempio, la fondazione della Corporazione delle Nuove Musiche nel 1923).

⁷ François Lesure, *La «generazione dell'ottanta» vue de Paris*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Olschki, Firenze 1994, p. 8.

La struttura della tesi si è venuta determinando a partire dall'analisi dei documenti che via via si accumulavano e che indicavano le piste di ricerca più meritevoli di essere indagate.

La prima parte della tesi ricostruisce attraverso uno svolgimento per lo più cronologico la progressiva influenza della nuova musica francese, capitanata da Claude Debussy. Nel corso dello spoglio ho potuto verificare la varietà delle posizioni, ma anche il ripetersi di alcuni luoghi critici. La ricezione della musica di Debussy fu tutt'altro che unanime, oscillante tra l'entusiasmo per le novità armoniche e strumentali e la volontà di perseguire un'identità musicale italiana alternativa a quella francese. Alfredo Casella indicava nell'impressionismo una tendenza contraria al naturale classicismo italiano e Ildebrando Pizzetti, pur vedendo nel *Pelléas et Mélisande* il modello del 'dramma latino', ne giudicava esangue la vocalità. Si è cercato non solo di mostrare la ricorrenza di alcune posizioni, ma anche di ricostruirne la genealogia. È il caso del ripetuto giudizio su Debussy quale autore 'decadente', giudizio che viene da molti critici dell'epoca (Bastianelli in testa) mutuato dall'estetica di Benedetto Croce. Attraverso l'esposizione cronologica del materiale raccolto si nota con grande evidenza, inoltre, l'influsso delle vicende politiche, con un rafforzamento dell'interesse per la musica francese a ridosso della guerra.

La seconda parte della tesi ricostruisce momenti inediti dalla biografia giovanile di alcuni musicisti della generazione dell'Ottanta, cercando di rintracciare e analizzare in particolare il loro rapporto con la cultura e la musica francese. La ricerca si è concentrata sul periodo di formazione dei musicisti, un tema poco studiato e con numerosi documenti ancora inediti. L'obiettivo è quello di ricostruire o ipotizzare, a seconda della consistenza delle fonti documentarie, la rete dei contatti e delle conoscenze musicali e culturali, con particolare attenzione alla Francia.

La ricerca nei diversi archivi d'Italia e di Francia, in particolare lo studio degli epistolari, ha fatto emergere aspetti ignoti della vita dei musicisti italiani tra il 1900 e 1920, in alcuni casi, come per Pizzetti e Bastianelli, mostrando il precoce interesse per la nuova musica francese, in altri, come per Malipiero, indicando invece un legame ancora persistente col mondo mitteleuropeo. Di Pizzetti sono stati esplorati per la prima volta, attraverso materiale in gran parte inedito, i rapporti con l'Institut Français di Firenze e con Romain Rolland. Di Malipiero sono stati ricostruiti invece gli anni che vanno dal ritorno a Venezia nel 1899 al viaggio a Parigi del 1913.

Un aspetto che si è cercato di mettere in luce sono le occasioni di ascolto della musica francese contemporanea che potevano offrirsi ai giovani compositori italiani. Data la

relativa limitatezza della vita concertistica italiana, la conoscenza di questa musica era basata sullo studio delle partiture, su rari concerti cameristici o sinfonici o sulla lettura dei resoconti critici. Per ogni contatto più diretto era spesso necessario attraversare le Alpi, come fu il caso di Pizzetti nel 1911 o di Malipiero, che ebbe i primi contatti con la musica di Debussy a Berlino tra il 1906 e il 1908.

La terza parte rintraccia la presenza della generazione dell'Ottanta sulla scena francese. Mostrare se e come l'attenzione alla Francia dei giovani compositori italiani fosse ricambiata è sembrata la conclusione naturale del lavoro di ricerca. Lo spoglio delle riviste e dei quotidiani francesi ha permesso di documentare in modo capillare la ricezione dei giovani musicisti italiani dell'epoca. Il dibattito culturale si sviluppò attraverso un dialogo continuo tra i due paesi: articoli di stampa, concerti, conferenze, polemiche, producevano echi e strascichi su entrambi i versanti delle Alpi. La lettura dei documenti ha mostrato, dunque, come il dibattito culturale di Francia e Italia fosse in reciproca relazione e come la stessa identità musicale dei due paesi si stesse ridefinendo attraverso un processo di incontro o scontro.

Il ventennio di cui la tesi tratta (1900-1920) vide una veloce evoluzione dei rapporti politici tra Francia e Italia, un'evoluzione che non lasciò indifferenti le relazioni culturali e artistiche tra i due paesi. È utile allora ripercorrere in estrema sintesi i momenti salienti di questo rapporto.

La sconfitta di Sedan del 1870 aprì in Francia una stagione di forte antigermanesimo, che ben collimava con il fuoco ancora vivo dell'irredentismo italiano contro l'Impero Asburgico. Nonostante ciò, le fibrillazioni in Nord Africa rendevano estremamente tesi i rapporti tra Francia e Italia. Il governo di Benedetto Cairoli si risentì fortemente per lo «schiaffo di Tunisi» del 1881, con cui, attraverso il Trattato del Bardo, la Troisième République di Jules Ferry imponeva un protettorato su un territorio a densa immigrazione italiana. La Francia gettò così l'Italia tra le braccia degli Imperi Centrali, provocando la nascita, appena l'anno successivo, nel 1882, della Triplice Alleanza.

Particolarmente ostili alla Francia furono i governi di Francesco Crispi (1887-1891 e 1893-1896), finché la *Weltpolitik* di Guglielmo II, che mirava anche al Nord Africa, riavvicinò gli interessi dei due paesi mediterranei, appianando le questioni doganali fino a raggiungere nel 1902 degli accordi di reciproca non aggressione, accordi che vanificavano di fatto l'appartenenza dell'Italia alla Triplice Alleanza. L'Italia rinunciava a poco fondate aspirazioni sul Marocco e incassava in cambio il beneplacito per il controllo della

Tripolitania. Anche il raffreddarsi della Questione Romana nell'animo dei francesi, se da un lato deluse le attese di Leone XIII, appianò i contrasti con i cugini d'oltralpe. Un ruolo importante per gli accordi del 1902 lo svolse l'ambasciatore a Roma Camille Barrère (la cui figlia Hélène, musicista, fu amica e sostenitrice attiva dei giovani compositori romani). Così scriveva Gaetano Zucconi a proposito del ruolo dell'ambasciatore:

Egli era sinceramente convinto che l'amicizia italiana avrebbe giovato alla Francia e si rendeva conto che la base di questa amicizia doveva essere nel favore popolare più che nei discorsi degli uomini di governo. Pertanto oltre a condurre le varie trattative di cui fu incaricato con sincero spirito di collaborazione, si dedicò ad un'attiva opera di propaganda nelle due nazioni. [...] Alle intimidazioni, ai ricatti dell'epoca crispina doveva essere sostituito il sistema delle reciproche concessioni in un clima di sincera amicizia.⁸

Convinto sostenitore dei buoni rapporti con la Francia fu anche Giovanni Giolitti, come ricordò egli stesso nelle proprie memorie:

Io mi proponevo dunque nella politica estera, mantenendo fermi i nostri accordi con le Potenze Centrali, di smussare gli angoli nei nostri rapporti con la Francia, che si erano gravemente inaspriti durante il Ministero Crispi, e di ristabilire con essa relazioni equanime e di buon vicinato.⁹

Una prima prova della tenuta degli accordi italo-francesi si ebbe proprio sotto il governo di Giolitti con le Crisi marocchine del 1905-1906. L'Italia fu ricambiata del non intervento a fianco del *Kaiser* con il benestare francese all'aggressione italiana all'Impero Ottomano nel 1911-1912.

Anche gli intellettuali contribuirono a questo processo di avvicinamento tra le due nazioni, e tra loro si distinse il gruppo fiorentino della «Voce»:

⁸ Gaetano Zucconi, *La politica italiana nel processo di ravvicinamento franco-italiano (1899-1902)*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», XXVI/2, aprile-giugno 1959, pp. 256-257.

⁹ Giovanni Giolitti, *Memorie della mia vita*, vol. I, Treves, Milano 1922, p. 63.

En puisant dans la littérature et la pensée française, en se rendant régulièrement à Paris et en échangeant avec leurs confrères français, ces jeunes intellectuels prenaient le contre-pied de leurs aînés. C'était le cas de l'avant-garde littéraire fiorentine, composée notamment de Giovanni Papini (1881-1956), Ardengo Soffici (1879-1964) et Giuseppe Prezzolini (1882-1982).¹⁰

Vicini all'avanguardia letteraria fiorentina furono due musicisti come Ildebrando Pizzetti e Giannotto Bastianelli, e la città toscana ospitò dal 1907 il primo Institut Français del mondo (fortemente voluto dall'ambasciatore Barrère), cui i musicisti locali furono assai legati.

Furono proprio gli intellettuali i principali artefici della svolta diplomatica allo scoppio della Grande Guerra: una tenace campagna di stampa e le manifestazioni di piazza del «radioso maggio» scavalcarono la volontà neutralista di Giolitti, del parlamento e dell'ampia maggioranza della popolazione italiana (fedele alla posizione pacifista di Benedetto XV) e portarono al governo l'interventista Antonio Salandra.¹¹ Questi poté così ratificare il Patto di Londra, firmato in segreto il 26 aprile 1915, con cui l'Italia abbandonava la Triplice Alleanza e scendeva in guerra a fianco della Francia e dell'Intesa. Nel corso del lavoro vedremo come questo processo di avvicinamento alla Francia, specie con lo scoppio della guerra, abbia avuto profondi riverberi anche nella pubblicistica musicale e nelle posizioni dei musicisti.

Il seguente lavoro di ricerca si pone in dialogo con precedenti lavori che hanno costituito un importante punto di riferimento per argomenti attinenti o attigui a questa trattazione. Pur non essendo mai stato svolto un lavoro unitario sulla ricezione italiana della

¹⁰ Amotz Giladi, *L'idéologie panlatine et les méandres des rapports franco-italiens : le cas de la Revue des Nations Latines (1916-1919)*, in « La Revue des revues », 1, 2013, p. 47.

¹¹ Sul ruolo giocato dagli intellettuali durante la Grande Guerra si consulti l'ormai classico volume del 1970 di Mario Isnenghi (ristampa: Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 2014) e alcuni articoli più recenti: Giuseppe Tosi, "Gente sciupata e superba." *Motivi privati dell'interventismo intellettuale nella Grande Guerra: Serra, Gadda, Soffici, Jahier*, in «Modern language notes», gennaio 2004, pp. 84-108; Mauro Cremaschi, *L'interventismo nelle riviste fiorentine*, in *Guerra e pace nell'Italia del Novecento. Politica estera, cultura politica e correnti dell'opinione pubblica*, a cura di L. Goglia, R. Moro, L. Nuti, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 106-121.

musica francese a cavallo tra Ottocento e Novecento, alcuni articoli sono stati dedicati alla ricezione di Claude Debussy, in particolare i lavori di Anna Quaranta,¹² Justine Comtois¹³ e Simonetta Vivalda.¹⁴

Il lavoro di Isabelle Renard¹⁵ è stato fondamentale per ricostruire la storia dell'Institut Français de Florence e approfondire poi il suo legame con i compositori fiorentini.

La presenza dei compositori dell'Ottanta sulla scena parigina non è stata ancora oggetto di studio specifico, se si escludono il breve articolo di François Lesure citato e il dettagliato lavoro documentario di Roberto Calabretto, che però si limita al solo Casella.¹⁶ Fondamentale per ricreare il contesto è anche l'articolo di Fiamma Nicolodi sulla ricezione parigina delle opere veriste.¹⁷

La ricerca è stata svolta principalmente attraverso uno spoglio delle riviste francesi (conservate in varie sedi della Bibliothèque Nationale de France a Parigi) e delle riviste italiane (la cui collezione più ampia si trova presso il Museo della Musica di Bologna). A tale lavoro è stato affiancato un periodo di ricerca presso differenti archivi in Italia e all'estero, per la consultazione dei quali ho potuto usufruire di una Bourse de mobilité internationale di Sorbonne Université. A Parigi, ho potuto consultare gli archivi dell'Opéra, il Fonds Barbey presso l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), la Médiathèque Mahler, il Fonds Paul-Marie Masson presso la biblioteca di Sorbonne Université, il numeroso materiale epistolare conservato presso il Département de la musique della Bibliothèque Nationale de France

¹² Anna Quaranta, «Decadentismo», «Impressionismo» e altri «ismi» di fine secolo: il « caso Debussy» e la critica italiana del primo Novecento, in Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (a cura di), *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Cadmo, Firenze 1996, pp. 129-160.

¹³ Justine Comtois, *La generazione dell'Ottanta et la musique de Debussy. Perceptions et réception*, in Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (a cura di), *Regards sur Debussy*, Fayard, Paris 2013, pp. 523-534.

¹⁴ Simonetta Vivalda, *Debussy in italiano, la recezione critica e musicale*, in Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli, *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 5-41.

¹⁵ Isabelle Renard, *L'Institut français de Florence 1900-1920 : un épisode des relations franco-italiennes au début du XXème siècle*, École française de Rome, Roma 2001.

¹⁶ Roberto Calabretto, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi Dai documenti*, Olschki, Firenze 1997.

¹⁷ Fiamma Nicolodi, *L'opera verista a Parigi*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *L'Opera tra Venezia e Parigi*, Olschki, Firenze 1988, pp. 315-331.

(BNF), e, nella stessa BNF, il Fonds Romain Rolland e il Fonds Henry Prunières. In Italia ho potuto consultare il Fondo Malipiero, il Fondo Respighi e il Fondo Casella presso l'Istituto per la Musica Giorgio Cini di Venezia, la biblioteca del Museo Correr di Venezia, la Fondazione Malipiero ad Asolo, il Fondo Respighi presso l'Archivio di Stato di Milano, il Fondo Ferranti presso il Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, il Fondo Pizzetti, diviso tra la Biblioteca Palatina a Parma e la Biblioteca Nazionale Centrale a Roma, il Gabinetto Vieusseux a Firenze, i carteggi della Biblioteca Nazionale Centrale a Firenze e l'archivio dell'Institut Français de Florence.

Per quanto riguarda la trascrizione dei documenti manoscritti mi sono attenuto al massimo rispetto del testo scritto, riproducendo fedelmente anche le forme desuete, i localismi o le differenti grafie all'interno di uno stesso testo.

Al termine di quest'introduzione vorrei ringraziare di tutto cuore i direttori di ricerca, Damien Colas Gallet del CNRS di Parigi e la prof.ssa Anna Scalfaro dell'Università di Bologna: fin dal primo incontro e per tutto il corso dei tre anni hanno saputo unire la guida costante, attenta, scrupolosa, a una vicinanza umana di cui sono particolarmente grato. Entrambi mi hanno lasciato ampia libertà nella ricerca, ma hanno saputo suggerire miglioramenti pertinenti in termini di metodo e contenuti.

Un ringraziamento va anche ai tanti che hanno facilitato la mia ricerca sul campo, in particolare Francisco Rocca dell'Istituto Giorgio Cini di Venezia per i preziosi consigli e all'assessore Gerardo Pessetto per avermi consentito di visitare la casa di Malipiero ad Asolo e toccare con mano la memoria ancora viva del compositore nel suo paese.

Grazie infine a Laura, la ragione primaria di questa tesi.

PARTE PRIMA

LA RICEZIONE DELLA NUOVA MUSICA FRANCESE IN ITALIA NEL PRIMO NOVECENTO

I compositori dell'Ottanta e la critica musicale

All'inizio del Novecento la vita intellettuale italiana è arricchita dal sorgere di numerose riviste culturali, letterarie, musicali, fra le quali si ricordano «La Critica», animata dal 1903 da Benedetto Croce, «Leonardo», fondato da Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini nel 1903, «La Voce», ideata nel 1908 dagli stessi Papini e Prezzolini e «Lacerba», nata nel 1913 per volontà di Papini e Ardengo Soffici. Non è questo il luogo per entrare nelle polemiche culturali tra le varie riviste, e segnatamente nella polemica tra Croce e Papini;¹ basti ricordare come molteplici studi abbiano già rilevato e discusso il ruolo che l'ampia diffusione dell'estetica di Benedetto Croce ebbe, per consenso o per opposizione, nel risveglio dell'interesse per la critica letteraria e artistica,² sottratta all'appannaggio specialistico di filologi e cultori di «scartafacci»³ e innalzata a momento della vita dello Spirito.

Guido M. Gatti, critico amico e sostenitore di tanti compositori contemporanei, ricorda come tale rigoglio critico non lasciasse indifferenti i giovani musicisti:

Avevamo invidia per i nostri amici letterati e filosofi, che già potevano appoggiarsi su nuovi metodi e sistemi estetici e richiamarsi

¹ Cfr. Maria Panetta, *Due "letterati editori" nel primo quindicennio del novecento: Croce e Papini fra polemiche, riviste e collaborazioni editoriali*, in «Diacritica», VII/1, 25 febbraio 2021, pp. 136-235.

² Fra gli altri, particolarmente interessante è il capitolo «Croce e il suo tempo nel carteggio con Prezzolini» all'interno della monografia di Giuseppe Cacciato, *Filosofia pratica e filosofia civile nel pensiero di Benedetto Croce*, Rubbettino, Catanzaro 2005. Inoltre Riccardo Scrivano, *Benedetto Croce critico letterario e i fondamenti della cultura letteraria del Novecento*, Bulzoni, Roma 1968.

³ Benedetto Croce rimarrà sempre fedele a questa sua visione della critica, come si vedrà anche nella nota polemica con il filologo Gianfranco Contini a proposito della «critica degli scartafacci» e la cosiddetta «critica delle varianti». (Cfr. Michele Ciliberto, *Contini, Croce, gli «scartafacci»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, V/2, 2013, pp. 571-597).

all'autorità di un maestro come Benedetto Croce, ma qualche luce ci veniva ogni settimana dalla lettura della prima «Voce». Fu essa ad aprirci l'orizzonte di una letteratura francese a noi sconosciuta (Rimbaud, Gide, Romain Rolland, Péguy, Francis Jammes) e di un'arte pittorica di cui Soffici veniva illustrandoci la contestata validità, “scoprendo” Picasso e Braque, Courbet e Renoir, Cézanne e Matisse.⁴

Su diverse riviste dell'epoca e sulle testate specificatamente musicali («Rivista Musicale Italiana», «La nuova musica», «Musica e musicisti», «La Riforma Musicale», «Ars Nova», «Il Pianoforte», «La Critica Musicale», «Musica d'oggi», «Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale»)⁵ i compositori esordienti scrivevano articoli battaglieri, desiderosi di entrare nell'agone musicale e di rimarcare anche in sede critica lo scarto che li divideva dai vecchi operisti dell'Ottocento. Come sottolinea Bianca Maria Antolini, il ruolo giocato direttamente dai compositori nel rinnovamento dell'estetica e della critica musicale di inizio Novecento fu essenziale, poiché la musicologia «dal punto di vista istituzionale [...] non aveva in quegli anni alcun riconoscimento: non esistevano infatti cattedre destinate alla disciplina nelle Università, e i Conservatori le riservavano uno spazio esiguo».⁶ Il vuoto è colmato dall'attività di molti giovani compositori, che si differenziano anche in questo dai musicisti delle generazioni precedenti, fra i quali solo il letterato Arrigo Boito spiccava per una feconda attività critica.⁷

⁴ Guido M. Gatti, *Primo incontro*, in Guido M. Gatti e Fedele D'Amico (a cura di), *Alfredo Casella*, Ricordi, Milano 1958, pp. 9-10.

⁵ Per una trattazione ampia ed articolata della critica musicale italiana d'inizio Novecento cfr. Marco Capra e Fiamma Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Marsilio, Venezia 2011.

⁶ Bianca Maria Antolini, *La musicologia in Italia nel primo quindicennio del Novecento: congressi, associazioni, edizioni, concerti*, in *Francesco Mantica e il 'Risorgimento civile degli Italiani'*, atti del convegno di studi (Reggio Calabria, 6-7 ottobre 2006), a cura di Maria Grande e Gaetano Pitarresi, Laruffa, Reggio Calabria 2009, pp. 65-126: 66.

⁷ Arrigo Boito, *Critiche e cronache musicali*, a cura di Raffaello de Rensis, Fratelli Treves, Milano 1931.

Sfogliando le riviste musicali dell'epoca risulta evidente una grande apertura alle novità linguistiche della coeva musica europea, che produce un dibattito articolato e acceso, in cui la musica francese contemporanea e il suo *dominus*, Claude Debussy, hanno un ruolo chiave. La Grande Guerra rinfocola ulteriormente la *sororité* latina e i reciproci scambi culturali e musicali, che proseguiranno anche all'avvento del fascismo.

Tale fermento si arrestò negli anni Trenta su una linea nazionalista, concomitante all'allinearsi politico-culturale dell'Italia alle potenze dell'Asse; basti pensare all'involuzione critica che subirà Francesco Santoliquido negli articoli antisemiti pubblicati sul quotidiano «Il Tevere». Nel 1935 per volontà di Mussolini, nascerà l'Ispettorato del teatro, sottoposto al Ministero della Cultura Popolare (MinCulPop) che, oltre alla censura su opere provenienti dai paesi che avevano sanzionato l'Italia per la guerra d'Etiopia, decise per le musiche francesi «una diminuzione del numero di quelle che normalmente si rappresentavano».⁸ Il fascismo, che pure, come noto, non aveva elaborato una politica musicale precipua, e la cui ala protettrice era invocata alla bisogna tanto da avanguardisti che da reazionari, comportò di fatto una spaccatura in seno alla generazione dell'Ottanta, a causa del nascere tra i compositori di una sorta di competizione a mostrarsi più in sintonia con i dettami della nuova 'era fascista'. A riprova dell'ambiguità del fascismo, o, meglio, della sua frammentazione interna, in merito alle politiche culturali e specificatamente musicali, basti ricordare come il potente Giuseppe Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale dal 1936, frequentasse regolarmente la casa di Alfredo Casella,⁹ il più attivo esponente della frangia modernista, mentre al Sindacato Fascista dei Musicisti era capo Adriano Lualdi, deputato musicista insieme a Giuseppe Mulé, su posizioni più conservatrici ma meno intransigenti a sua volta di quelle di Alceo Toni. Proprio in virtù dell'influenza di Bottai, dal 1937 Casella poté gestire autonomamente da Lualdi la programmazione del Festival di Venezia. Il *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento*, ideato da Alceo Toni e apparso il 17 dicembre 1932 tra le colonne dei quotidiani «Il popolo d'Italia», il «Corriere della sera» e «La Stampa» segnò in modo plateale e definitivo questa spaccatura. Da una parte

⁸ *Notizie*, in «Musica d'oggi», XVII/ 12, 1935, pp. 441-442.

⁹ Divertente l'episodio ricordato dalla figlia di Casella, Fulvia Nicolodi, la quale, allevata da una bambinaia toscana e comunista si mise a cantare durante una cena *Bandiera rossa* alla presenza del ministro fascista. Cfr. Alberto Mattioli, «Da noi Casella ogni giorno c'era il Novecento», *intervista a Fulvia Nicolodi*, in «La Stampa», 12 Aprile 2016.

Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Giuseppe Mulè, Guido Guerrini, Gennaro Napoli, Riccardo Pick-Mangiagalli, Alberto Gasco e Guido Zuffellato, che vi apposero la firma,¹⁰ dall'altra Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero, che vi lessero un chiaro attacco personale e ne rimasero turbati.¹¹ Il manifesto condannava le tendenze più sperimentali e segnava addirittura una riconciliazione con l'Ottocento dei romantici e degli operisti, persino del detestato Puccini:¹²

Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati. Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d'ogni

¹⁰ Mario Castelnuovo-Tedesco e Franco Alfano si rifiutarono di firmarlo.

¹¹ Così Malipiero raccontò l'episodio: «Alla stazione di Vicenza acquistai un giornale e per prima cosa mi cadde sott'occhio un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800! Non si faceva il mio nome ma nella nota del redattore era detto chiaramente che il manifesto era diretto contro di me e Alfredo Casella, e non potevano esserci dubbi sulle intenzioni di colui che l'aveva concepito: il critico musicale del Popolo d'Italia», in Gian Francesco Malipiero, *Cossì va lo mondo*, Il Balcone, Milano 1946, p. 29. Ugualmente intenso il ricordo di Casella: «Fu [...] per me un vivo dolore il vedere - accanto alle firme di alcuni miei nemici - anche quelle di certi compagni che, in anni già ricordati, avevano lottato accanto a me per la resurrezione della nostra arte, compagni che avevo sempre aiutato colla mia opera di musicista-interprete, e dai quali non mi sarei mai atteso un simile gesto. [...] In questo lungo e singolare documento si sfoderavano uno dopo l'altro i soliti luoghi comuni contro l'arte moderna: cerebralità, snobismo, internazionalismo, confusionismo, anti-romanticismo, ecc., ecc., e si invocava nel 'concertato' finale un rapido ritorno al romanticismo come l'unico mezzo per salvare la musica pericolante. A dire il vero, avevo già sentito parlare da un pezzo della confezione di questo manifesto, che era stato in gran parte elaborato durante continui e misteriosi abboccamenti tra Toni e gli altri 'cospiratori' durante l'ultimo festival veneziano, e molti amici mi avevano avvertito che si stava preparando un 'fiero colpo' per porre tanto me quanto Malipiero fuori combattimento. Era così nato il documento e si erano raccolte quelle dieci firme, che andavano dalla celebrità mondiale di un Respighi sino alla totale oscurità di un Zuffellato», in Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 258-259.

¹² Contro il compositore lucchese si scagliarono, in articoli che ebbero notevole risonanza all'epoca, tanto Fausto Torrefranca (*Puccini e l'opera internazionale* del 1912) che Pizzetti su «La Voce» nel 1911.

vecchia ed antica idealità artistica [...]. Cosa ne abbiamo ricavato? Delle strombazzature atonali e pluritonalità. [...] Qualcuno pensa a ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Tutto ciò è un errore per i giovani musicisti e non fa bene al pubblico. È il passato artistico, da Gabrieli a Verdi e fino a Puccini, che ha valore.¹³

Si analizza in questo capitolo qual era all'inizio del Novecento il posto che la musica francese contemporanea occupava nella generazione dell'Ottanta. Tale ricognizione risulta tanto più necessaria se pensiamo che la maggior parte dei giovani musicisti si presentava a tutti gli effetti come un insieme di compositori-critici. Se Fiamma Nicolodi divide il fronte in «compositori-critici, letterati-musicisti e musicisti 'forti'»,¹⁴ tale divisione non nega la presenza per ciascuna di queste tre tipologie del duplice aspetto creativo e critico, al di là degli esiti (figure come Barilli o Savinio sono note oggi più per la produzione letteraria che per quella musicale).

Figura emblematica da questo punto di vista è quella di Ildebrando Pizzetti, il quale esercitò l'attività di critico, in modo costante, incisivo e prolungato; fin da giovanissimo sulla rivista parmense «Per l'arte» e in seguito su riviste più prestigiose quali «La Voce» e «Il Marzocco». La critica non era per Pizzetti un'attività succedanea o ancillare a quella creativa, bensì la precedeva e ne dava fondamento. Il suo ambizioso intento di forgiare un nuovo dramma latino che andasse oltre al melodramma italiano ottocentesco e al dramma wagneriano si alimentava dunque di una vasta e articolata riflessione teorica.¹⁵

In una lettera inedita da Grassina (Firenze) del 10 ottobre 1914 inviata a Giuseppe De Robertis, subentrato a Giuseppe Prezzolini alla direzione della «Voce», facendo seguito alla richiesta di collaborare con la rivista, Pizzetti scrive:

¹³ Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti del ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984, pp. 140-143.

¹⁴ Fiamma Nicolodi, *Su alcune polemiche di compositori-critici*, in Fiamma Nicolodi, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, il Saggiatore, Milano 2018, pp. 71-84.

¹⁵ Numerosi contributi critici di Pizzetti sono stati raccolti poi in volumi come *Musicisti contemporanei* (1914), *Intermezzi critici* (1921). Tra tutti, il testo che sintetizza la visione estetica del 'Dramma Latino' del compositore è certamente *Musica e dramma* (1945). Sul tema: Virgilio Bernardoni, *Drammaturgia e dramma in Pizzetti*, in Gian Paolo Minardi (a cura di), *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno, Parma, Casa della musica, 21-22 dicembre 2002, Teatro Regio, Parma 2006, pp. 57-67.

Da un po' di tempo ho lasciato in disparte il lavoro di critica per dedicarmi maggiormente alla composizione. Ma amo il lavoro di critica (se non temessi di poter apparire presuntuoso direi anche che lo amo perché lo vedo utile), e certo vi ritornerò.¹⁶

Giannotto Bastianelli fu critico visionario e scrittore dalla prosa tormentata e fumantina: sofferente in vita della scarsa reputazione quale compositore, il talento critico gli era ampiamente riconosciuto, tanto che fu estensore di quello che può considerarsi il manifesto della nuova generazione di musicisti, *Per un nuovo risorgimento musicale* del 1911, firmato da Renzo Bossi, Pizzetti, Malipiero e Respighi. Castelnuovo-Tedesco lo ricorda come «compositore geniale e critico acutissimo».¹⁷ Profondamente influenzato da Benedetto Croce, così come dal pensiero di Friedrich Nietzsche, scrisse due monografie che segnarono l'estetica musicale italiana: *La crisi musicale europea* (1912)¹⁸ e *Il nuovo dio della musica* (1927), oltre a innumerevoli articoli, scritti sulle più influenti riviste letterarie e musicali dell'epoca, tra cui basti citare «La Voce» e «Lacerba».

Comparabile a Bastianelli è Bruno Barilli,¹⁹ per la prosa immaginifica così come per lo scarso riconoscimento avuto quale compositore (dopo la mancata esecuzione della sua opera *Medusa*, che aveva vinto nel 1914 il concorso milanese Mac Cormick).

In Alfredo Casella, invece, l'attività compositiva era certamente preminente rispetto a quella critica, concepita non quale riflessione organica, bensì nel segno di un interventismo puntuale e battagliero nelle dispute che di volta in volta animavano la vita musicale francese e poi italiana. I suoi numerosi articoli, che sono spesso lettere aperte a giornali o manifesti per iniziative concertistiche, affrontano così tematiche disparate, cruciali nella vita musicale parigina dell'epoca (dalla polemica tra *Conservatoire* e *Schola Cantorum* al dibattito sul nazionalismo, per esempio).

Francesco Santoliquido e Vincenzo Tommasini furono tra i primi compositori-critici a trattare in modo approfondito l'emergere della nuova musica francese sulla scena italiana.

¹⁶ Firenze, Gabinetto Vieusseux, fondo De Robertis, 1.86.1.

¹⁷ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, Cadmo, Fiesole 2005, p. 93.

¹⁸ Guido Gatti lo indica quale vero e proprio *livre de chevet* per la loro generazione di musicisti (Guido M. Gatti, *Primo incontro*, in Guido M. Gatti e Fedele D'Amico, *Alfredo casella*, cit., p. 10).

¹⁹ Le sue ardite recensioni sono state raccolte in *Delirama* (1924) e *Il sorcio nel violino* (1926).

Così anche Vittorio Gui, oggi ricordato soprattutto per l'attività di direttore d'orchestra, s'inserisce pienamente nel solco della generazione dell'Ottanta; nelle sue cospicue pagine critiche la musica di Debussy svolge il ruolo di faro costante.²⁰

Il compositore Adriano Lualdi fu per tutta la vita un saggista influente, capace di determinare gli indirizzi di politica culturale italiani, cercando di mediare durante il ruolo di deputato fascista tra le spinte più retrive del regime e le correnti musicali europee.²¹

Diverso è il caso di Gian Francesco Malipiero, lo scrittore di gran lunga più dotato fra quelli finora citati; in pagine dall'alto valore letterario il compositore riversa il medesimo sarcasmo disincantato e acre della propria musica. La sua prosa, allergica come la musica a ogni tentativo razionalistico e sistematico, svia capricciosamente e si cela sovente dietro l'aneddoto bizzarro. Singolare è dunque, vista la quantità e la qualità della prosa, il fastidio dichiarato dall'autore per la scrittura:

Io faccio veramente una gran fatica a scrivere ed è per me uno spreco enorme di energie, perciò mi propongo di non scrivere più articoli, altro che se tirato per i capelli, oppure se si tratta di argomenti molto simpatici. [...] Io non ho punto la debolezza di credermi uno scrittore, ci tengo alle mie idee ed esprimendole pubblicamente vorrei avere una forma originale e soprattutto corretta. Ho osservato, per esempio, che è mio personale lo stile ... telegrafico, ossia adoperare la forma più sintetica ed incisiva. Credevo ciò fosse un difetto mio, e cercando di correggerlo ho rovinato parecchi articoli.²²

Anche in ambito critico si conferma il ruolo appartato di Ottorino Respighi rispetto al gruppo dei coetanei. Chiara è la descrizione che lascia la moglie Elsa del carattere solitario del marito:

²⁰ Raccolte in Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, Monsalvato, Firenze 1944.

²¹ Cfr. Laureto Rodoni, «Caro Lualdi...». *I rapporti d'arte e d'amicizia tra G. F. Malipiero e A. Lualdi alla luce di alcune lettere inedite*, in Roberto Illiano (a cura di), *Italian Music during the Fascist Period*, Brepols, Turnhout 2004, pp. 429-547.

²² Lettera di Malipiero a Gatti del 17 ottobre 1917, da Asolo, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Francesco. Il carteggio con Guido M. Gatti*, Olschki, Firenze 1997, pp. 19-20.

Presto mi convinsi come fosse impossibile a Respighi appartenere ad associazioni, a cenacoli e far parte di gruppi o camarille: Respighi fu sempre, come uomo e come artista, un solitario, un isolato.²³

Come riconosce Susanna Pasticci, il musicista «non ha mai svolto un ruolo di militanza attiva nel dibattito intellettuale dell'epoca».²⁴ Fedele a un'idea più artigianale del comporre, appartato nella sua villa romana alla Camilluccia, riponeva nelle sole note il proprio lascito artistico, senza lasciarci pagine critiche degne di nota. Una delle poche volte che Respighi si lasciò tentare dall'interventismo critico, la firma del già citato manifesto del 1932, gli vennero tali noie e polemiche che se ne pentì, come spiega in una lettera inedita a Malipiero.²⁵ Proprio le polemiche seguite al manifesto consentirono però a Respighi di chiarire oramai il proprio allontanamento dalle nuove tendenze della musica europea e francese in particolare, per difendere il «carattere di italianità che non deve mai venir confuso e annebbiato dai vapori caliginosi che si sprigionano dalle storte e dai lambicchi di laboratorii musicali, massime di quelli francesi e tedeschi».²⁶

²³ Elsa Respighi, *Ottorino Respighi*, cit., p. 145.

²⁴ Susanna Pasticci, *Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti*, in AA.VV., *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Istituto dell'enciclopedia italiana Treccani, Roma 2018, p. 531.

²⁵ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, corr. Respighi, 558 f. 17.

²⁶ Silvino Mezza, *Il manifesto dei musicisti italiani. Una conversazione col maestro Respighi*, «Il Resto del Carlino», 24 dicembre 1932.

La ricezione della musica di Debussy in Italia (1900-1910)

La generazione precedente a quella dell'Ottanta, la generazione di Giovanni Sgambati, Amilcare Zanella, Luigi Mancinelli, Antonio Scontrino, Giuseppe Martucci, Guido Alberto Fano, Giacomo Orefice, Marco Enrico Bossi aveva guardato, nel tentativo di liberarsi dal giogo del melodramma, verso il mondo mitteleuropeo. Come scrive Guido Salvetti:

Vista l'assenza di una tradizione sinfonica italiana nell'Ottocento, fu più che naturale che [...] il collegamento con l'esperienza musicale tedesca da Beethoven a Wagner, attraverso Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms e Liszt, fosse più scoperto e decisivo.²⁷

Per i compositori dell'Ottanta il giogo da cui liberarsi diventa dunque non solo il melodramma verista, che identificava nel mondo la musica italiana contemporanea, ma anche il calco delle forme austro-tedesche. Così Casella lamentava, ancora nel 1917, che «la quasi totalità dei musicisti anziani» era «sbattuta tra ciò che essa chiama la tradizione nazionale e le troppe lezioni dei professori di Lipsia»,²⁸ e Malipiero nel 1914 rivangava come a inizio secolo venissero «somministrate al pubblico italiano delle forti dosi di Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, con un po' di salsa straussiana».²⁹ Ancora più esplicito Giannotto Bastianelli:

Se la critica musicale per essere equa, deve persuadere la nuova scuola italiana a tributare alla scuola francese una sincera e dignitosa gratitudine, tale critica per continuare la sua azione d'imparzialità deve anche riconoscere che fino a ben poco tempo fa, se non proprio recentemente, quella musica italiana la quale avesse voluto sollevarsi un po' al di sopra del solito volgare melodramma (e anche non volgare), era obbligata a prendersi per modelli di modernità e di

²⁷ Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Edt, Torino 1991, p. 241.

²⁸ Alfredo Casella, *La nuova musicalità italiana*, in «La riforma musicale», IV/1-2, 15 novembre - 1 dicembre 1917, p. 1.

²⁹ Gian Francesco Malipiero, *La fisonomia musicale dell'epoca*, in «La riforma musicale», II/52, 27 dicembre 1914, p. 1.

bellezza i grandi compositori tedeschi di musica sinfonica, da Haydn a Schumann e a Brahms e da Beethoven a Wagner e a Liszt ... furono uomini come lo Sgambati, il Martucci, il Bossi, lo Scontrino e altri pochissimi.³⁰

Accanto alla riscoperta della musica antica, la musica francese di Debussy e dei suoi contemporanei veniva vista come un interessante modello cui ispirarsi, non da imitare, per la nascita di una musica nazionale finalmente e autenticamente italiana. Nel 1920, guardando a ritroso il percorso della musica europea degli ultimi vent'anni Louis Laloy sintetizzò molto efficacemente il ruolo maieutico della musica francese:

On peut dire aujourd'hui, en renversant les termes d'un axiome célèbre, que tout musicien moderne a deux patries : la France d'abord, son pays natal ensuite. C'est en France que s'est manifestée, à la fin du siècle dernier, cette féconde renaissance qui renouant notre tradition nationale pour la poursuivre et l'étendre à de nouveaux domaines, allait délivrer la musique européenne du despotisme germanique. C'est en France que les jeunes artistes du monde entier (à l'exception, naturellement, de l'Allemagne) sont venus chercher des encouragements, des exemples, des conseils, et un public capable d'apprécier leurs efforts. Un groupe de jeunes musiciens depuis quelques années s'est formé, comme une sorte de filiale de la puissante école française, et a déclaré une guerre sans merci à la doctrine vériste, responsable de la profonde décadence où est tombée, depuis trente ans, la musique italienne. Lutte des plus inégales, puisque les véristes ont pour eux tant de succès faciles et tant de ressources financières.³¹

Nonostante la rilevanza del tema mancano a oggi studi ampi ed esaustivi sulla ricezione italiana della musica francese, e in particolare di Debussy, a inizio Novecento. Debussy assurse a simbolo stesso della Francia musicale e la sua presenza sulla stampa

³⁰ Giannotto Bastianelli, *Che cosa dobbiamo ai musicisti tedeschi?*, «La Nuova Musica», XIX/24 bis, 25 ottobre 1914, p. 1.

³¹ Louis Laloy, *Les sept chansons*, in «Comœdia», 12 luglio 1920, p. 1.

italiana è sovrastante quella di altri compositori suoi connazionali, che vengono spesso ridotti a epigoni della sua scuola.

Un articolo recente, piuttosto succinto, è quello di Justine Comtois,³² mentre più ampio è quello di Anna Quaranta, che traccia la genealogia di alcuni termini critici fondamentali nella critica dell'epoca, quali “decadentismo” e “impressionismo”.³³ Ugualmente efficace, anche se più concentrato sugli influssi stilistici che sulla ricezione critica, è l'articolo di Simonetta Vivalda.³⁴ Una più recente relazione di convegno di Marica Bottaro si sofferma solo sul periodo interbellico.³⁵

Vengono qui di seguito presentati e analizzati gli articoli di rivista dedicati specificatamente a Debussy tra il 1900 e il 1920. Di massima sono state escluse da tale ricognizione le brevi recensioni estemporanee apparse sui quotidiani, se non laddove il contenuto o la firma risultassero di particolare interesse. Molti di questi articoli, come già detto, sono dovuti alla penna di quei compositori che sono l'oggetto della presente ricerca, ma, a rendere più completo il panorama critico dell'epoca, sono stati inclusi gli articoli dedicati a Debussy da altri musicisti e musicografi. Le diverse posizioni saranno qui esposte in modo cronologico, cercando di evidenziare, di anticipare e di riprendere quei nuclei tematici che di volta in volta si proporranno. Laddove pertinente, inoltre, le considerazioni sulla musica di Debussy saranno ricondotte alla poetica generale degli autori (è il caso soprattutto di Pizzetti).

Risulta forse utile anticipare che, pur in presenza di formule critiche ricorrenti, attorno alla musica del compositore francese non è in nessun modo possibile ritrovare una posizione unitaria da parte dei compositori in questione, sovente anzi oscillanti tra rifiuto e ammirazione. Altresì risulterà evidente da tale presentazione come anche nei compositori più

³² Justine Comtois, *La generazione dell'Ottanta et la musique de Debussy. Perceptions et réception*, in Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy*, cit.

³³ Anna Quaranta, «Decadentismo», «Impressionismo» e altri «ismi» di fine secolo: il «caso Debussy» e la critica italiana del primo Novecento, in Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (a cura di), *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, cit.

³⁴ Simonetta Vivalda, *Debussy in italiano, la recezione critica e musicale*, in Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli, *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana del Novecento*, cit.

³⁵ Marica Bottaro, *La réception de l'œuvre de Debussy dans l'Italie de l'entre-deux-guerres*, ancora inedito. Ringrazio Marica Bottaro per avermi consentito di leggere il suo contributo in anteprima.

favorevoli alle novità della musica di Debussy vi fu sempre la preoccupazione di non ridursi al ruolo di accoliti e di trovare piuttosto una 'via italiana' alla modernità.

Come scrive Comtois « la profusion d'écrits publiés en italien sur Debussy confirme l'importance accordée à ce compositeur même si les opinions sont très partagées ».³⁶ Non è possibile convenire invece con Comtois laddove afferma che la conoscenza dell'opera di Debussy abbia la sua massima punta nel secondo decennio del Novecento, poiché, come vedremo, i saggi più influenti sono forse da collocare nel biennio 1907-1909. Anche l'affermazione che « seuls Franco Alfano, et surtout Alfredo Casella connaissent bien l'œuvre de Debussy »³⁷ non è del tutto plausibile poiché, se è vero che la residenza parigina dei due compositori poteva metterli in contatto con frequenti esecuzioni dal vivo, la presente disamina mostrerà come Pizzetti, Bastianelli, Tommasini, Santoliquido conoscessero in modo approfondito le partiture del musicista francese talvolta prima che venissero eseguite in Italia, e le loro riflessioni critiche, sviluppate tra il 1904 e il 1909, precedono cronologicamente e superano per ampiezza quelle del parigino Casella, all'epoca ammiratore della musica di Gustav Mahler.³⁸

Il primo dei compositori-critici italiani ad aprirsi alla recente arte francese è Ildebrando Pizzetti, allora ignoto musicista di provincia appena uscito dal conservatorio³⁹ e collaboratore di una rivista della provincia di Parma, «Per l'arte». Si tratta di articoli precedenti al definirsi della poetica del dramma pizzettiano, e dunque per questo ancora poco noti. La precocità con cui un giovane compositore della provincia italiana s'interessava alla musica della Francia contemporanea era singolare, e contribuiva a creare attorno al giovane Pizzetti, ancor più in seguito al sodalizio con D'Annunzio, la fama di musicista dal gusto avanzato (nonostante il compositore non rinnegasse mai la lezione dell'Ottocento di Bellini e Verdi). Ricorda Castelnuovo-Tedesco che nel divenirne allievo e amico a Firenze nel 1913 tale fama lo precedeva:

³⁶ Justine Comtois, *La generazione dell'Ottanta et la musique de Debussy. Perceptions et réception*, in Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy*, cit., p. 523.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Quirino Principe, *Eredità mahleriane nel pensiero del giovane Casella*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 13-15 maggio 1992, Olschki, Firenze 1994, pp. 277-296.

³⁹ Si diplomò in composizione il 5 luglio 1901 (Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, La Pilotta, Parma 1980, p. 35).

Pizzetti lo conoscevo pochissimo. Sapevo solo che era ritenuto di “gusti moderni” (aveva scritto sul «Marzocco» alcuni saggi critici sui musicisti francesi), che era un’ autorità sul canto gregoriano e sui modi greci (che tornavano allora di moda), e infine che D’Annunzio l’aveva prescelto a scrivere le musiche di scena e i cori per *La Nave*.⁴⁰

In un articolo del 1904 Pizzetti recensisce *Médaillons contemporains* (1902) di Hugues Imbert,⁴¹ presentazione sintetica in ordine alfabetico di alcuni musicisti dell’epoca, tutti francesi: Émile Bernard, Georges Bizet, Léon Boëllmann, Alfred Bruneau, Albert Carré, Gustave Charpentier, Arthur Coquard, Louis Diémer, Henri Fantin-Latour, Henri Fissot, Benjamin Godard, Ernest Guiraud, Hugo Heermann, Pierre de Jelyotte, Clotilde Kleeberg, Hubert Léonard, Isidor Philipp, Raoul Pugno, Marie Roger-Miclos e Paul Taffanel. Ciò che colpisce dell’elenco è l’assenza, accanto a nomi oggi sicuramente dimenticati, non solo di un compositore ancora controverso come Debussy, ma persino di compositori popolari come Massenet e Gounod o di fama consolidata come Saint-Saëns e d’Indy. È difficile immaginare che nella provincia italiana Pizzetti potesse avere conoscenza diretta di questa numerosa schiera di musicisti, e tuttavia la prosa di d’Imbert bastava ad accendere d’entusiasmo il giovane italiano verso la musica d’oltralpe, al punto da spingerlo a concludere l’articolo con un appello solenne ai connazionali:

Destiamoci dunque, e continuando pure ad ammirare le opere straniere da qualunque parte vengano, e specialmente dalla Francia, ché latina, e continuando a tener loro spalancate le porte dei nostri teatri, non chiudiamole deliberatamente alle opere dei nostri.⁴²

Appena un mese dopo sulla stessa rivista Pizzetti dedica un ampio intervento in due parti a Claude Debussy. Nell’articolo Pizzetti dimostra, attraverso un’analisi puntuale, di conoscere a fondo la partitura del *Pelléas et Mélisande*, fatto tanto più rilevante se si pensa

⁴⁰ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, Cadmo, Fiesole 2005, p. 86.

⁴¹ Ildebrando Pizzetti, *A proposito di un recente libro francese di critica musicale*, «Per l’Arte», XVI/6, 6 marzo 1904, pp. 44-45.

⁴² *Ivi*, p. 45.

che la prima italiana dell'opera sarebbe stata il 2 aprile 1908 al Teatro alla Scala e che il musicista, non disponendo di mezzi finanziari sufficienti, non aveva ancora avuto l'occasione di recarsi in Francia.

In questo saggio giovanile di un ancora ignoto musicista, si esplicita un tema ricorrente nella critica di quegli anni sul musicista francese: l'accusa di decadentismo.

Io lo chiamerei il più decadente dei musicisti moderni, e credo non sarebbe improprio. Difatti, quali sono i poeti che hanno ispirato il Debussy? Dante Gabriele Rossetti, poi il Verlaine, poi il Baudelaire, poi il Mallarmé, poi infine il Maeterlinck, col suo *Pelléas et Mélisande*. Debussy, come ogni decadente, è colpito più dalla stranezza di suono che acquistano certe parole legate insieme, che dal loro significato reale; è colpito dalla bellezza di un'immagine luminosa, dal contrasto di due colori, dalla rievocazione di un tempo antico, di un mondo misterioso, tutt'affatto fuori dal nostro: la sua musica ha sempre quella indeterminatezza di contorni e di significato espressivo, che hanno i versi dei poeti che egli predilige; c'è in essa la stessa stanchezza, la stessa morbosità, la stessa minuziosa cura di qualche particolare a detrimento dell'espressione generale.⁴³

E ancora:

Questo brivido nuovo, che io provo e che provano certamente tutti coloro che ascoltano musica del Debussy, che mi fa chiamare lui decadente ed arte decadente la sua; un'emozione pura, sana, grande, non la proviamo mai davanti a quella musica: essa è troppo fuori dal nostro sentimento.⁴⁴

In queste poche righe emergono dei giudizi che troveremo ripetutamente nelle critiche di quegli anni sulla musica del compositore francese: l'atmosfera decadente, l'indeterminatezza di contorni della sua musica, la stranezza preferita alla sincerità d'espressione.

⁴³ Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», XVI/10, 3 aprile 1904, p. 76.

⁴⁴ Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», XVI/11, 10 aprile 1904, p. 84.

Non è questa la sede per ripercorrere la genealogia del termine “decadente”, dalla sua apparizione nel 1868 nella prefazione di Théophile Gautier a *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire, alla poesia *Langueur* di Verlaine, alla rivista d'avanguardia « Le Décadent » del 1886, fino al massiccio uso che ne fa la filosofia nietzschiana, divenuta all'epoca una sorta di filosofia paneuropea.⁴⁵ François Lesure mostra come il termine, nella stampa francese, si fosse già trasferito dalla letteratura per connotare la musica di Debussy⁴⁶ e Anna Quaranta indica che già nel 1896 il termine aveva fatto capolino in Italia per connotare le musiche di Debussy;⁴⁷ l'utilizzo che Pizzetti ne fa nel 1904 conferma dunque la sua diffusione anche nel contesto della critica musicale italiana e, ciò che è interessante rilevare, ben prima dell'articolo di Benedetto Croce sul decadentismo letterario (1907)⁴⁸ e prima delle riflessioni sul decadentismo musicale di Giannotto Bastianelli (*La crisi musicale europea*, 1912), del quale Pizzetti diventerà amico solo dopo il trasferimento a Firenze quale docente al Conservatorio nel 1908. Nell'articolo vediamo come il giovane Pizzetti si dimostri già particolarmente interessato al rapporto tra parola e musica, divenuto poi tema di riflessione costante della sua poetica. Pizzetti concorda con Debussy nel contrastare la sinfonizzazione del dramma operata da Wagner, con interruzioni troppo lunghe del testo intonato. Sull'uso del canto, così Pizzetti sintetizza le scelte di Debussy:

Cercando una declamazione musicale che si adattasse intimamente alla parola, dando alla parola lo stesso valore ritmico che essa ha nella *conversation*, abolendo di sana pianta la musica inutile, cioè quella che deve servire a esprimere il sentimento di un personaggio, esprimendo le sensazioni nella musica più semplice, senza intralciare mai il libero svolgimento del dramma con artifici inutili di tecnica o d'istrumentale: e facendo sì che la frase musicale fosse naturale quando un personaggio dice qualcosa di naturale, e lirica solo al

⁴⁵ Uno studio sul decadentismo musicale nel contesto culturale di fine secolo è quello di Joëlle Caullier, *Musique et décadence*, in « Romantisme », 42, *Décadence*, 1983, pp. 137-150.

⁴⁶ François Lesure, *Debussy avant Pelléas, ou les années symbolistes*, Klincksieck, Paris 1992, p. 126.

⁴⁷ Anna Quaranta, «Decadentismo», «Impressionismo» e altri «ismi» di fine secolo: il «caso Debussy» e la critica italiana del primo Novecento, cit., p. 131.

⁴⁸ Benedetto Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», 5, 1907, pp. 177-90.

momento opportuno. [...] Il Debussy [...] trova che non vi è nulla di più noioso di quel cantare che fanno i personaggi di un dramma a ogni momento, né nulla di più insopportabile di quei lunghi svolgimenti di melodie che, sorgendo dall'orchestra, devono servire a esprimere quello che le parole da sole non possono.⁴⁹

Questa la sintesi che Pizzetti fa della poetica di Debussy, che, così riassunta, viene da lui rigettata. Non si può giustificare, infatti, la «povertà desolante» della melodia, che si «limita a una esposizione intermittente di spunti non sempre belli e quasi mai originali» che peraltro «sono per lo più uditi in orchestra» e sempre negati alle voci.⁵⁰ Alla «melodia trascurata» del francese Pizzetti contrappone così le «melodie e i recitativi meravigliosi» di Bellini o di Gluck.⁵¹ Per questo stesso motivo Pizzetti si dimostra invece più ben disposto verso opere giovanili quali *Printemps*, in cui Debussy mostra ancora «una chiarezza bellissima di motivi ampi e bene svolti»⁵² e non ha ancora realizzato quel puntillismo melodico asimmetrico della musica successiva.

Risulta quindi evidente come nel 1904 Pizzetti avesse ben presente la radicale alternativa tra il dramma di Debussy e Maeterlinck e la tradizione ottocentesca italiana, parteggiando tuttavia ancora per la seconda e dichiarandosi non disponibile a rinunciare alla centralità della melodia e al lirismo vocale della tradizione melodrammatica nostrana.

L'anno successivo, nel 1905, esce per la rivista «Emporium» un ritratto di Debussy a firma di Camille Mauclair; questi, poeta e critico, aveva conosciuto il compositore durante gli incontri del martedì nel salotto di Mallarmé.⁵³ Mauclair aveva organizzato ai Bouffes-Parisiens nel maggio 1893 una messa in scena del *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck, occasione nella quale il compositore si accese di un forte interesse per il lavoro del drammaturgo belga. L'articolo ricostruisce la biografia di Debussy e presenta in modo sintetico le opere principali, come si addice a un pubblico di lettori evidentemente ancora non familiare con la figura del musicista francese, elencando sommariamente alcune delle novità linguistiche del compositore. Indica nella scuola russa e in particolare in Balakirev la massima

⁴⁹ Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», XVI/10, 3 aprile 1904, p. 77.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 78.

⁵³ Camille Mauclair, *Le souvenir de Debussy*, «Terres latines», 4, marzo 1936, pp. 66-67.

fonte d'ispirazione per il «languore orientale»⁵⁴ dell'armonia di Debussy. Nota nella sua musica una «sospensione commovente», uno «spasimo snervante che si arresta al momento di raggiungere il suo colmo».⁵⁵ I temi non vengono dunque dispiegati nella loro icastica plasticità né svolti, poiché sono continuamente spezzati in continue modulazioni nelle quali non si riconosce né esordio né conclusione⁵⁶ (osservazione simile a quella di Pizzetti, che rimpiangeva i motivi più regolari del giovanile *Printemps*). Singolare la tesi per cui l'antiwagnerismo di Debussy consisterebbe per Mauclair in un ritorno alla musica pura, «una reazione contro l'infeudazione della sinfonia nel dramma»,⁵⁷ un nuovo «archetipo del vero sinfonista classico»,⁵⁸ un «gioia auditiva prodotta dalla combinazione dei timbri».⁵⁹ Mauclair descrive la musica di Debussy come

Un'eccitazione nervosa, un vivo trasporto per lo strano, un capriccio lascivo che si alterna con una nostalgica malinconia, un senso delizioso de' timbri e dei silenzi, una maestria di un appassionato delle gradazioni, una grazia penosa, la violenza di Liszt e il languore di Borodine, e tutto ciò che può piacere allo spirito moderno.⁶⁰

Ciò che sembra premere a Mauclair è scagionare l'autore, agli occhi del lettore italiano, dall'accusa di decadenza e di wagnerismo: la musica di Debussy è la risposta «nietzschiana» alle nebbie wagneriane, una musica della «gaia scienza», più vicina a Mozart e Rameau che ai romantici e ai decadenti.⁶¹ È però proprio questo amore del raro e del singolare che impedisce a Debussy di avere ancora mostrato «quella larghezza, quella solidità di stratificazioni, quello slancio sostenuto, quella serenità nella forza dei *classici*».⁶²

⁵⁴ Camille Mauclair, *Musicisti moderni: Claude Debussy*, «Emporium», XXII/129, 1905., p. 189.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 192.

⁵⁸ *Ivi*, p. 189.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 191.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

Se Pizzetti, figlio di un modesto insegnante di pianoforte reggiano, doveva accontentarsi di firmare le sue considerazioni critiche su un periodico locale, il collega romano Vincenzo Tommasini, figlio del senatore Oreste, scriveva tre anni dopo sulla più prestigiosa «Rivista Musicale Italiana» una lunga presentazione complessiva dell'opera di Debussy. Nel soggiorno romano che compì tra il 24 febbraio e il 29 marzo 1911, Romain Rolland conobbe il giovane musicista e in un diario inedito ne ricordò il precoce invaghimento per la musica di Debussy, in un ambiente musicale, quello romano, ancora esaltato dal trionfo della *Cavalleria* di Mascagni. Così lo scrittore annota nel suo diario:

Un jeune musicien romain, Tommasini, qui porte le poids d'une trop grande richesse (son père, sénateur, est l'historien de Machiavel). On le regarde comme un amateur. [...] On sent en lui un fond d'amertume contre son pays. Il est plus debussyste, plus antimascagniste, plus antipucciniste que tous les français. Il me fait l'effet d'un de ces poètes décadents parisiens.⁶³

Tommasini coglie, come aveva già fatto Pizzetti, i parallelismi con le arti coeve, da Manet, a Mallarmé, a de Bouhélier, e definisce, con più precisione e decisione di Mauclair, «impressionista» la poetica di Debussy.⁶⁴ Sappiamo che il termine nacque dalla penna del critico Louis Leroy che lo usò spregiativamente nel 1874 contro i pittori rifiutati dal *Salon* ufficiale. Secondo Stefan Jarociński già nel 1905 il termine era ampiamente usato in Francia per definire l'arte di Claude Debussy.⁶⁵ Per il compositore romano «l'estetica impressionista mira a rendere solo l'impressione momentanea, escludendo il pensiero o subordinandolo alla sensazione estetica» e coglie non la natura in sé delle cose, ma il loro darsi in un momento fuggevole.⁶⁶ L'adesione al nuovo credo impressionista è convinta, anzi, secondo Tommasini è singolare che l'impressionismo sia apparso in musica solo dopo essersi manifestato nelle altre

⁶³ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, Fonds Rolland, *Journal de Romain Rolland*, NAF 26551.

⁶⁴ Vincenzo Tommasini, *Claude Debussy e l'impressionismo nella musica*, «Rivista Musicale Italiana», XIV, 1907, p. 160.

⁶⁵ Stefan Jarociński, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Discanto, Fiesole 1980 (1976), pp. 17-19.

⁶⁶ Vincenzo Tommasini, *Claude Debussy e l'impressionismo nella musica*, cit., p. 160.

arti, poiché «la musica è per la sua natura la più impressionista delle arti», essendo i suoni «per natura vaghi e indefiniti», a dispetto della pittura e delle parole che si sostanziano in oggetti e concetti determinati.⁶⁷ La sola spiegazione plausibile a questo ritardo sta nel conservatorismo dei musicisti, per cui in nessuna arte «come in musica è forte la tradizione ed è radicata la superstizione di principi inviolabili».⁶⁸

Secondo uno schema evolucionista ben consolidato dal positivismo ancora imperante, l'opera di Debussy è inserita da Tommasini in un processo evolutivo della storia musicale, diviso in tre fasi: «quello della melodia definita e della struttura simmetrica della composizione, quello della melodia infinita e della struttura tematica, e finalmente quello dell'impressione armonica e della composizione amorfa»,⁶⁹ corrispondenti al classicismo viennese, a Wagner e Debussy.

Nella musica di Debussy «il disegno ritmico e melodico sembra svanire»⁷⁰ dietro la nebulosa dell'armonia, «di per se stessa amorfa».⁷¹ Ancora una volta, non sarà l'ultima, a stupire i musicisti italiani è l'assenza di una architettura tematica chiara e riconoscibile. Tommasini approva con entusiasmo la novità del linguaggio armonico di Debussy laddove il giovane Pizzetti del 1904 se ne era smarcato. Pizzetti aveva infatti affermato che gli accordi dissonanti usati da Debussy donavano alla sua musica un'impressione di indeterminatezza, e aveva però rimarcato che «la loro potenzialità espressiva» era indebolita «in ragione diretta del loro numero progressivo».⁷² Tommasini, a differenza di Pizzetti, non ravvisa «nessun passaggio di Debussy che sia veramente duro», anzi loda la «la pastosità e la morbidezza impareggiabili» della sua armonia.⁷³

Lo stesso anno (1907) dell'articolo di Tommasini esce per «Nuova Antologia» un articolo su Debussy a firma di Ricciotto Canudo. Questi contribuì, su riviste di entrambi i paesi e in entrambe le lingue, alla diffusione della musica francese in Italia così come a quella della musica italiana in Francia. Scrittore dagli interessi molteplici, fu residente a Parigi dal

⁶⁷ *Ivi*, p. 159.

⁶⁸ *Ivi*, p. 161.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 163.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», XVI/11, 10 aprile 1904, p. 84.

⁷³ Vincenzo Tommasini, *Claude Debussy e l'impressionismo nella musica*, cit., p. 163.

1902, pienamente inserito nel mondo intellettuale della capitale francese, amico di numerosi artisti, da Marc Chagall (di cui fu uno dei primi promotori) a Robert Delaunay, Georges Braque, Pablo Picasso (che ne lasciò un ritratto), Milhaud, Ravel e Apollinaire (che lo chiamava scherzosamente « Le Barisien », ⁷⁴ vista la sua nascita a Gioia del Colle nel 1877). Collaborò con diverse riviste francesi dell'epoca, da « La Piume » a « Europe Artiste » e al « Mercure de France », fino a fondare la propria rivista « Montjoie » e infine « Gazette de Sept Arts », una delle prime riviste a occuparsi di cinema, di cui divenne progressivamente un critico di riferimento in Francia. Amico ed esegeta di D'Annunzio fu uno dei primi a diffonderne l'opera di là dalle Alpi. ⁷⁵

Canudo fu figura chiave per decifrare i rapporti tra la cultura francese e italiana d'inizio secolo, fautore di una alleanza tra le due nazioni latine, convinto che «una federazione intellettuale mediterranea deve precedere la possibile, o fatale federazione politica, poiché i grandi movimenti intellettuali precedono i movimenti politici». ⁷⁶

Nello stesso 1907 esce in Francia l'opera più ampia di Canudo, *Le livre de l'évolution de l'Homme. Psychologie musicale des civilisations*, opera voluminosa e vorticoso, che squaderna una *Historia Universalis* attraverso le arti in cui convergono chimere teosofiche e prestiti di evoluzionismo, da Spencer a Teilhard de Chardin. La trattazione di Canudo muove dall'*Eden* biblico per sfociare in una nuova fusione sinestetica delle arti in cui Teatro e Tempio si confondono, con chiari prestiti da Wagner e Skrjabin. Una « Métaphysique musicale des civilisations », ⁷⁷ « du brouillard cosmique à la formations des mondes à l'Avènement de l'Homme dans sa marche de l'Orient vers l'Occident », ⁷⁸ fino al « temple-théâtre de l'Avenir ». ⁷⁹ Al vertice di tale evoluzione sta il dramma di Debussy e Maeterlinck.

La storia del dramma musicale è scandita da Canudo in tre tappe, che corrispondono all'evoluzione dell'anima umana. La prima forma di dramma è il « drame d'Action »; l'opera

⁷⁴ Mario Verdone, *Quello strano Canudo*, «Corriere della Sera», 22 Marzo 1970.

⁷⁵ Ricciotto Canudo, *D'Annunzio et son théâtre*, E. Figuière, Paris 1911.

⁷⁶ L. Campolongo, *Vita parigina. L'ideale mediterraneo di R. Canudo. Il traduttore della "Nave" di G. D'Annunzio*, in «Il Secolo», 21 novembre 1910, p. 3.

⁷⁷ Ricciotto Canudo, *Le livre de l'évolution de l'Homme. Psychologie musicale des civilisations*, E. Sansot & C, Paris 1907, p. 7.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 8.

di Monteverdi ne è l'esempio massimo. Secondo Canudo, « ne recherchant que l'émotion directe de la musique par ses seules et suprêmes qualités d'émotion, les premiers maîtres du Mélodrame ne concevaient que l'action, l'action déterminante, l'action de surface ». ⁸⁰ Poiché l'azione è ciò che risulta visibile del movimento della vita, « elle réclame pour s'identifier, pour être reproduite et rendue manifeste, des moyens simples, clairs et définis comme elle »: ⁸¹ il risvolto musicale di tale chiarezza e determinatezza del gesto esteriore è dunque la « mélodie carrée, symétrique ». ⁸²

La seconda tappa di questa evoluzione è segnata da Wagner, il cui dramma musicale abbandona « l'Action pure et simple, l'Action de surface » e dalla nettezza dell'azione esteriore si volge all'interiorità delle passioni e delle intenzioni e diviene « drame de Pensée ». ⁸³ Se al dramma di azione corrisponde la melodia simmetrica e finita, al dramma di pensiero corrisponde la melodia infinita: con Wagner « le drame d'Action et la Mélodie devinrent le Drame de Pensée et la Mélodie continue ». ⁸⁴

Dopo che il dramma ha espresso le azioni e i pensieri è il momento che esprima l'Idea, « mère des Pensées et des Actions ». ⁸⁵ L'Idea è per Canudo l'assoluto indeterminato, avanti la determinazione del pensiero e dell'azione, la « forme embryonnaire et occulte du Devenir, [...] existence avant la lettre, semblable à une mer immense de lumière, où toutes les vies sont encore invisibles dans leur diversité, mais splendides dans leur unité ». ⁸⁶ Se nel dramma di azione si ritrovano ancora « des hommes isolés, dont le libre arbitre se révèle dans leur libre passion », ⁸⁷ nel teatro di Maeterlinck e Debussy, che rappresenta la tendenza più spiccata al teatro d'Idea, i personaggi sono « toujours soumis à la volonté tragique de leur collectivité ou de leurs atavismes ». ⁸⁸ Il dramma d'Idea, dunque, non è teatro di passioni, ma teatro del destino, dramma non di personaggi ma della vita cosmica che anima, incosciente, azioni e

⁸⁰ *Ivi*, p. 135.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, p. 221.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 207.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ivi*, p. 271

⁸⁸ *Ibidem*.

pensieri dei personaggi. Il dramma d'Idée non può essere pertanto sostenuto dalla « Mélodie méditerranéenne » simmetrica, adatta al teatro d'Azione, né dalla « mélodie continue ou germanique », ⁸⁹ adatta al teatro di Pensiero. La musica nel « Drame d'Idée » deve essere capace di suggerire « la volonté inconsciente qui accompagne l'action d'une existence » ⁹⁰ ma senza rivelarsi ai sensi esteriori in una forma « par trop solide et claire » ⁹¹ come quella dei *Leitmotive* wagneriani. La musica di Debussy ha per Canudo la capacità di far intravedere il destino sullo sfondo delle azioni e delle passioni dei personaggi come attraverso un « voile de lumière ». ⁹² Il *Pelléas et Mélisande* è un « drame immobile » ⁹³ e apparentemente monotono poiché è sforzo verso il dramma estatico in cui la « vie est immobilisée [...] au fond d'un Océan tranquille ». ⁹⁴ Come notava già Tommasini, se in Wagner il labirinto dei *Leitmotive* ristabiliva la plasticità del contrappunto, in Debussy il contrappunto viene sciolto in una nebulosa armonica, ⁹⁵ da cui si staglia un frammento di melodia ogni volta che l'Idée si incarna in una azione determinata (come nell'espressione della gelosia di Golaud e nelle scene più concitate). ⁹⁶ I frammenti melodici in Debussy non hanno più alcun rapporto con la melodia simmetrica del dramma ottocentesco italiano, ⁹⁷ né con la melodia infinita di Wagner. La frammentazione melodica di Debussy accoglie un numero indefinito di sfumature possibili, secondo il principio per cui « l'Infini ne peut être exprimé que par l'Indéfini »; ⁹⁸ le melodie sono « non définies, non complétées, aussitôt apparues aussitôt disparues, dans le renouvellement incessant d'une Musique qui ne veut pas préciser une Action, qui ne veut pas exprimer une Pensée, mais qui doit évoquer à tout instant du drame la cause occulte la plus lointaine d'où le Drame surgit ». ⁹⁹ Nell'articolo dello stesso anno pubblicato su *Nuova*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ivi*, p. 272.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ivi*, p. 291.

⁹⁴ *Ivi*, p. 294.

⁹⁵ *Ivi*, p. 292.

⁹⁶ *Ivi*, p. 294.

⁹⁷ *Ivi*, p. 295.

⁹⁸ *Ivi*, p. 307.

⁹⁹ *Ivi*, p. 305.

Antologia, Canudo approfondisce ulteriormente l'evoluzione melodica rappresentata da Debussy, dove «la melodia quadrata, melodia pura e semplice, simmetrica» è soppressa.¹⁰⁰ Per quanto riguarda la linea vocale Canudo nota come Debussy divida nettamente «la parte evocatrice degli strumenti dalla parte della rivelazione declamatoria».¹⁰¹

Nell'articolo su «Nuova Antologia» le considerazioni sul linguaggio di Debussy sono sovrapponibili a quelle del saggio francese. È interessante, però, notare le differenze di strategia argomentativa tra la voluminosa opera in francese e il coevo articolo italiano, come se Canudo fosse ben cosciente del diverso pubblico cui si rivolgeva. Se nel libro francese Debussy era posto quale punto finale di un processo evolutivo, alternativo a Monteverdi e a Wagner, nel testo italiano invece Debussy viene presentato quale un restauratore, come una «ripresa dell'antica tradizione italiana e francese del XVII e del principio del XVIII secolo».¹⁰² Se Wagner si era ribellato al melodramma italiano in nome del sinfonismo wagneriano, Debussy lo fa in nome dei geni latini di Monteverdi e Rameau.¹⁰³ Si presti attenzione alla strategia argomentativa di Canudo (che è assente nel libro francese dello stesso anno): da un lato Debussy è visto come un superamento della tradizione melodrammatica ottocentesca, dall'altro è un restauratore dell'antica musica latina pre-operistica. Sono le stesse linee programmatiche che andavano definendosi in Italia in quegli anni, non solo a opera dei compositori citati, ma anche in critici come Luigi Torchi o Fausto Torrefranca. Con una torsione argomentativa notevole Canudo, rivolgendosi ai musicisti italiani, pone Debussy a testa di quel movimento per il recupero dell'antico di cui la generazione dell'Ottanta iniziava a essere protagonista. Come già Mauclair nell'articolo del 1905, Canudo allontana da Debussy l'accusa di wagnerismo e decadentismo attraverso un parallelismo fra Debussy e la limpidezza della musica preromantica. Secondo Canudo dunque il compositore francese è il restauratore di un mondo pre-beethoveniano (e dunque anteriore all'affermarsi del classicismo austro-tedesco).

Le riflessioni di Canudo sull'asimmetria della melodia di Debussy echeggiano anche in un articolo del 3 novembre 1907 sul «Marzocco» a firma di Alfredo Untersteiner (1859-

¹⁰⁰ Ricciotto Canudo, *Un moderno rinnovatore della musica. Claude-Achille Debussy*, «Nuova Antologia», XLII/4, 1907, p. 642.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 646.

¹⁰² *Ivi*, p. 639.

¹⁰³ *Ivi*, p. 640.

1917), in cui confluiscono anche altre formule critiche già incontrate. Anche per Untersteiner nella musica di Debussy vi è un

completo abbandono delle forme tradizionali, dissoluzione della linea melodica in piccoli frasi e melismi, oscillazione del tessuto armonico. [...] non c'è ombra di simmetria musicale, qui il musicista non vuol essere architetto e darci costruzioni contrappuntistiche complicate.¹⁰⁴

Sorpreso dal successo del «misticismo claustrale» del francese in tempo di positivismo e di verismo,¹⁰⁵ anche Untersteiner rinfocola il dubbio che Debussy sia un cantore della *décadence*: «non porta essa in sé col suo snervante erotismo e col suo misticismo malato, già i sintomi della corruzione e non è forse la vera arte parigina *fin de siècle* raffinata e corrotta, impotente e sterile?». ¹⁰⁶

Il 1908 è un anno cruciale per la conoscenza di Debussy in Italia: in quell'anno vengono inaugurati i concerti romani all'Augusteo (anfiteatro Corea) e già dalla prima stagione Debussy è presente nel programma: il 22 marzo 1908 Alessandro Bustini diresse la Regia Orchestra di Santa Cecilia nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* e il 9 aprile dello stesso anno Luigi Mancinelli eseguì i primi due *Nocturnes*. L'anno successivo, il 14 marzo 1909 Giorgio Polacco diresse *La Mer*.¹⁰⁷ Va ricordato che ai concerti dell'Augusteo potevano assistere giovani compositori di stanza a Roma come Santoliquido, Gui, Gasco e Tommasini, ma diventarono un punto di riferimento anche per Bastianelli che, da Firenze, vi si recò inviato dalla «Voce».

Il 2 aprile 1908 viene anche rappresentato per la prima volta il *Pelléas et Mélisande* alla Scala, sotto la direzione di Arturo Toscanini. Sull'onda di questo avvenimento escono in quell'anno e nell'anno successivo diversi saggi cruciali per la ricezione della musica di Debussy in Italia. Dopo le rappresentazioni scaligere, il 28 marzo 1909, è il Teatro Reale dell'Opera di Roma ad accogliere il dramma di Debussy e Maeterlinck.

¹⁰⁴ Alfredo Untersteiner, *Profili di musicisti stranieri. Claude Debussy*, «Il Marzocco», XII/44, 3 novembre 1907, p. 1.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Emilia Zanetti, Annalisa Bini, Laura Cianco, *Gli anni dell'Augusteo. Cronologia dei concerti 1908-1936*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 1990.

L'ascolto dal vivo dell'opera di Debussy muove in Ildebrando Pizzetti una parziale palinodia sui giudizi del 1904. Egli stesso ricordò in una lettera inedita a Prezzolini del 9 luglio 1909 lo scarto tra quei primi abbozzi e la nuova elaborazione critica, unitamente però all'orgoglio dell'anticipo sui contemporanei:

Tu ricordi anche certi miei articoli pubblicati in una gazzetta letteraria che si stampava qualche anno fa qui a Parma.¹⁰⁸ So che in uno di quegli articoli io parlai, primo forse in Italia, del *Pelléas et Mélisande* di Debussy. Di quei miei primi tentativi di critica dissi poi il nulla che valevano sulla Rivista Musicale di due anni fa. Noi ci conosceremo meglio col tempo (ci vorrà più tempo per te che per me, perché tu puoi manifestarti, certo anche per effetto della tua cultura, più sicuramente e chiaramente) e tu conoscerai il continuo tormento del mio spirito critico, e ti appariranno giustificate certe contraddizioni e certi errori che si trovano nei miei articoli e nei miei studi su tale o talaltro musicista, su tale o tal'altra opera.¹⁰⁹

Presente alla prima italiana, il compositore scrive un nuovo lungo e articolato saggio su *Pelléas et Mélisande*, per la «Rivista Musicale Italiana». Dopo i tentativi incompiuti del *Cid*, di *Lena* e di *Mazeppa*, Pizzetti è già gravido della concezione di un nuovo dramma latino che deve edificarsi in contrapposizione al wagnerismo: «si incomincia ormai a comprendere da tutti i musicisti latini che prendere a modelli della nostra arte teatrale i drammi tedeschi di Wagner è ridicolo e assurdo».¹¹⁰ Pizzetti è tra i primi e più convinti assertori della *sororité* musicale di Italia e Francia, in contrapposizione con il mondo germanico, e vede nel lavoro di Debussy «uno dei primi esempi di dramma musicale latino»,¹¹¹ capace di uscire d'un balzo dai binari del melodramma italiano ottocentesco e dalle pastoie del wagnerismo nordico. Il saggio è l'occasione per Pizzetti per riconoscere il primato della sorella francese: «il maggior contributo di studi e tentativi di opere per il perfezionamento del dramma musicale è stato

¹⁰⁸ È la rivista «Pro Arte» di Parma, già citata.

¹⁰⁹ Firenze, Gabinetto Vieusseux, fondo Vallecchi-Prezzolini, I.143.1.

¹¹⁰ Ildebrando Pizzetti, *Pelléas et Mélisande di Debussy*, «Rivista Musicale Italiana», XVI/2, 1908, p. 350.

¹¹¹ *Ibidem*.

dato finora dalla Francia»¹¹² e ciò grazie al *Pelléas et Mélisande*, che «sta a provare la presente eccellenza dei musicisti francesi su quelli degli altri paesi latini».¹¹³ Così, afferma Pizzetti,

Il dramma musicale latino potrà raggiungere la sua perfezione fra poco o fra molto tempo: e potrà essere scritto forse in Francia e forse — io lo spero e lo auguro — in Italia. Non so: intanto però si può dire che [...] questo *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy è la prima opera che possa giustificare una fervida speranza nell'avvenire del nostro teatro drammatico musicale.¹¹⁴

Le critiche di Pizzetti alla vocalità di Debussy rimangono però le stesse di quattro anni prima: «i personaggi non cantano più quasi mai, ma non fanno che intonare il loro discorso in modo da andar d'accordo con l'orchestra».¹¹⁵ I limiti di tale impostazione sono per Pizzetti evidenti:

Ora: si può dire che quel debole rinforzo che può essere dato al discorso da una intonazione musicale precisa che si limiti a elevare il tono delle parole più significative, più importanti, sia sufficientemente efficace per la espressione della intimità sentimentale dei personaggi? (Lo scopo, in fin dei conti, deve essere questo). Io per me lo nego assolutamente: e penso che uno dei maggiori difetti del dramma debussysta stia appunto nella espressione canora dei personaggi, la quale per sé stessa aggiunge raramente e ben poco di efficacia alla frase verbale, alla parola nuda. Lo so: alcuni critici, alcuni musicisti, affermano che tal forma di canto è più quella che si avvicina alla verità, alla naturalezza della espressione drammatica. Ma in fatto d'arte drammatica (e musicale soprattutto) la verità (la naturalezza lasciamola da parte) sta in ciò che produce il maggior effetto di commozione. La potenza espressiva di una declamazione musicale

¹¹² *Ivi*, p. 351.

¹¹³ *Ivi*, p. 352.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 362.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 354.

come quella del Debussy non può essere molto grande: vi è troppo poco di musica perché la efficacia del testo poetico ne sia grandemente aumentata.¹¹⁶

Troppo poca melodia, poca musica, dunque, nella linea vocale dei personaggi: Debussy è ancora lontano, secondo Pizzetti, dal nocciolo del dramma musicale quale lui lo concepisce.

Tali critiche sono un'eco di quelle già lette nel 1904. Eppure si nota qui uno slittamento, poiché la povertà melodica ora è ravvisata da Pizzetti solo nella parte vocale, non nel tessuto orchestrale che, anzi, viene riconosciuto come «la più perfetta musica drammatica moderna»,¹¹⁷ rispondente alla necessità di esprimere «stati d'animo vaghi, indefiniti, fuggevoli», in forza di una «coscienza estetica finissima, profonda, squisita, dell'orchestra, vale a dire della melodia orchestrale, dei ritmi e dei colori della sinfonia».¹¹⁸ La melodiosità autentica dell'opera di Debussy non è afferrata, secondo Pizzetti, da chi rimane legato alla simmetria tradizionale del fraseggio musicale, alle «melodie solidamente costrutte e regolarmente svolte».¹¹⁹ Come Canudo, anche Pizzetti valorizza l'asimmetria della melodia di Debussy, e se nell'articolo del 1904 aveva dichiarato di preferire i temi ampi e regolari delle prime opere di Debussy (*Printemps*), nel 1908 si dimostra capace di apprezzare le melodie asimmetriche dell'orchestra del *Pelléas*.

Se seguiamo l'evolversi della posizione di Pizzetti sulla musica di Debussy, vediamo che il rifiuto iniziale, motivato dall'assenza di lirismo, si spartisce nel 1908 da un lato in una critica della linea vocale, giudicata troppo arida, dall'altro in un'aperta lode della melodia orchestrale, che si articola secondo microstrutture asimmetriche. Ma la lezione di Debussy doveva agire ancora sul giovane musicista, probabilmente anche a seguito del trasferimento a Firenze e dei contatti frequenti con l'elaborazione critica di Bastianelli, fino alla realizzazione della *Fedra*, eseguita alla Scala nel 1915, nella quale anche la parte vocale rinuncia al lirismo diffuso e sceglie un declamato costante che ricalca quella *conversation* che prima aveva stigmatizzato nel *Pelléas*. La lettura comparata degli articoli del 1904 e del 1908 ci mostra,

¹¹⁶ *Ivi*, p. 354.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 357.

dunque, che quello con il *Pelléas et Mélisande* fu per Pizzetti un incontro con un linguaggio drammatico nuovo, il quale, inizialmente rifiutato, divenne in seguito l'*exemplum* di un nuovo indirizzo estetico.

Abbracciata in pieno la nuova concezione vocale, Pizzetti vi rimarrà fedele per la sua intera lunga produzione, tanto da scagliarsi a più riprese contro l'eccesso di lirismo vocale del melodramma ottocentesco.

Nello stesso 1908 un articolo particolarmente denigratorio dell'opera di Debussy esce sulla nota rivista «Il Marzocco» a firma dello scrittore e giornalista Carlo Placci. La prosa di Placci deborda di trovate linguistiche volte a rinsaldare un rabbioso rifiuto delle innovazioni di Debussy. «Solletico armonico», «cantilene senza disegno», «fiocchi di cotone fonico», «cosette squisitamente disordinate», «profumi strambi», «piacevoli zanzare sonore», «brusio che va dall'insetto d'oro allo zampillo d'acque», «soffici veli liberty di danzatrici serpentine»¹²⁰ sono solo alcune delle numerosissime metafore in cui inciampa il lettore. Nella musica di Debussy è possibile per Placci bagnarsi un quarto d'ora, non certo il tempo di un dramma musicale intero. L'articolo di Placci si conclude però con una affermazione di un qualche interesse laddove dichiara che, tra i due massimi esponenti della musica europea dell'epoca, Strauss e Debussy, tutti i giovani musicisti italiani a lui noti «sono semmai piuttosto Debussisti che Straussiani»,¹²¹ un ulteriore indizio di come oramai la Francia stesse soppiantando la Germania nelle preferenze dei giovani musicisti della Penisola.

La prima esecuzione del dramma di Debussy in Italia dà modo a un altro protagonista della generazione dell'Ottanta, Francesco Santoliquido, di professare la sua fede nel nuovo verbo francese, prima in una recensione sulla rivista «Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale», e poi in un saggio più articolato, *Il dopo Wagner: C. Debussy e R. Strauss* (1909). Santoliquido ribadisce alcuni dei punti già messi in luce dagli altri autori. Come avevano rilevato Pizzetti e Tommasini, Debussy «non si serve del contrappunto, che considera come una degenerazione artistica, e basa tutto il suo sistema musicale sull'armonia».¹²² Come Pizzetti, Tommasini e Canudo, anche Santoliquido interpreta Debussy come una terza via tra il melodramma ottocentesco e quello wagneriano: «la sua è un'arte di

¹²⁰ Carlo Placci, *Pelleas e Melisanda*, «Il Marzocco», XIII/15, 12 aprile 1908, p. 4.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Francesco Santoliquido, *Pelléas et Mélisande alla Scala*, in «Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale», II/10, 10 aprile 1908, p. 1.

reazione contro il melodramma italiano, quadrato e convenzionale, e contro il dramma di Wagner, basato sul sistema tematico». ¹²³ L'accoglienza entusiastica del *Pelléas* scaligero è in Santoliquido appena incrinata da un appunto sull'«uniformità eccessiva dei procedimenti armonici e strumentali» usati dal francese. ¹²⁴

Il saggio *Dopo Wagner* dispiega un'argomentazione di maggior respiro in cui si cerca di cogliere i tratti generali del 'fenomeno Debussy' nelle sue coordinate storiche e artistiche. Tramontata l'epoca della musica 'assoluta' di Bach, Beethoven e Brahms, siamo entrati in una fase sinestetica poiché per la prima volta «la musica è uscita dei propri confini e ha invaso deliberatamente il campo delle arti sorelle». ¹²⁵ La musica di Debussy è insieme letteraria («è il Mallarmé della musica, la musica in lui diviene letteraria, come la letteratura in Mallarmé diveniva musicale») ¹²⁶ e pittorica (poiché la musica diventa «colore sonorizzato» ¹²⁷ in cui il timbro diventa «fine invece che mezzo»). ¹²⁸ Santoliquido accomuna la tecnica di Debussy ai divisionisti e la sua estetica agli impressionisti. ¹²⁹ Ai divisionisti Debussy è paragonato perché «non fonde quasi mai due o più colori orchestrali», ¹³⁰ preferendo piuttosto adoperare i colori «uno dopo l'altro, separatamente, analiticamente quasi, senza mai fonderli in una sola pennellata». ¹³¹ Così Debussy rompe coi canoni orchestrali fissati da Nikolaj Rimskij-Korsakov, ripudiando la tecnica dei raddoppi e creando un «tessuto sinfonico di colori semplici». ¹³² La fugacità delle sensazioni prodotte dalla musica di Debussy, il rifiuto dell'ampio periodare, lo avvicina invece alla pennellata veloce dell'impressionismo pittorico, secondo una tesi che era già stata espressa da Tommasini.

Riannodandosi alle tendenze pittoriche e letterarie della sua epoca, la musica di Debussy ha saputo trovare la via d'uscita più efficace alla tirannia wagneriana. Il rifiuto del

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ Francesco Santoliquido, *Il dopo Wagner. R. Strauss e C. Debussy*, W. Modes, Roma 1909, p. 9.

¹²⁶ *Ivi*, p. 18.

¹²⁷ *Ivi*, p. 17.

¹²⁸ *Ivi*, p. 19.

¹²⁹ *Ivi*, p. 10.

¹³⁰ *Ivi*, p. 13.

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

disegno nella pittura impressionista corrisponde al definitivo abbandono del tematismo e del contrappunto tematico che Wagner aveva conservato, tramite lo stratagemma del *Leitmotiv*, quale materiale di costruzione del proprio dramma.¹³³ La reazione a Wagner non è però solo musicale: se Wagner è il titano, l'arte di Debussy è arte «della debolezza, dell'anemia, della rinuncia».¹³⁴ Si riaffaccia anche in Santoliquido quindi l'idea che Debussy appartenga alla schiera dei decadenti, artisti che «mancano di azione e non possono dirigere la loro attenzione su cose precise e *finite*»,¹³⁵ preferendo le idee «embrionali» e le «nebulose»:¹³⁶ le none e le settime, le quinte aumentate, le scale esatonali, succedendosi senza tregua, «non definiscono nessuna tonalità, nessuna fermata armonica e costituiscono una nebbia musicale vaga e indistinta»,¹³⁷ un «caos di armonie fluttuanti come alghe marine tra onde ora tranquille ora agitate».¹³⁸ Il decadente, mancando di forza vitale, si acquieta in una «atmosfera irreali, fatta di sogni e di visioni»¹³⁹ (potremmo leggerci in filigrana un vago riferimento all'*Hinterwelt* dello *Zarathustra* di Nietzsche, che Santoliquido dichiara di conoscere in un altro luogo del saggio).¹⁴⁰ È così che la musica di Debussy manca di «forza e vigore ritmico»¹⁴¹ ed è aliena a ogni «senso eroico»: l'emotività del francese è a fior di pelle, «miscuglio curioso di sentimentalità triste e sensuale, di *rêverie* mistica, di passionalità accesa, di erotismo malato e delirante».¹⁴² Se il giudizio di Santoliquido sul decadentismo di Debussy non si distingue certo per particolare originalità, più singolari sono le considerazioni che fa a proposito di *La Mer*, la quale ha per lui un posto d'onore nella produzione del francese. Gli *Schizzi sinfonici* segnano, infatti, un «notevole progresso»,¹⁴³ poiché finalmente il ritmo recupera quella plasticità che sembrava essersi disciolta nelle altre opere di Debussy, e essendo il ritmo «tra i

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ivi*, p. 15.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ivi*, p. 36.

¹³⁸ *Ivi*, p. 23.

¹³⁹ *Ivi*, p. 16.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 67.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 17.

¹⁴² *Ivi*, p. 19.

¹⁴³ *Ivi*, p. 46.

primi elementi essenziali»¹⁴⁴ del brano, «l'errore del *Pelléas* è in gran parte evitato».¹⁴⁵ *La Mer* è pregevole proprio perché contraddice, in fondo, ai principi dell'impressionismo, riportando attraverso il ritmo la presenza del disegno. A partire da *La Mer* Santoliquido rileva, a differenza degli altri esegeti, una differenza di impianto estetico tra il Debussy sinfonico e quello della musica vocale: «evidentemente il Debussy segue ideali diversi nella musica sinfonica, quindi abbiamo il curioso fenomeno di un autore che scrive sotto un duplice sistema estetico»,¹⁴⁶ sottolineando come anche il contrappunto, abbandonato in *Pelléas et Mélisande*, assume un ruolo centrale nella musica sinfonica.¹⁴⁷ Sarà successivamente Alfredo Casella a enucleare con ancora maggior forza la ritrosia di molti compositori italiani, allevati dalla chiarezza del paesaggio e dalla plasticità dell'arte toscana, ad abbandonare il disegno e la forma per la nebulosa impressionista. Per Santoliquido, come poi per Casella, l'impressionismo, pur avendo il merito di aver sconfitto «l'enfasi orchestrale»¹⁴⁸ wagneriana, resta in mezzo al guado. L'arte del futuro sarà così, per Santoliquido, la sintesi delle due lezioni opposte dell'epoca: lo sfumato di Debussy e il lenticolare miniaturismo contrappuntistico di Richard Strauss.¹⁴⁹ Santoliquido ritiene che queste due tendenze siano incomplete, in attesa di una musica nuova che sappia conciliarle.

Tra i compositori che più s'interessarono all'arte di Debussy in sede critica vi fu Giannotto Bastianelli. Il giovane musicista toscano si trovò al centro di un cenacolo composto da intellettuali quali Carlo Michelstaedter, Scipio Slataper, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini. La vicinanza con l'ambiente vociano fiorentino si riversa nella sua riflessione critica attraverso l'adesione, talvolta con entusiasmo e ingenuità da neofita, a quella corrente cosiddetta irrazionalista che ebbe il referente italiano in Giovanni Papini, in cui due pensatori quali Arthur Schopenhauer e Henri Bergson vengono unificati in un generico riferimento a un impulso irrazionale (*Wille* o *élan*) quale scaturigine dell'esistente. «Intriso di crocianesimo e bergsonismo, con qualche conflittuale adesione al niccianesimo» lo descrive puntualmente

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 47.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 47.

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 84.

Fiamma Nicolodi.¹⁵⁰ Fu l'ambiente della «Voce» nel suo complesso a risuonare di forti ispirazioni crociane, come scrive Paolo D'Angelo: «sulla “Voce” compaiono, a opera di Ardengo Soffici, Giannotto Bastianelli, Fausto Torrefranca, scritti sulla musica e le arti figurative che risentono della lettura dell'*Estetica*».¹⁵¹ E a riprova di ciò possiamo leggere i rimproveri di Giovanni Amendola che, scrivendo a Prezzolini, rinfacciava a Bastianelli, e alla rivista tutta, l'eccessiva influenza di Croce:

Ho nominato Croce, ed ho nominato un'altra cosa che nella «Voce» non mi va. Sai quanto lo apprezzi; ma mi sembra che voi facciate del feticismo. Bastianelli arriva quasi a farne un temperamento alla Rolland! Voi siete crociani troppo e sempre: quando lo nominate, quando lasciate scrivere i suoi amici, e quando vi fate inquisitori, seguendo il vostro temperamento, sì, ma col sottinteso della sua filosofia.¹⁵²

Per quanto concerne l'influsso del pensiero di Bergson, si deve ricordare che nel 1903 Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini fondarono il «Leonardo» e nel 1908 «La Voce» con l'intento di combattere la diffusione del positivismo in Italia, rappresentato da intellettuali come Roberto Ardigò e Pasquale Villari, e trovarono nel pensiero del filosofo francese («*doctor subtilis*» della filosofia contemporanea¹⁵³ lo battezzò Papini) un punto di riferimento. Nel settembre del 1904, a Ginevra, Papini conobbe personalmente Bergson, e da allora divenne uno dei suoi più attivi promulgatori in Italia, curando nel 1909 l'edizione italiana di *Filosofia dell'intuizione*, e intrattenendo un carteggio col filosofo francese. Prezzolini già da

¹⁵⁰ Fiamma Nicolodi, *La critica musicale*, in Sandro Gentili (a cura), «*La Voce*» 1908-2008, Morlacchi, Perugia 2010, p. 402.

¹⁵¹ Paolo D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento: dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Bari 2014, p. 44.

¹⁵² Lettera di Giovanni Amendola a Giuseppe Prezzolini, 27 maggio 1909, in Eva Amendola Kühn, *Vita con Giovanni Amendola*, Parenti, Firenze 1960, p.180.

¹⁵³ Giovanni Papini, *Passato remoto (1885-1914)*, L'arco, Firenze 1948, p. 876.

adolescente, nei suoi lunghi soggiorni parigini tra il 1900 e il 1905, ebbe modo di leggere Bergson, cui dedica i suoi primi articoli sul «Leonardo».¹⁵⁴

Tale premessa è necessaria perché Bastianelli fu forse l'unico tra i compositori-critici citati ad argomentare il proprio giudizio a partire da esplicite premesse filosofiche (per quanto da autodidatta potesse essere la formazione filosofica di Bastianelli). Così, se nelle riflessioni di Bastianelli tornano molte delle formule critiche già incontrate, da quella sul decadentismo di Debussy alle considerazioni sull'asimmetria della sua melodia, vi trovano un approfondimento affatto inedito.

Sulla «Voce» nella primavera del 1909 escono due articoli dedicati al compositore francese, che sono solo l'inizio di una lunga e articolata riflessione che il critico svolge in centinaia di pagine, fra articoli e monografie.

In un'inedita lettera non datata a Prezzolini, Bastianelli dichiara il suo apprezzamento per un analogo articolo di Ardengo Soffici dell'impressionismo pittorico sulla «Voce» dell'1 aprile 1909:

Caro Prezzolini,

Ti dispiacerebbe di fare da portavoce per comunicare il mio entusiasmo a Soffici per il suo terzo articolo sull'impressionismo? Sotto la ricchezza dei particolari si muove l'articolazione di un giudizio così preciso e vero, che quando viene a galla (come nelle frasi "o se l'ebbero mai lo persero di buon'ora per sprofondarsi in esperienze quasi del tutto empiriche e sensuali"); - e pertanto (la pittura) viene confinata nella trattazione di un numero limitatissimo di argomenti dove il paesaggio avrà sempre (e non si può evitare) la parte principale - ed è [...] il più delle volte frammentario. E frammentario perché assillati dalla preoccupazione di fissare "nel minor tempo possibile" i cambiamenti rapidissimi della luce sulle cose, i nostri impressionisti non potevano concepire e condurre a perfezione ... un'opera di grande importanza, né coordinare verso un fine di potenza drammatica o sentimentale gli elementi grezzi che la natura forniva loro fuggevolmente) che quando viene a galla questo giudizio mi fa balzare di gioia. Per l'importanza delle cose vedute da

¹⁵⁴ Per un approfondimento si legga Laura Schram Pighi, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1982.

Soffici arguisco che la sua vita artistica dev'essere impostata in un modo serissimo. Mi spiro perciò di curiosità di conoscerne i lavori e di frequentarlo un poco, se a lui non dispiaccia.¹⁵⁵

Nell'articolo Soffici afferma di trovare nella nuova tendenza pittorica un momento di emancipazione rispetto all'idea di 'bello assoluto', in nome della «libertà assolutamente accordata a qualunque temperamento» e della «ricerca esclusiva del carattere e dell'espressione».¹⁵⁶

La denuncia del decadentismo di Debussy è profondamente debitrice in Bastianelli delle riflessioni coeve di Croce. In un influente articolo del 1907 su «La Critica», Croce aveva riconosciuto agli scrittori decadenti la formidabile raffinatezza del verso e della parola, ma ne aveva denunciato l'illanguidirsi dei valori morali e vitali. Se l'arte è per il filosofo connubio di forma e contenuto, nel decadentismo si opera uno sbilanciamento estetizzante verso la forma, per cui la preziosità del linguaggio e delle suggestioni evocate adorna un contenuto sentimentale non autenticamente vissuto: nella «maggiore finezza e complicatezza spirituale» della loro arte spira un «vento d'insincerità», tanto che con scherno le nuove conquiste della letteratura dopo Carducci sono bollate come «grande industria del vuoto».¹⁵⁷ Secondo Croce i tre rappresentanti della tendenza moderna nella letteratura italiana sono Fogazzaro, Pascoli e soprattutto D'annunzio, tre individualità in cui «quella *Egoarchia*, quell'*Egocentricità*, quella *Megalomania* che è tanta parte della vita contemporanea» assume tratti quasi «neurastenici».¹⁵⁸

Bastianelli ricalca il medesimo impianto argomentativo, ponderando per le musiche dei decadenti il giudizio da artista e il giudizio da uomo, operando una distinzione tra l'estetico e l'etico. Il decadentismo rappresenta per il critico un affinamento inaudito dei mezzi musicali e della capacità di «sentire» ed «esprimere» (per rimanere nel solco linguistico di Croce). Bastianelli individua in Richard Strauss e Claude Debussy i due campioni dell'estetica decadente e riconosce in «queste anime raffinatissime», pur «impotenti ancora a

¹⁵⁵ Lettera non datata di Bastianelli a Prezzolini, Firenze, Gabinetto Vieusseux, fondo Vallecchi-Prezzolini, I.16.15.

¹⁵⁶ Ardengo Soffici, *L'impressionismo e la pittura italiana*, «La Voce», I/16, 1 aprile 1909, p. 1.

¹⁵⁷ Benedetto Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V, 1 giugno 1907, p. 178.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

generare una grande era musicale», le ricognitrici di nuove «esperienze che serviranno a far più possente il futuro linguaggio della musica».¹⁵⁹

Bastianelli vorrebbe veder conciliata tale accelerazione linguistica, però, con un nuovo battesimo etico e metafisico che, dopo aver abbandonato il sentimentalismo romantico, superi anche il materialismo impressionista. Al potenziamento della capacità senziente («polipatismo», vocabolo frequente in Croce, ancora una volta) corrisponde infatti un indebolimento di quella virile volontà che può trascendere e mitigare il pulsare della sensualità. In un soggetto che deve velocemente elaborare sempre più raffinate e contrastanti sensazioni («impressionismo»), Bastianelli riscontra, contestualmente a un indebolimento della volontà etica, un potenziamento delle capacità intellettive («cerebralismo»)¹⁶⁰ Reazione complementare, e ugualmente decadente, è il cadere dal «cerebralismo» al «misticismo» esangue e impotente che tenta di resistere agli eccessi di una sensualità peccaminosa (contro la falsità degli «asceti, che amano le pratiche di ascetismo nei libri in cui le trovano descritte» metteva già in guardia Croce).¹⁶¹

La musica di Debussy è per Bastianelli espressione di un'epoca che ha affinato fino alla superfetazione la capacità critica, che deve confrontarsi con linguaggi artistici sempre più ermetici e personali. È un «miracolo della bravura critica moderna»¹⁶² riuscire a decifrare gli enigmi più raffinati architettati dagli artisti, comprendere, come un camaleonte, le tendenze artistiche le più opposte, cimentarsi a «indovinare il senso letterario nascosto sotto il velame degli accordi strani».¹⁶³ L'agile facoltà critica moderna sa «comprendere tutto, la verità e l'errore, e il bello e il brutto» sa «mettersi in tutte le posizioni, in tutti i più arguti punti di vista», approdando al completo relativismo dei principi estetici.¹⁶⁴ La critica moderna è per Bastianelli come Ulisse, «che sa cavarsi d'impaccio da tutte le situazioni con un'abile menzogna, ma che lentamente finisce per diventare una specie di recipiente atto a ricevere tutti i contenuti».¹⁶⁵ Così la capacità di comprendere anche le forme del brutto, «pur se

¹⁵⁹ Giannotto Bastianelli, *Mascagni*, Ricciardi, Napoli 1910, p. 28.

¹⁶⁰ Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 5.

¹⁶¹ Benedetto Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, cit., p. 183.

¹⁶² Giannotto Bastianelli, *Debussy*, «La Voce», I/14, 9 marzo 1909, p. 54.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

elegantemente raffinate», manca di una «bussola interiore» e di «criteri di giudizio», non sapendo distinguere tra «musica vera, piena di liricità» e «falsa musica, antilirica».¹⁶⁶ Nel suo *Breviario di Estetica* Croce si era soffermato a discernere tra diverse funzioni della critica, ritenendo però l'autentica funzione della critica «non già di promuovere e guidare la vita dell'arte [...] si bene, semplicemente, di discernere, nell'arte che è già stata prodotta, il bello dal brutto, e consacrare il bello»,¹⁶⁷ ciò che è «lirico» da ciò che non lo è. Per Croce, come noto, il concetto di «lirico»¹⁶⁸ sta a indicare l'intuizione del particolare tramite il sentimento, in cui si sostanzia l'arte, non essendovi secondo il filosofo alcuna intuizione scevra da un contenuto sentimentale, avulsa da un peculiare stato d'animo, tesi che servirà a Bastianelli per criticare, nel successivo articolo su «La Voce», le pretese estetiche dell'impressionismo. Per Croce e per Bastianelli, nell'epoca contemporanea, creazione e critica si fondono, e come gli artisti hanno assunto nel proprio laboratorio quei raffinati strumenti intellettuali offerti dalla critica, così i critici, non paghi del proprio ruolo, «tendono bramosi a una certa forma d'arte»,¹⁶⁹ trasformandosi in profeti impotenti dell'arte dell'avvenire.¹⁷⁰

Debussy è dunque, in questo senso, un compositore-critico, un musicista cioè dove la ricerca inesausta di nuove soluzioni linguistiche tiene il posto della «visione spontanea».¹⁷¹ Gli artisti critici, capeggiati da Debussy, sono «creature riflesse, cerebrali, [...] delle multi-nature».¹⁷² Un riguardo particolare mostra Bastianelli per le opere giovanili di Debussy, dove ancora permane «qualcosa di infantile ma di sincero».¹⁷³ Tale preferenza per le opere giovanili di Debussy accomuna Bastianelli e il Pizzetti del 1904: anche quest'ultimo, in anticipo rispetto Bastianelli e alla stessa lezione di Croce, aveva denunciato la mancanza di sincerità etica nell'estetismo di Debussy e preferito piuttosto la sincerità d'espressione di

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1974, p. 79.

¹⁶⁸ Sulla natura intrinsecamente lirica dell'arte nel pensiero di Croce, cfr. Benedetto Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in Croce, *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1966, pp. 22-23.

¹⁶⁹ Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 78.

¹⁷⁰ Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, cit., p. 42.

¹⁷¹ Giannotto Bastianelli, *Debussy*, «La Voce», cit., p. 54.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ *Ibidem.*

un'opera immatura come *Printemps* alla maggior sofisticazione di opere successive, cui mancava «un'emozione pura, sana, grande».¹⁷⁴

Debussy, «l'artista critico per eccellenza»¹⁷⁵ è «l'uomo di tutta Europa che oggi abbia, sia pure a forza di infiniti calcoli e di scarsissimi lampi fantastici, spinto più innanzi la tecnica (specialmente armonica) della musica»,¹⁷⁶ ancora più di Strauss, Reger o Mahler.¹⁷⁷ Eppure, o proprio per questo, Debussy ha perso, rispetto alle prime opere giovanili quella schiettezza d'artista e non sa più tornare a essere «barbaro» e «primitivo»,¹⁷⁸ poiché «artista vero è colui che ritorna *barbaro* anche dinanzi alla complessa civiltà moderna».¹⁷⁹ È così che, consapevole di asserire una sentenza urticante, Bastianelli contrappone a Debussy lo sgorgare spontaneo della musica di Mascagni (suscitando, come vedremo, lo sdegno di Romain Rolland).

Il mese successivo uscirà un altro articolo di Bastianelli su «La Voce» dal titolo di *Impressionismo musicale*, dove, secondo una prospettiva assai singolare impressionismo e verismo, due tendenze linguistiche così agli antipodi, vengono letti sotto una stessa luce.

I sacerdoti della novissima religione, fiutando oscuramente l'accusa di veristi, si difendono calcando molto il senso interiore di questo impressionismo. Impressioni nude della vita, sì, ma non riprese fotograficamente come farebbe un qualunque zoliano, sibbene riflesse nel più profondo di una psiche delicatissima e colte senza sciupare il loro bel colore d'interiorità.¹⁸⁰

La critica di Bastianelli su questo punto è di natura filosofica, e ancora una volta debitrice dell'estetica di Croce, per cui l'arte è sintesi a priori, inscindibile dunque, di rappresentazione e sentimento, di esteriore e interiore, di forma e contenuto: «ciò che ammiriamo nelle genuine opere d'arte è la perfetta forma fantastica che vi assume uno stato d'animo», poiché in esse «l'aspirazione sta solo per la rappresentazione e la rappresentazione

¹⁷⁴ Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», XVI/11, 10 aprile 1904, p.84.

¹⁷⁵ Giannotto Bastianelli, *Debussy*, «La Voce», cit., p. 54.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Giannotto Bastianelli, *Impressionismo musicale*, «La Voce», I/17, 8 aprile 1909, p. 66.

sta solo per l'aspirazione». ¹⁸¹ Per Bastianelli non possono esistere impressioni sensibili pure poiché ogni sensazione è già sempre riflessa nel sentimento interiore:

Il male è che questo preteso impressionismo ideale, in quanto è teoria, è come l'estrema propaggine del verismo naturalistico. [...]. È una delle tante forme del vieto errore che fa divellere il contenuto dalla forma e che fa spicciare di sul contenuto la forma quasi una pellicola aurea aderente a un pezzo di metallo o di bronzo, siccome avviene negli oggetti d'oro falso. ¹⁸²

L'identità inscindibile di forma e contenuto nell'arte era uno dei capisaldi dell'estetica di Benedetto Croce, mutuato dal pensiero hegeliano attraverso la lezione di Francesco De Sanctis. ¹⁸³ Precedente al *Breviario di estetica* del 1912 o ai *Nuovi saggi di estetica* (1919) o all'*Aesthetica in nuce* (1928), l'articolo di Bastianelli avrebbe potuto essere influenzato dal pensiero di Croce attraverso la ponderosa *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902, o, più probabilmente, dall'articolo *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* del 1908, ¹⁸⁴ dove in modo più sintetico il pensatore aveva ribadito l'inammissibilità filosofica della separazione di forma e contenuto. Al di là delle singole letture di Bastianelli, non ricostruibili nel dettaglio, si ricorda come egli potesse essere influenzato quasi per osmosi dal pensiero di Croce attraverso la frequentazione dell'ambiente della «Voce».

Sulla base di tale principio, ecco che allora ogni distinzione tra un verismo che fotograferebbe l'esteriore e l'impressionismo che sarebbe auscultazione dei fremiti più intimi è negata a priori.

¹⁸¹ Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, cit., p. 33-34.

¹⁸² Giannotto Bastianelli, *Impressionismo musicale*, «La Voce», cit., p. 66.

¹⁸³ Nel saggio del 1912 *De Sanctis e l'hegelismo* Croce riconobbe in modo netto la sua filiazione dal pensatore irpino, anche per quanto concerne la tesi dell'unità di forma e contenuto nell'arte. In generale, per una sintesi del pensiero di Croce si veda Ernesto Paolozzi, *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida editore, Napoli 2017.

¹⁸⁴ Benedetto Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in «La Critica», VI, 1908, pp. 321-340.

In fondo questo passaggio delle impressioni nella psiche non esiste, lo spirito dell'uomo è presente o non è presente, forma o non forma le immagini, si accorge o non si accorge delle impressioni. Le quali non possono essere prima corporali e poi spirituali. O le impressioni passano sul corpo dirò così meccanicamente, come contatto di cadavere e cadavere, lo spirito non vedendole, non sentendo l'uomo di averle, e allora è inutile parlare di quelle impressioni, giacché esse sono più che mute; è lo stesso che non sieno state, non esistono anzi che nella nostra ipotesi. O lo spirito le percepisce, e allora esse sono vere e proprie intuizioni o contemplazioni di un dato stato lirico, che si può chiamar muto, avendo solo riguardo a non essere esso espressione parlata - espressione è sempre, però e nel quale stato lirico è impossibile distinguere, altro che intellettualmente, l'azione dell'impressione soltanto corporale, da quella soltanto spirituale. Sicché quel preteso colorito interiore, che verrebbe dall'anima dato o non dato a piacere alla sensazione nuda e cruda e che dai moderni impressionisti verrebbe dato quasi a nobilitare le sensazioni del corpo, è proprio quella impressione, è tutta quell'impressione.¹⁸⁵

Per Bastianelli non è dunque teoreticamente possibile il presupposto estetico dell'impressionismo, che sarebbe, secondo l'interpretazione di Tommasini, una *epochè* del pensiero rispetto alla sensazione estetica, che si vorrebbe pura.

E così, contestando che si possa distinguere tra forma e contenuto,¹⁸⁶ Bastianelli nega in principio che si possa distinguere tra le *Empfindungen* interiori della *Pastorale* beethoveniana e i giochi d'onde e di nuvole di Debussy.¹⁸⁷ La teoria impressionista quindi pare quindi a Bastianelli «un tardo figlio del positivismo camuffato alla meglio con una maschera bergsoniana più consentanea ai tempi».¹⁸⁸ Da Bergson l'impressionismo avrebbe appreso come «la realtà sia un così precipite fluire che anche un precipitevole susseguirsi di toni e di colori nervosamente abbozzati debba essere l'arte».¹⁸⁹

¹⁸⁵ Giannotto Bastianelli, *Impressionismo musicale*, «La Voce», cit., p. 66.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

Se dunque la teoria estetica dell'impressionismo è per Bastianelli erronea, e se le realizzazioni di Debussy sono un tentativo fallito, «un aborto»,¹⁹⁰ nondimeno nell'avanzamento tecnico portato dal suo linguaggio «si scorgono già i primi albori di un nuovo cielo che condurrà infallibilmente a un grande capolavoro»,¹⁹¹ e chi scriverà questo capolavoro si troverà in possesso d'un linguaggio armonico-orchestrale «atto a ricevere qualunque impronta anche la più impreveduta».¹⁹²

Bastianelli è il primo critico musicale a riflettere con discernimento filosofico attorno alla nozione di «impressionismo», rifiutandolo in nome dell'intesa a priori, dunque indissolubile, di soggettivo e oggettivo, laddove l'impressionismo vorrebbe scindere le sfere soggettiva e oggettiva.

Non passano tre giorni dall'articolo di Bastianelli che su un'altra rivista fiorentina, «Il Marzocco», Giulio Caprin compie un'analogia riflessione, a riprova che la discussione era ormai accesa.¹⁹³ Pur non citando mai Debussy, né soffermandosi in particolare sulla musica, l'articolo può aiutare a capire quali erano le accezioni del termine 'impressionismo' nel dibattito italiano. L'articolo di Caprin in realtà è la presentazione del volume dello storico dell'arte Heinrich Richard Hamann intitolato *Der Impressionismus in Leben und Kunst* (1907). La modernità è per Caprin un coacervo di «ismi», «egoarchismo e solipsismo, simbolismo e misticismo, occultismo e satanismo» che secondo lo scrittore tedesco hanno un minimo comun denominatore nell'impressionismo, inteso, sintetizza Caprin, come «l'incompiuto in opposizione all'esatto, il fuggitivo in opposizione allo stabile, in una parola la negazione dello stile classico».¹⁹⁴ In filosofia l'impressionismo consisterebbe nell'abbandono dello spirito sistematico in favore dei laconici aforismi alla Nietzsche. In ambito morale addirittura rappresenta ogni tendenza corruttrice della società, dall'«alcolismo al satirismo».¹⁹⁵ Singolarmente però Caprin, dopo aver citato per la pittura i francesi Monet e Degas, riporta come esempio di impressionismo musicale l'opera di Richard Strauss, coi suoi

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ Giulio Caprin, *Una sintesi delle tendenze contemporanee, impressionismo*, «Il Marzocco», 11 aprile 1909, p. 2.

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

«cambiamenti di ritmo nel medesimo tema»,¹⁹⁶ a conferma della confusione che ancora regnava in Italia e del ruolo di pionieri della nuova generazione di compositori-critici.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

La ricezione della musica di Debussy in Italia (1910-1920)

Nel 1910 esce un pamphlet del flautista e compositore Giacomo Setaccioli (1868-1925) intitolato *Debussy è un innovatore?* Appartenente alla generazione immediatamente precedente a quella dell'Ottanta, generazione che ancora guardava alla lezione tedesca cercando di impiantare nel melodramma italiano lo spessore sinfonico post-wagneriano, Setaccioli fu, tra le altre cose, insegnante di Vittorio Gui a Firenze e intraprese sulle riviste «Orfeo» e «Musica» una vivace polemica con Alfredo Casella sulle nuove tendenze compositive. Discreto successo ebbe il suo saggio critico su Debussy, che venne ristampato a dieci anni dalla prima edizione e che fu tradotto in tedesco dall'editore Breitkopf. Oltre al testo di Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*,¹⁹⁷ nel suo studio l'autore dimostra di conoscere, citandoli esplicitamente, gli studi di Pizzetti e di Tommasini, confermando così il fatto che tali studi erano celermente entrati nel dibattito critico dell'epoca. Setaccioli riconosce un qualche merito analitico a Tommasini e Pizzetti,¹⁹⁸ mentre accusa la critica italiana di essersi attardata su vacue analogie letterarie o pittoriche.¹⁹⁹ Francesco Santoliquido viene messo alla berlina senza nominarlo, sbeffeggiato quale sacerdote di Debussy fra gli italiani, «eletto circondato da una moltitudine di persone – il volgo, i profani».²⁰⁰ Che sia il collega campano il soggetto della caricatura è certo, poiché le parole messe in bocca all'«eletto» sono un *collage* di citazioni dal suo saggio:

Egli canta le cose piccole e le anime che hanno cominciato a morire
... Canta lo spleen e il flirt anodino, l'anemia e la debolezza ... egli
rinuncia volutamente a cogliere in sé tutto quello che in ogni animo
umano v'è d'eterno, di grande... ammirate dunque il cantore della
Rinuncia.²⁰¹

¹⁹⁷ Giacomo Setaccioli, *Debussy è un innovatore?* De Santis, Roma 1920, p. 24.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 15.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 8.

²⁰¹ *Ivi*, p. 8.

Cadde in errore anche Bastianelli, il quale, replicando al *pamphlet* di Setaccioli non si accorse della citazione.²⁰² Il «crudele morbo della *debussyte*»²⁰³ ha mietuto quasi più vittime in Italia che in Francia,²⁰⁴ e Setaccioli sa riconoscerlo dal «torpore che invade tutte le membra, poi da una strana sonnolenza, da un rilassamento di tutte le forze tale da costringerlo a camminare con andatura dinoccolata e molle», dal «pallore terreo», dagli «occhi infossati e velati».²⁰⁵ Il morbo diagnosticato è quello, contagiosissimo, della decadenza:

negazione di ogni principio di vita. [...] Arte appoggiata al contrario sopra tutti gli elementi negativi che in un tempo non molto remoto avrebbero indubbiamente decretato l'insuccesso di essa e del suo autore.²⁰⁶

La troppo raffinata tornitura della musica di Debussy è «mancanza di umanità»,²⁰⁷ intenti aristocratici che «rifuggono le troppo vive e potenti esplosioni del pathos»,²⁰⁸ considerazione che avevamo visto anche nel primo articolo di Pizzetti e che evidentemente non poteva che essere molto diffusa in un'Italia abituata alle eruzioni sentimentali melodrammatiche veriste. Per questa ragione viene condannato il perpetuo recitativo del *Pelléas et Mélisande*, procedimento inadatto «là dove la musica è chiamata a rivestire sentimenti e situazioni create dall'urto delle passioni umane».²⁰⁹ Così «lo stile recitativo come

²⁰² Così scrive Bastianelli: «come mai ogni squisito conoscitore di Maeterlinck potrebbe non sorridere all'affermazione del Setaccioli che quei poeti cantano: *lo spleen e il flirt anodino, l'anemia e fa debolezza, le crisi di nervi, La clorosi, i tessuti esangui, le vertigini le fiamme sensuali, il brivido del malato invaso d'amore, la febbre delirante e il fascino puerperale* ? Non sembra di sentire le caricature del *Travaso* a una poesia del D'Annunzio, piuttosto che la sottile esegesi di un critico delicato e profondo?», in Giannotto Bastianelli, *Pro e contro la musica modernissima*, in *Musicisti di ieri e di oggi*, Sel, Milano 1914, p. 20.

²⁰³ Giacomo Setaccioli, *Debussy è un innovatore?*, cit. p. 7.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 7.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 10.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 4.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 37.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 103.

base unica di un nuovo indirizzo melodrammatico non potrà mai soddisfare pienamente alle esigenze dell'Arte e del Teatro».²¹⁰ Di più: Setaccioli rifiuta di accettare che il «recitativo stecchito»²¹¹ di Debussy possa avere una qualche discendenza da quello monteverdiano, ricordando piuttosto l'afrore di quello dei primitivi Caccini e Peri.²¹²

Nulla di sano e vitale vi è dunque nella musica di Debussy, debole di fronte al leone wagneriano quanto il lamento dell'agnello,²¹³ laddove è invece la musica di Strauss a rappresentare la miglior tendenza dell'epoca.²¹⁴

La musica di Debussy è un tentativo fallito di trasporre in musica la rivoluzione pittorica degli impressionisti:

ind'è che noi siamo decisamente contrari all'indirizzo musicale iniziato dal Debussy, il quale con lo specioso pretesto di condurre l'arte sopra una nuova via, prendendo le mosse e gli atteggiamenti dell'impressionismo pittorico, non solo non rende coi suoni quel calore, quella vivacità di tinte, quella vita che è in tale scuola, ma conduce l'arte musicale fuori del suo regno là dove non si può trovare che l'informe, anzi il deforme.²¹⁵

D'altronde la musica non può essere impressionista se non al prezzo di essere amputata di parti vitali, quali la melodia e la polifonia, ed essere ridotta all'informe del solo colore armonico. Setaccioli si oppone esplicitamente dunque alla tesi di Tommasini secondo cui la musica sarebbe arte intrinsecamente impressionista. Entrando nella discussione sulla simmetria o asimmetria melodica Setaccioli nega che

si possa dare il nome di melodia al legame disordinato di quei piccoli tratti melodici, legame ottenuto coll'accennato mezzo delle ripetizioni, che si effettuano puramente e semplicemente a guisa di ritornello o

²¹⁰ *Ivi*, p. 102-103.

²¹¹ *Ivi*, p. 104.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ivi*, p. 36.

²¹⁴ *Ivi*, p. 98.

²¹⁵ *Ivi*, p. 33.

tutt'al più mediante una leggerissima variante ritmica. Or dunque, per dare il nome di melodia al succedersi di quei spunti ritmici da nessun vincolo uniti, privi di potenza emotiva e che sono più il prodotto di uno sterile meccanismo che di una vera ispirazione, bisognerebbe aver dimenticato che la melodia, nella sua vera essenza, altro non è se non il primigenio canto popolare, espressione sincera dell'animo commosso dei popoli primitivi.²¹⁶

Le menomazioni della musica di Debussy non sono limitate alla melodia, poiché anche il ritmo è carente,²¹⁷ così come lo sviluppo tematico.²¹⁸

Alla chiusura della prima decade del Novecento i nomi di Debussy e Strauss risuonavano ormai in Italia quali massimi esponenti delle più avanzate tendenze della musica europea: lo conferma la lettura del *Manifesto dei musicisti futuristi*, redatto l'11 ottobre 1910 da Francesco Balilla Pratella. Se Strauss è liquidato come colui che «eleva il barocchismo della strumentazione fin quasi a forma vitale» senza arrivare a nascondere «l'aridità, il mercantilismo e la banalità dell'anima sua»,²¹⁹ più articolate sono le considerazioni su Debussy:

In Francia, Claudio Debussy, artista profondamente soggettivo, letterato più che musicista, nuota in un lago diafano e tranquillo di armonie tenui, delicate, azzurre e costantemente trasparenti. Col simbolismo strumentale e con una polifonia monotona di sensazioni armoniche sentite attraverso una scala di toni interi — sistema nuovo, ma sempre sistema, e, di conseguenza, volontaria limitazione — egli non giunge sempre a coprire la scarsità di valore della sua tematica e ritmica unilaterali e la mancanza quasi assoluta di svolgimento ideologico. Questo svolgimento consiste per lui nella primitiva e

²¹⁶ *Ivi*, p. 41.

²¹⁷ *Ivi*, p. 105.

²¹⁸ *Ivi*, p. 106.

²¹⁹ Francesco Balilla Pratella, *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, in *I manifesti dei futuristi*, Edizioni di Lacerba, Firenze 1914, p. 38.

infantile ripetizione periodica di un tema breve e povero o di un andamento ritmico monotono e vago.²²⁰

In questo manifesto, che l'autore intende quale reazione incendiaria contro «l'onta e il fango»²²¹ della vita musicale italiana, si ricalcano i medesimi rilievi mossi dal fronte conservatore: lo spaesamento per la «tematica» di Debussy, ossia per la povertà e brevità dei motivi che non vengono sviluppati secondo il tematismo classico ma piuttosto attraverso la continua ripetizione. Nel successivo scritto *La distruzione della quadratura*, del 18 luglio 1912, Balilla Pratella si addentra in una nuova riclassificazione della ritmica musicale e trova che se «in poesia il verso libero ha segnato la fine della schiavitù, facendo trionfare il ritmo individuale delle parole, che sotto l'impulso di uno stato d'animo si combinano in sinfonie di suoni e di ritmi fino a oggi rimaste sconosciute», in musica, invece, «i tentativi di Wagner, di Strauss, di Debussy e di Mascagni non hanno risolto il problema, pur aprendo nuove e diverse vie».²²² In modo piuttosto contraddittorio dunque il futurista lamenta da un lato la nuova brachilogia tematica di Debussy, dall'altro, non riconosce nella loro asimmetria un traguardo ancora sufficiente (quale fosse il traguardo agognato da Balilla Pratella è difficile ricavarlo dalle sue labirintiche argomentazioni come dalle sue realizzazioni musicali coeve).

Di tutt'altra angolazione sono le considerazioni sulla musica di Debussy che Domenico Alaleona svolge all'interno della propria teoria dell'armonia. In estrema sintesi, Alaleona vorrebbe rinnovare l'armonia del suo tempo attraverso l'introduzione di un nuovo quadro teorico, che prenda come parametro una nuova divisione dell'ottava in parti uguali. Bifonia, trifonia, tetrafonia, esafonia e dodecafonia sono sistemi armonici che corrispondono al numero di parti uguali in cui viene divisa l'ottava (così l'accordo base della bifonia è il tritono, quello della trifonia una sovrapposizione di terze maggiori, quello della tetrafonia una sovrapposizione di terze minori ecc...). Senza entrare ora nel merito di una teoria armonica assai singolare, ci limitiamo a dire che Alaleona sostiene che il linguaggio armonico di Debussy si regga sull'uso sistematico della trifonia e della esafonia:

La musica del Debussy è basata quasi esclusivamente sui sistemi che io chiamo trifonia ed esafonia; della dodecafonia c'è in lui solo

²²⁰ *Ivi*, p. 41.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Francesco Balilla Pratella, *La distruzione della quadratura*, in *I manifesti dei futuristi*, cit., p. 114.

qualche accenno. Dall'uso di questi sistemi essa trae quel colorito strano e caratteristico così grato ad alcuni, così ostico ad altri che, si vede, non sono riusciti ancora a immedesimarsi in quel clima estetico e si ostinano forse a considerare quelle combinazioni alla stregua delle quinte aumentate, ciò che è una ingenuità e un grave errore estetico; errore anche nocivo in quanto svia il giudizio ed il gusto. Io ho sentito anche artisti intelligenti definire la musica di Debussy complicata, studiata, incomprensibile. Niente di più falso.²²³

La difficoltà a comprendere la musica di Debussy da parte di alcuni deriverebbe dunque da un errore di interpretazione armonica, da chi si ostina a leggere come accordi «alterati» del sistema tonale, dunque eccezioni, quelli che sono accordi di una grammatica musicale completamente nuova.

Il nuovo sistema armonico non è da Alaleona teorizzato per fini puramente contemplativi. Compositore egli stesso, trova nella musica del francese la possibilità di nuovi orizzonti espressivi: la scoperta delle nuove tonalità «neutre» (quelle citate, escogitate a partire dalla divisione dell'ottava in parti eguali) è avvenuta in lui «sopra tutto per il prepotente, assillante bisogno di alcuni stati d'animo di trovare un equivalente nella tecnica dell'arte che pareva mancasse».²²⁴ Così «lo stato di animo fondamentale corrispondente al carattere fondamentale delle tonalità neutre e che in esse trova la sua vera parola», si può, secondo Alaleona, «sintetizzare press'a poco così: mancamento di sé, rilasciamento o eccessiva tensione dei nervi in modo che essi diventino incapaci di funzionare, rottura dei freni inibitori, suprema prostrazione o esaltazione»²²⁵ quella che è in generale chiamata da Alaleona «arte di stupore», un senso tonale come sospeso, acefalo, privo di una direzione.²²⁶

Si guardi come il Debussy, col suo finissimo intuito d'artista, abbia sempre scelto soggetti più o meno misteriosi, fantastici, eterei, estatici

²²³ Domenico Alaleona, *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, p. 392.

²²⁴ Domenico Alaleona, *L'armonia modernissima: le tonalità neutre e l'arte di stupore*, «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, p. 798.

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ *Ibidem.*

[...] (avete voi mai visto nel colmo dell'estate un paesaggio o un oggetto a traverso l'aria tremolante sotto la gran caldura? Non so perché in questo momento l'arte di Debussy mi rievochi questa sensazione).²²⁷

Se però Debussy è il più riconosciuto fra i maestri che adottano questo nuovo linguaggio di cui Alaleona vorrebbe essere il teorico, non è l'unico:

Il Debussy è diventato l'uomo rappresentativo di questi sistemi. Mentre di essi hanno tratto profitto più o meno ampiamente molti altri artisti: i russi, specialmente il Borodin, il Rimski-Korsakof, il Glazunof; e anche i nostri Puccini e Mascagni.²²⁸

Anche gli italiani hanno introdotto nel loro linguaggio le nuove armonie neutre, ma non ne hanno sempre compreso il contenuto espressivo: «di qui si vede quanto sbagliano quei compositori italiani che, imitando il Debussy solo meccanicamente, usano gli stessi mezzi tecnici per esprimere sentimenti o situazioni veriste, borghesi, plateali, o che so io»,²²⁹ riferendosi probabilmente a quegli operisti, Puccini e Mascagni *in primis*, che avevano saputo iniettare nelle forme dell'opera le nuove raffinatezze armoniche d'oltralpe.

Nel 1911 Ildebrando Pizzetti è inviato dal «Marzocco» a Parigi per presenziare alla prima esecuzione del *Martyre de Saint-Sébastien* di Debussy e D'Annunzio. Viaggio cruciale e molto sofferto da Pizzetti, che varcava le Alpi per domandare al poeta di approvare delle modifiche al testo della *Fedra* che andava musicando.

La trasferta parigina è però anche un'occasione per aggiornare la conoscenza e il giudizio sul musicista francese e per interrogarsi se il giovane *Ildebrando da Parma* sarebbe stato degno di succedere nelle grazie di D'Annunzio al celebrato *Claude de France*. Nell'articolo Pizzetti confessa di aver giudicato con riserva le ultime opere di Debussy, specialmente i *Préludes*, che «pur essendo sempre interessanti e ammirevoli, assomigliano tuttavia all'opera di uno scultore cui faccia difetto la forza per imprimere col pollice nella

²²⁷ *Ivi*, p. 829.

²²⁸ Domenico Alaleona, *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, «Rivista musicale italiana», cit., p. 392.

²²⁹ *Ibidem*.

creta i solchi profondi suscitatori di forme decise e salienti».²³⁰ Nella nuova opera, invece, la «forza e plasticità dell'espressione di sensazioni e sentimenti» dei versi del poeta trova nella musica «una forza nuova, una nuova ammirevole plasticità di temi e svolgimenti melodici».²³¹ Non più dunque il «misticismo trepido, pauroso e sconsolato di Maeterlinck», ma «il misticismo ardente e appassionato» del poeta italiano. Nella musica del collega francese, Pizzetti trova dunque tracciata una via che egli intende percorrere per la sua *Fedra*, lasciandosi alle spalle la lezione del *Pelléas*, non pienamente adeguata al vigore del verso di D'Annunzio. Lamentando una volta di più l'afrore e la «scarsità di contenuto sentimentale» della musica di Debussy, Pizzetti vuole innalzarsi a una «commossa e larga umanità».²³² I suggestivi preludi orchestrali di Debussy, efficacissimi nel dipingere l'atmosfera scenica, non riescono ad anticipare e a indurre nell'ascoltatore la commozione per il dramma interiore dei personaggi. Pizzetti poteva fare un confronto con il preludio della propria *Fedra*, il cui tema è già riconoscibile negli appunti dell'*Ippolito* incompiuto: l'ansimare circolare cromatico delle viole evoca già tutta la contorsione ossessiva della passione della figlia di Minosse. Dove l'autostima non difettava certo a Pizzetti, era nella gestione dei cori, avendo egli già elaborato per D'Annunzio nel 1907 quelli per *La Nave*, dove l'antifonario ambrosiano viene rielaborato con gusto contrappuntistico antico e moderno insieme. Opera della quale andava fiero e che rifiutava di giudicare un semplice *pastiche* anticheggiante ad uso scenico, come scrive in una lettera inedita a Prezzolini, inviata da Parma il 9 luglio 1909:

Della musica che scrissi per *La Nave*, in particolare, ti avrò forse parlato Bastianelli: ma io stesso te la farò poi sentire al piano. E sentirai che tanto coloro che hanno detto meraviglie della sua antichità quanto coloro che per la sua antichità l'hanno condannata, non hanno capito niente né di ciò che ho fatto né di ciò che ho inteso fare.²³³

²³⁰ Ildebrando Pizzetti, *Le Martyre de Saint Sébastien. La musica di Claude Debussy*, «Il Marzocco», XVI/22, 28 maggio 1911, p. 1.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi*, p. 2.

²³³ Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Vallecchi-Prezzolini I.143.1 (sottolineature dell'autore). Forse tra quanti non avevano secondo Pizzetti compreso *La Nave* v'era lo stesso Bastianelli che gli scrisse infatti il 28 settembre 1909: «perché lei, caro maestro, ama le evocazioni bizantine [sic] del misticismo dei catecumeni etc., se intorno a lei vibra la terribile vita coi suoi dolori, che non abbia

Con tali frecce al proprio arco Pizzetti ritiene di poter giudicare severamente la scrittura corale del collega francese: il consueto prevalere dell'atmosfera armonica sul contrappunto produce una conduzione delle parti in cui «le voci sono disposte in successioni di accordi battuti in ritmo sincrono e il loro valore è, più che nel movimento delle singole parti, nella bellezza del motivo generatore e nella rarità e squisitezza delle associazioni armoniche».²³⁴

Dopo i tentativi giovanili, Pizzetti aveva iniziato a formarsi un'idea più compiuta del dramma musicale moderno, anche in seguito al trasferimento a Firenze e al contagio di un ambiente culturalmente più ricco della natia Parma. Pizzetti era entrato nel circolo dei vociani, e discorreva settimanalmente con Bastianelli. È a stretto contatto reciproco che maturano le due opere che segnano più di ogni altra la nuova generazione musicale, il capolavoro critico di Bastianelli, (*La crisi musicale europea*, 1912) e il capolavoro drammatico di Pizzetti (*Fedra*, terminata nel 1912), che appaiono da subito straordinariamente concordi nel delineare una nuova e inedita linea per la musica italiana. È impossibile, nella frequentazione assidua dei due, stabilire la primogenitura di questa nuova concezione, che mostra un fecondarsi reciproco di creazione e riflessione estetica. Una simile visione religiosa dell'arte li accomuna: se per Bastianelli l'arte è «coscienza religiosa del volere cosmico e del suo infinito dramma»,²³⁵ Pizzetti vede nel dramma la forma di arte più alta, intendendo per dramma «una espressione e una rappresentazione di vita in divenire, in quanto i fatti rappresentati e i sentimenti espressi abbian valore essenziale e universale».²³⁶

Il testo di Giannotto Bastianelli può essere considerato il libro di critica ed estetica musicale più rilevante di quella generazione, in sintonia con le istanze rinnovatrici dei giovani compositori italiani. Egli è tra tutti i critici quello che forse coglie più in profondità la rivoluzione estetica della nuova musica francese. Se i precedenti articoli su «La Voce» (scritti quando ancora non era entrato in contatto con Pizzetti) pur riconoscendo la novità del

bisogno di misticismi, sibbene di un'affermazione vigorosa e d'una gioia sana?», in Ildebrando Pizzetti, *Cronologia e bibliografia*, cit., p. 79.

²³⁴ Ildebrando Pizzetti, *Le Martyre de Saint Sébastien. La musica di Claude Debussy*, «Il Marzocco», cit., p. 1.

²³⁵ Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, cit., p. 158.

²³⁶ Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, p. 14.

fenomeno francese erano pieni di riserve e di distinguo sul suo reale valore estetico, nel 1912 il giudizio si è infine maturato ed articolato.

Bastianelli vede nella «nuova grande famiglia musicale francese procreata da D'Indy, Debussy, Dukas, Roussel, Charpentier, Samazeuilh, Roger-Ducasse etc. [...] un fenomeno di psicologia musicale essenzialmente nuovo ed impreveduto»²³⁷ al punto che con l'irruzione della nuova musicalità francese l'ottocento tedesco di Wagner o Schumann ci appare d'un tratto «irrimediabilmente antico»,²³⁸ poiché «questi musicisti hanno creato, hanno scavato in loro e in noi, tra loro, noi e i romantici, un abisso».²³⁹ Bastianelli ribadisce il giudizio di cerebralismo e il prevalere dell'intelletto sull'istinto in Debussy e nei nuovi musicisti francesi.²⁴⁰ Il merito evidente dei compositori francesi è di aver saputo essere all'altezza dell'intellettualità che si esprimeva nelle arti coeve:

Quanto Debussy ci fu in Manet e quanto Cézanne c'è in Ravel; quanto Bergson c'è (saputo o non saputo) in Debussy, come quanto Puvis de Chavannes c'era stato in Chausson [...] e parimenti quanto neocattolismo mistico-intellettualistico francese moderno c'è in d'Indy.²⁴¹

L'ammirazione per la moderna musica francese non deve, però, per Bastianelli trasformarsi in imitazione:

Oh vecchia nazione latina, fraterna alla mia! Dio mi guardi dal volerti prendere a modello dalla mia nazione in ciò che hai fatto. Ciò che hai fatto è tuo, non nostro; sarebbe, col far ciò, passare dalla dominazione di una volontà alla dominazione di un'altra volontà sia pure più giovane e più a noi fraterna. Ma è il tuo esempio che deve valere (e che già vale) per il mio paese, a ciò che si liberi [...]: il valore dell'atto deve contare per noi; l'eroismo dell'atto; non il contenuto

²³⁷ Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, cit., p. 117.

²³⁸ *Ivi*, p. 119.

²³⁹ *Ivi*, p. 120.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 121.

²⁴¹ *Ivi*, p. 120.

personale, nazionale dell'atto. Non propongo un plagio, ma un esempio.²⁴²

Bastianelli approfondisce le conseguenze dell'uscita della melodia di Debussy dai canoni formali tradizionali. Debussy è dichiarato da Bastianelli «il primo completo soggetto profondo prosatore musicale moderno»²⁴³ laddove «nella prosa l'organismo ritmico o metro perde la regolarità, si scioglie, per così dire, in una libertà (beninteso) sempre organica, libertà che non vieta, cioè, al periodo prosastico, sebbene non più soggetto al rigoroso senso d'una simmetria ricorrente o strofica, di esser tenuto saldo e compatto da un forte senso metrico, per quanto, ripeto, non strettamente simmetrico».²⁴⁴

Tale novità era stata anticipata dalla poesia, anche in Italia: «anche oggi, nel *verslibrismo* e nell'unilaterale amore alla prosa, pur nella nostra Italia, patria della più armonica e profonda misura, non soffia questo vento d'antipatia per tutto ciò che è simmetrico, architettonico?».²⁴⁵ L'equivalente poetico di Debussy è scovato da Bastianelli non in un poeta francese ma nell'italiano Giovanni Pascoli: «fraterni sono i due poeti per la volubilità, la leggerezza, la fluidità tremolante dello stile sempre colorato di sottilmente cangianti colori».²⁴⁶ Evidentemente Bastianelli andava liberandosi del giudizio di Croce sul decadentismo letterario che tanto aveva influenzato i suoi primi articoli. Proprio a partire da una valutazione critica dei drammi di Debussy Bastianelli individua la tendenza del dramma moderno a evolversi da «dramma concepito liricamente» (laddove «lirico» per Bastianelli è ciò che è improntato alla «simmetria euritmica e classica di tonalità») a dramma concepito «prosasticamente, in senso di asimmetria libera nel ritorno, nella forma e nella tecnica tonale».²⁴⁷ Nuovamente, nella preferenza accordata al momento drammatico rispetto al lirico dobbiamo leggere una evidente indipendenza di Bastianelli rispetto agli schemi crociani iniziali.

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ *Ivi*, p. 128.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 45.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 47.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 130.

²⁴⁷ Giannotto Bastianelli, *L'Opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, Vallecchi, Firenze 1921, p. 90.

La tendenza antisimmetrica e antistrofica di Debussy verrà secondo Bastianelli perfezionata in Italia da Pizzetti in quel dramma, *Fedra*, che vedeva nascere giorno dopo giorno sotto i suoi occhi nella Firenze di quegli anni. Questa tendenza era l'aspetto di modernità del teatro di Pizzetti che l'amico Bastianelli rimarcava con maggior nettezza, lodandone la «qualità di prosatore musicale, di *narratore* perfetto, di disegnatore sicuro, di coloritore preciso, di analizzatore di passioni non comunicate attraverso il tumulto lirico della strofe, ma *viste* nella oggettiva chiarezza del periodo asimmetrico». ²⁴⁸ Per Bastianelli dunque la melodia asimmetrica, predominante in Debussy e ancor più in Pizzetti, istituisce un nuovo modello di dramma musicale, non più basato sull'alternanza di stazioni liriche (di strofe simmetriche), ma su una prosa musicale che predilige l'elemento drammatico a quello lirico: così che «gran parte dell'ozioso lirismo dannunziano si trasforma, mercé l'oggettività pizzettiana, in una vitalità drammatica». ²⁴⁹

In sede critica lo stesso Pizzetti non si esprimeva diversamente:

Per quel che riguarda poi la forma, la struttura delle espressioni liriche drammatiche, io credo sempre che lo stroficismo sia tutto a svantaggio della loro efficacia espressiva, perché tutte le ripetizioni, salvo rare eccezioni, diminuiscono l'effetto dell'espressione. ²⁵⁰

Con più decisione Adelmo Damerini affermava che se il declamato di Debussy ancora «si atteggia a brevi periodetti strofici di squisito senso ma di minore drammaticità», il modello di Pizzetti è tutto da trovare nel modello di Monteverdi. ²⁵¹ Guido M. Gatti dal canto suo giudicò così la differenza tra *Fedra* e *Pelléas et Mélisande*: «l'opera del maestro di Parma ha assai più sostanza, ha più carne, più muscoli, ed una vita più intensa: meno raffinata ma più oggettivata». ²⁵² Recentemente Susanna Pasticci ha visto nel periodare antisimmetrico la cifra del suo modernismo: «il flusso musicale mostra un andamento discontinuo, guidato solo dalla

²⁴⁸ Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, cit., p. 141.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 143.

²⁵⁰ Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, cit., p. 48.

²⁵¹ Adelmo Damerini, *L'accusa*, «La riforma musicale», III/4, 24 gennaio 1915, p. 1.

²⁵² Guido M. Gatti, *Fedra di Ildebrando Pizzetti*, in «La Riforma musicale», III/14-15, 4-11 aprile 1915, p. 2.

necessità di aderire al continuo mutare dei sentimenti evocati dal testo verbale; ne deriva una forma irregolare, asimmetrica e continuamente cangiante».²⁵³

Le stazioni liriche del vecchio melodramma non potranno avere spazio nel nuovo dramma latino vagheggiato da Pizzetti, poiché rapprendono l'incandescenza del conflitto drammatico della vita:

Per cinque secoli, dal XIV al XIX, si è continuato a voler fare, nell'opera musicale teatrale, del lirismo a ogni costo, si è forzata l'espressione dei personaggi del dramma a un lirismo continuo: per cinque secoli, nelle opere musicali teatrali, salvo s'intende le eccezioni, non hanno cantato, cioè vissuto, i personaggi del dramma: hanno parlato i poeti, hanno cantato i musicisti.²⁵⁴

Non si può fare a meno di rilevare come le considerazioni di Bastianelli e di Pizzetti semplifichino in maniera alquanto schematica l'eredità del melodramma ottocentesco, lasciando da parte, forse per facilità argomentativa, gli esiti delle ultime opere di Verdi (da *Don Carlo* a *Otello* e *Falstaff*), che vanno ben oltre ogni rigida simmetria fraseologica.

Le stazioni liriche, improntate a un periodare melodico simmetrico, sono relegate da Pizzetti ai rari e brevi momenti in cui sono giustificati dal dramma, secondo una concezione, forse inconsapevolmente, iperrealista (quali esempi bastino la *Trenodia per la morte di Ippolito* nella *Fedra* o la *Ninna Nanna* nella *Debora e Jaele*). Così scriveva ancora Pizzetti:

Le espressioni ed effusioni liriche 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, [...] quando non nascano e fioriscano, per invincibile forza espansiva, dal risolvimento di un nodo drammatico, dal superamento di una crisi sentimentale.²⁵⁵

²⁵³ Susanna Pasticci, *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, in «Chigiana. Journal of musicological studies», III/1, *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, 2019, p. 323.

²⁵⁴ Ildebrando Pizzetti, *La Musica e il dramma*, in «La rassegna musicale», gennaio 1932, p. 17.

²⁵⁵ Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, cit., p. 47-48.

E ancora:

Nel dramma, vita in azione e in divenire, neanche le effusioni liriche devono esistere per sé sole ma devono esistere, anche in quanto estensione, soltanto in quanto l'azione drammatica le può giustificare senza nocimento della sua continuità.²⁵⁶

È singolare rilevare come tali presupposti sono certamente la base del peculiare *recitar cantando* del teatro di Pizzetti, ma anche, con apparente paradosso, del teatro di Malipiero (quello delle *Sette Canzoni* o del *Torneo Notturmo*), il quale, all'opposto, elimina radicalmente ogni forma di recitativo, assemblando pannelli di sole stazioni liriche (serenate, laudi ecclesiastiche, filastrocche infantili, canzonacce da osteria ecc.) e in cui lo svolgimento drammatico è lasciato alla sola orchestra. Anche Malipiero sosteneva che l'obbligo al canto del melodramma tradizionale frenava lo sviluppo di un nuovo dramma musicale: «purtroppo mi sono convinto che il *cantante* sarà sempre l'ostacolo per il dramma musicale italiano»,²⁵⁷ e che l'attore muto avrebbe dovuto cantare solo quando l'azione lo richiedeva.²⁵⁸ Rispetto a Debussy e a Pizzetti che cercavano di contenere il canto in una sobria declamazione intonata, Malipiero sceglie di giustificare il canto attraverso il realismo drammatico, alternandolo al mutismo della parola: «si canta quando il canto esiste nel soggetto».²⁵⁹ La diffidenza nei confronti del canto e della possibilità di «conciliare la musica con la parola»²⁶⁰ fanno concepire a Malipiero un teatro in cui l'aspetto visivo è prevalente rispetto alla parola, un teatro che è «sintesi scenica-spiegazione delle situazioni drammatiche attraverso ciò che si

²⁵⁶ *Ivi*, p. 48.

²⁵⁷ Lettera di Malipiero a Guido M. Gatti dell'8 aprile 1918, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972*, Olschki, Firenze 1997, p. 31.

²⁵⁸ «L'attore muto, nelle *canzoni*, non è mimo: tace perché l'azione vuole così ed il cantante rimane attore perché la canzone è incidentale e l'azione *la esige*», in Guido M. Gatti, *Le espressioni drammatiche di G. F. Malipiero (Sette Canzoni)*, in «Rivista musicale italiana», XXVI/3-4, 1919, p. 53.

²⁵⁹ Lettera di Malipiero a Gatti del 17 novembre 1919, da Venezia. In Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972*, cit., p. 53.

²⁶⁰ Lettera di Malipiero a Gatti del 23 marzo 1918, da Roma. *Ivi*, p. 29

vede».²⁶¹ Scelte dunque opposte rispetto a quelle di Pizzetti, ma che partono dal medesimo presupposto.²⁶²

Nel 1913 Pizzetti pubblica un altro ampio articolo sul «Marzocco» dedicato a Debussy. In questo saggio Pizzetti dimostra di adottare ancora una volta le categorie estetiche di Bastianelli e, differenziando rigidamente tra tendenza lirica e drammatica, riconosce in Debussy un autore essenzialmente drammatico: «la musica del Debussy è sempre, anche quando l'autore stesso la chiama lirica, musica discorsiva, narrativa, e in un certo senso drammatica».²⁶³

Nell'articolo vediamo che Pizzetti non ha modificato sostanzialmente il suo giudizio su Debussy rispetto all'articolo del 1908, riflettendo ancora una volta sulla peculiare concezione melodica del musicista francese, la cui melodia non è quella «dei babbi e dei nonni», «di quella melodia che si lascia docilmente accomodare in stampi di qualsiasi dimensione come pasta da pasticcini»,²⁶⁴ o, come avrebbe detto Malipiero, quella melodia di cui si può fare «un commercio come quello degli agrumi».²⁶⁵

Nell'articolo Pizzetti indica alcuni momenti della produzione di Debussy che ritiene particolarmente significativi. Tra questi le ultime battute della lirica *Balcon* «dove per mezzo di successioni irregolari di accordi di quinta e di sesta, concludenti sopra un accordo di nona, è espresso con efficacia insuperabile un senso di nostalgia sensuale che mette nell'anima un dolcissimo brivido»,²⁶⁶ o la lirica *Recueillement* che riesce a evocare «la luce crepuscolare».

²⁶¹ Lettera di Malipiero a Gatti del 17 novembre 1919 da Venezia. In *ivi*, p. 53.

²⁶² La differenza di risultato tra Malipiero e Pizzetti era dal veneziano espressa in una lettera a Orvieto da Milano del 15 gennaio 1916: «ne ho finito uno che mi pare il migliore di tutti i miei articoli e tratta un argomento interessante: “voce e orchestra nel drama musicale” [...] L'avverto che le idee espresse in questo mio scritto sono in opposizione con quelle del mio amico Ildebrando Pizzetti, ma la discussione non è in tono aggressivo, lo svolgimento è calmo e a base di dimostrazioni pratiche, che si riferiscono alle opere più conosciute». Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Orvieto, corrispondenza generale).

²⁶³ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti contemporanei. Claude Debussy*, in «Il Marzocco», XVIII/8, 23 febbraio 1913, p. 2.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Gian Francesco Malipiero, *L'Orchestra*, Zanichelli, Bologna 1920, p. 6.

²⁶⁶ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti contemporanei. Claude Debussy*, in «Il Marzocco», cit., p. 2.

Pur ritenendo l'armonia di Debussy la più ricca ed espressiva mai raggiunta, Pizzetti le muove per la prima volta in questo articolo un appunto, per

una quasi esclusività di accordi motori, che appunto per essere ininterrotta da pause e da riposi consonanti, mentre fiacca e distrugge talvolta la energia motrice degli accordi trasformandola in una specie di tensione nervosa quasi impotente a risolversi.²⁶⁷

Da qui la necessità di un parco uso di oasi diatoniche e di stasi armonica e di limpidi accordi diatonici, frequenti nella produzione di Pizzetti.

Allo stesso modo, pur riconoscendo a Debussy il merito di aver scritto il primo autentico dramma musicale, Pizzetti afferma che il *Pelléas et Mélisande* è un'opera che difetta di umanità, di contenuto sentimentale, sacrificato alla ricchezza delle percezioni esteriori. Per sostenere questa tesi Pizzetti si rifà a una lunga citazione della *Crisi musicale Europea* di Bastianelli, definendo l'amico scrittore «un puro e nobile giovane artista» e «un critico fra i più profondi e più sagaci che io abbia mai conosciuto».²⁶⁸

Questo articolo è l'ultimo testo critico che Pizzetti dedicò negli anni di formazione al musicista francese. A conclusione della parabola che abbiamo visto iniziare nel 1904 possiamo certamente concludere che Pizzetti, muovendo da un iniziale rifiuto, giunse ad un giudizio più articolato sulla musica di Debussy. Fedele ad una visione etica e religiosa dell'arte, Pizzetti continuò a vedervi, però, un'espressione del decadentismo, preferendo al simbolismo di Maeterlinck i soggetti tratti dalla Bibbia o dal dramma attico. Così l'accusa di decadentismo e di scarsa umanità con cui aveva inaugurato la propria critica nel 1904 si conferma anche il decennio successivo:

Se io ascolto una delle opere dei modernissimi francesi, e del Debussy più che d'ogni altro, io prima godo delle sue squisitezze d'espressione, [...] e poi a poco a poco, sento quasi invadermi da un dolce torpore, moto dolce e mi pare che i miei sensi acquistino una fissità strana e poi sento che perdo la coscienza di me stesso e non solo il mio spirito, ma il mio corpo mi sembrano immobilizzati. [...] Quando l'incanto è

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ *Ibidem.*

finito, e io ritorno in me medesimo, mi par quasi di uscire da un sogno penoso e mi sento pieno di tristezza.²⁶⁹

Pizzetti trova quindi un parallelismo tra la musica di Debussy e quella filosofia di Schopenhauer, filosofo che era al centro delle attenzioni degli amici Papini e Prezzolini e di cui certamente aveva tante volte udito parlare nelle conversazioni fiorentine con loro: «sì, la musica del Debussy ha la prodigiosa potenza di soffocare in noi la volontà di vivere – secondo il precetto schopenhaueriano – la potenza di immergere il nostro spirito nel *nirvana*». ²⁷⁰ Di contro Pizzetti ritiene necessaria un'arte capace di «commossa e larga umanità», «generatrice di umanità e di amore», «piena di sentimento umano, vigorosa, sana». ²⁷¹

Nel 1913 escono sulle riviste italiane ben tre lunghi articoli attorno alla nozione di 'impressionismo', i quali permettono di ricostruire alcuni aspetti del dibattito: sono gli articoli di Sebastiano Arturo Luciani, Cahn Speyer e Fausto Torrefranca.

Secondo il compositore Luciani (1884-1950) solo la melodia è invenzione umana e soggettiva poiché armonia e ritmo esistono in natura e sono oggettivi. Secondo Luciani dunque una musica che voglia rappresentare la natura

deve essere eminentemente armonica, ossia fatta di armonie vaghe e fluttuanti. Ciò non vuol dire che si debba escludere la melodia. Come nelle nuvole e nelle macchie dei muri l'occhio discerne dei lineamenti umani, così nel caos dei suoni della natura l'orecchio coglie istintivamente qualche disegno melodico. ²⁷²

In questo esempio Luciani sembra cogliere la rivoluzione estetica che è al fondo della poetica di Debussy, nella quale la predilezione per elementi fluidi come l'acqua o le nuvole, non va letta quale mero estetismo pittorico, ma piuttosto nel decadere di una concezione razionalista del costruito musicale. Se nel sonatismo classico la musica si strutturava attorno a

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² Sebastiano Arturo Luciani, *L'impressionismo musicale*, «Il Marzocco», XVIII/35, 31 agosto 1913, p. 2.

temi riconoscibili, vere e proprie sostanze, *subjecta*, che svolgevano il discorso musicale, il pulviscolo della musica di Debussy segna una vera e propria svolta che in cui il reale diviene un flusso di percezioni senza identità riconoscibili. Quando melodie o temi sono riconoscibili all'orecchio essi sono in realtà, suggerisce Luciani, privi di identità sostanziale, pareidolie, evanescente gioco gestaltico di nubi.

Nel 1913 il musicista austriaco Rudolf Cahn-Speyer (1880-1940) si presenta al lettore italiano con un lungo articolo sulla «Rivista Musicale Italiana» attorno alla nozione di 'impressionismo musicale':

Negli ultimi anni, è sorta una lotta ardente, specialmente in Francia e più ancora in Italia, intorno a una scuola musicale moderna, della quale Debussy si può dire il rappresentante più caratteristico. In genere questa scuola è stata identificata col concetto di impressionismo; ma non mi pare che questo concetto sia sempre stato usato in un senso abbastanza preciso.²⁷³

Lo scopo di Cahn-Speyer è di mostrare come impressionismo sia una tendenza musicale nient'affatto nuova tanto che «possiamo constatare le prime tracce dell'impressionismo musicale in un'epoca molto antica, e che la continuità del suo sviluppo può essere dimostrata fin ai tempi nostri, fin alle opere di quella stessa scuola intorno alla quale si sostiene adesso la lotta».²⁷⁴ Per la pittura l'impressionismo ha rappresentato una rivoluzione perché se prima la pittura cercava, secondo un'impostazione di tipo platonico, di «eliminare nel soggetto tutto quello che è accidentale, per mettere in rilievo gli elementi immutabili»,²⁷⁵ le tele impressioniste mostrano l'apparenza fuggevole e passeggera delle cose. Nel tentativo di traslare l'impressionismo nella pittura non si può però ignorare, sostiene Cahn Speyer, che la pittura vive nell'attimo, nella simultaneità, laddove la musica vive nella durata e nella successione. Una seconda differenza sta nel fatto che la musica non può evocare se non molto indirettamente, per associazione d'idee, oggetti dell'esperienza sensibile, cosicché «la parola *impressionismo* non può essere applicata alla musica in un senso analogo alla

²⁷³ Rudolf Cahn-Speyer, *Sull'impressionismo musicale*, «Rivista Musicale Italiana», XX, p. 145.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 146.

pittura».²⁷⁶ Se per esempio il tuono può essere direttamente imitato dall'orchestra sinfonica il lampo può essere evocato solamente per analogia, per «la rapidità colla quale apparisce e sparisce e impressione di una linea serpeggiante che pare percorre»:²⁷⁷ degli eventi esterni la musica può evocare dunque solo «la rapidità ed il ritmo della loro successione, i loro intervalli e la loro intensità dinamica».²⁷⁸

Come si nota la definizione di 'impressionismo' si fa in questo modo assai vasta, arrivando a coincidere con quella di 'pittura musicale' *tout court* al punto che ne vengono incluse tanto le *cacce* del Trecento, il figuralismo della musica ecclesiastica (l'*ascendit* e il *descendit* del *Credo*)²⁷⁹ e si fa dell'orchestra wagneriana l'epitome dell'impressionismo musicale.

In questo modo Cahn-Speyer nega che vi sia una differenza sostanziale tra l'impressionismo a lui contemporaneo e le varie forme di descrittivismo musicale del passato, dimostrando come ancora nel 1913 la nozione di 'impressionismo' musicale, in relazione alla musica francese contemporanea, non incontrasse ancora una definizione unanime.

L'articolo di Torre Franca sul «Marzocco» è intitolato *Impressionismo magico*. Anche nel caso di Torre Franca, come nel caso di Cahn-Speyer, il concetto di impressionismo è usato in modo abbastanza indeterminato e vago, ma vista l'importanza che la figura di Torre Franca ha per la musicologia di quegli anni è opportuno ricordare brevemente questo contributo, che aiuta ricostruire il dibattito intorno alla nozione di impressionismo, inteso sostanzialmente come alternativa alla musica assoluta. In Beethoven, infatti, «i temi creano da se stessi i propri nessi trasformandosi, compenetrandosi insieme, associandosi, costituendo, insomma, ciò che si chiama svolgimento polifonico», mentre nella musica impressionista «l'unione di vari temi in un tessuto polifonico non risulta mai una intima associazione, ma una pura sovrapposizione, non una trasfusione sibbene una semplice reciproca rievocazione e illuminazione».²⁸⁰

Torre Franca aveva abbastanza frettolosamente trattato Debussy nella sua opera più conosciuta, *La vita musicale dello spirito*, come esempio di impressionismo moderno, dopo

²⁷⁶ *Ivi*, p. 147.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 148.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Fausto Torre Franca, *Impressionismo magico*, «Il Marzocco», XVIII/41, 12 ottobre 1913, p. 5.

che quali antecedenti di musica impressionista aveva citato addirittura il primo preludio del primo libro del *Wohltemperierte Klavier* di Bach, definito «un vago divenire, di un effondersi come di profumi o di respiri, di un fluttuare, esempio perfetto di impressionismo musicale».²⁸¹

Da questi articoli si può ricavare che la nozione di «impressionismo musicale» nell'Italia prebellica è adoperata in modo piuttosto ambiguo e solo i compositori-critici (Bastianelli, Pizzetti, Tommasini, Santoliquido) sembrano averne una nozione stilistica storicamente determinata, laddove per molti altri rappresenta un generico sinonimo di «descrittivismo musicale» applicabile a Monteverdi come a Bach e a Wagner.

Nel 1913 il bolognese Cesare Paglia, sotto lo pseudonimo di Gaianus, pubblica un pamphlet che riecheggia i più diffusi argomenti contro la musica di Debussy, l'inventore della «nebbia musicale», che può essere apprezzata solo dal «fanatismo di un piccolo cenacolo di melanconici superuomini parigini».²⁸² Arte malata, dunque, improponibile per le masse e per le latitudini nostrane. È nel campo teatrale che risulta con maggior evidenza la mancanza di vitalità della musica di Debussy, perché il melodramma richiede una musica «materata di toni caldi, di espressione quasi esuberante, di una dinamica sentimentale che raggiunga i confini dell'eccesso», e l'eccesso apparente della musica melodrammatica «acquista gradi e misure di proporzione di armonia di equilibrio allora quando il melodramma appare nell'ambiente a cui esso è destinato: il teatro».²⁸³ Una difesa dunque accorata delle ragioni teatrali del melodramma italiano ottocentesco, in momenti in cui diversi giovani compositori, da Pizzetti a Malipiero, se ne discostavano anche in nome della lezione di Debussy. Così che Gaianus riconosce che il «gusto meraviglioso del francese» deve cedere il passo per efficacia teatrale al «pessimo gusto»²⁸⁴ di Richard Strauss.

La fiducia nelle forme tradizionali del teatro musicale e nella loro durata fa prevedere a Gaianus che le piogge della musica di Debussy sono destinate al più presto a «evaporare al primo ritorno del buon sole che scalda».²⁸⁵

²⁸¹ Fausto Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Bocca, Torino 1910, p. 156.

²⁸² Cesare Paglia (Gaianus), *Strauss, Debussy e compagnia bella*, Bongiovanni, Bologna 1913, p. 82.

²⁸³ *Ivi*, p. 84.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 85.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 86.

Nel 1915 Bastianelli scrive un articolo per la rivista «La Nuova musica» nel quale ribadisce che «la scuola francese è la più avanzata di tutte le altre scuole europee», ma ne indica il debito con quella russa:

in realtà la prima a scavalcare limiti formali e tradizionali che sembravano inviolabili fu la scuola russa; ed anche presentemente, per esempio con lo Scriabine e Strawinski, ciò che questa scuola si prefigge è addirittura inaudito. Tuttavia forse per ragioni etniche, la scuola che più direttamente ha valso a scuotere l'Italia dalla sua borghese apatia musicale pucciniana e mascagnana è stata, bisogna pur riconoscerlo, la scuola francese. E siccome questa scuola, a causa di caratteri propri alla mentalità francese, si è soprattutto rischiusa in un impressionismo plastico che deve considerarsi non come l'ultimo grado di libertà raggiungibile nella musica, bensì come il perfezionamento del *descrittivismo musicale*, a noi italiani nuovi non spetta più sostenere in perpetuo le parti di debitori dell'*impressionismo sonoro* debussista e raveliano. Forse che tutta la musica è soltanto e dev'essere *impressionismo sonoro*?²⁸⁶

Nell'articolo per la prima volta vediamo riconosciuto in modo esplicito quanto la nuova scuola italiana fosse debitrice della musica francese: «anche il più ingenuo ascoltatore penso si accorgerebbe facilmente che [...] la nuovissima scuola italiana compone (o ha composto) musica che puzza di Debussy lontano mille miglia».²⁸⁷ È un dato che va sottolineato perché in quasi tutta la produzione critica che si è presentata sino qui risaltava piuttosto la fierezza con cui i giovani compositori italiani si sentivano distanti dal modello d'oltralpe. E anche Bastianelli, dopo aver ammesso il debito, incita i colleghi a sciogliere i lacci di questa sudditanza:

Lasciamo dunque ai francesi la missione d'esaurire i segreti non poi troppo profondi della loro squisita *sensibilità tattile*. Al di là di questa sensibilità ci può essere ancora tutto un mondo musicale più intimo, e

²⁸⁶ Giannotto Bastianelli, *Che cosa dobbiamo ai musicisti tedeschi ?*, «La Nuova Musica», 25 ottobre 1914, p. 28.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 29.

anche più italiano, un mondo che per ritrovarlo non abbiamo che a metterci sotto la guida dei più italiani tra i compositori italiani: Palestrina, Frescobaldi, Monteverdi, Carissimi.²⁸⁸

Nel 1915 un articolo di Ettore Desderi su «La riforma musicale» analizza il rapporto tra il teatro di Wagner e quello di Debussy, sminuendo la reale portata innovativa del francese, che non avrebbe fatto altro che applicare a un nuovo soggetto, a una diversa atmosfera, la tecnica del *Leitmotiv*:

Nella partitura del *Pelléas et Mélisande* circolano sensibilmente alcuni temi; temi non solamente tali per svolgimento musicale, ma chiaramente ispirati dalla situazione drammatica e a essa collegati, seguendo lo svolgersi della tragedia: quindi non so davvero con quale ragione potrebbe ancora Debussy parlare di arte antiwagnerista, di libertà dal passato.²⁸⁹

Dobbiamo attendere il rientro in Italia perché anche Casella inizi a spendere la sua autorevole voce nel dibattito italiano, autorevole non solo per il prestigio acquisito, ma anche per la conoscenza diretta che aveva maturato della musica francese contemporanea. In un articolo del 1916 Casella aveva messo in luce il carattere latino dell'arte di Debussy: «Quel capolavoro debussiano intitolato *Prélude à l'après-midi d'un faune* mi sembra spesso musica di un italiano meridionale, il quale avesse abbozzato in questo poema le visioni pagane suggerite a noi tutti dall'isola di Polifemo».²⁹⁰

Alla ricerca però dell'autentico carattere italiano della musica, oltre il folklorico di cui pure si era servito (ad esempio nella rapsodia *Italia*), Casella maturerà però progressivamente l'idea della inconciliabilità tra le tendenze impressioniste e lo spirito dell'arte italiana:

²⁸⁸ *Ivi*, p. 29.

²⁸⁹ Ettore Desderi, *L'opera musicale dopo Wagner. Wagner e Debussy*, in «La riforma musicale», II/9, 1 marzo 1914, p. 1.

²⁹⁰ Alfredo Casella, *Arte e patria*, «Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale», X/2, 25 gennaio 1916, p. 2.

L'italiano non è incline all'impressionismo, e ciò per delle ragioni geografiche, etniche e culturali. Anzitutto, la natura del nostro paese, il classicismo e la trasparenza della luce, l'assenza quasi totale di nebulosità e di mistero dei nostri paesaggi, non sono favorevoli alla visione impressionistica. Inoltre l'italiano possiede troppo senso plastico per compiacersi di un'arte di cui la principale caratteristica è appunto la negazione del disegno e della forma.²⁹¹

Proprio in quegli anni Casella andava volgendosi verso un'arte sempre più caratterizzata dalla plasticità delle forme e dalla politura formale, motivo per cui l'arte di Debussy gli appariva sempre di più come «superata e già lontana»:²⁹²

L'impressionismo di Debussy, troppo esclusivamente preoccupato del godimento uditivo, abolisce quasi interamente ciò che in musica corrisponde al disegno lineare ed alla prospettiva pittorica: la forma, l'ossatura ritmica e l'unità melodica.²⁹³

Come abbiamo visto, in una lettera a Prezzolini, Bastianelli aveva dichiarato l'influenza che avevano avuto su di lui le tesi espresse da Ardengo Soffici sulla «Voce» nel 1909 in merito alla pittura impressionista. Anche Casella, nell'articolo del 1918, confessa la derivazione dal pittore toscano delle proprie considerazioni, citando espressamente le tesi di Soffici sul cubismo. Su «Lacerba» Soffici aveva espresso per la pittura considerazioni che verranno traslate da Casella sulla musica:

Il [...] principio [...] del reale interpretato nella sua sodezza e gravità, costituisce la parte del cubismo che più direttamente contrasta con la teoria impressionista intesa in modo rigoroso [...] Il cubismo vuol riaffermare la concretezza tangibile, l'ossatura statica [...] oltre le accidentalità delle illuminazioni e delle tinte. L'impressionismo

²⁹¹ Alfredo Casella, *Impressionismo e antimedismo*, «Ars Nova», II/4, marzo 1918, p. 4.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

negava il limite, il contorno: il cubismo proclama l'esistenza della linea, e studia le misure dei piani che include.²⁹⁴

Analogo concetto verrà espresso da Casella sulla stampa francese, con cui continuava a collaborare anche dopo il trasferimento a Roma:

La nature, chez nous, est absolument anti impressionniste. Nul brouillard dans nos paysages, nul mystère dans les lointains, mais toujours une netteté de contours fine et implacablement précise, une lumière essentiellement classique. [...] Il apparaît dès lors évident que le génie italien est avant tout fait de robustesse, de plénitude, de clarté, et aussi surtout d'un grand sens du volume.²⁹⁵

Le tesi di Casella sull'impressionismo riprendono in realtà alcuni *clichés* piuttosto diffusi all'epoca su un carattere specifico dell'italianità in musica. Si legga per esempio quanto scrive nel 1919 Castelnuovo-Tedesco a proposito della *Danza dello Sparviero* nella *Pisanella* di Pizzetti:

è veramente musica italiana! E non in ossequio a quel vecchio pregiudizio balordo che vorrebbe conferire il brevetto d'italianità alla solita melodia convenzionale, con accompagnamento facoltativo di chitarra! Ma per il contenuto profondamento umano, per la chiara espressione, per la potente originalità, per l'ampiezza del respiro, per la linea sobria ed elegante, per la salda struttura: caratteri questi che furono e saranno propri di tutte le più alte manifestazioni dell'ingegno musicale italiano, in ogni tempo!²⁹⁶

La morte di Debussy il 25 marzo 1918 ha ovviamente un grande risalto sulla stampa musicale italiana. Curiosa la scelta della rivista «Musica» di far vergare il cocodrillo dal più

²⁹⁴ Ardengo Soffici, *Cubismo e oltre*, in A. Soffici, *Cubismo e futurismo*, Libreria della Voce, Firenze 1914, p. 34.

²⁹⁵ Alfredo Casella, *Debussy et la jeune école italienne*, «Revue Musicale», dicembre 1920, p. 215.

²⁹⁶ Mario Castelnuovo-Tedesco, *La Pisanella di I. Pizzetti*, in «La critica musicale», II/9-10, settembre-ottobre 1919, p. 163.

esposto degli avversari del compositore francese, Giacomo Setaccioli, che però riconosce al morto l'onore delle armi.

Il ricordo di Malipiero è un divertente esercizio di sarcasmo tipico del musicista veneziano, ma non si sofferma in analisi stilistiche o musicali.²⁹⁷

Casella, che da poco aveva vergato una sorta di manifesto contro l'impressionismo, ricorda che

con Debussy la musica uscì, per la prima volta e definitivamente, dal vecchio, decrepito, diatonico, e nello stesso tempo dalla secolare forza di dommi, di formalismi, di tirannie di ogni genere in cui l'aveva chiusa la cerebralità occidentale.²⁹⁸

Casella non manca, tuttavia, di sottolineare i limiti dell'impressionismo, «l'estrema vaporosità e – diciamo così – 'inconsistenza' della maniera debussiana, da cui risultava sovente compromessa la 'sodezza' plastica della forma».²⁹⁹ Il 5 aprile fu lo stesso Casella a organizzare per la Società italiana di Musica Moderna un concerto commemorativo, che, come si evince dal programma conservato al Fondo Casella,³⁰⁰ comprendeva la *Sonata per violino e piano*, il *Quartetto*, il libro primo di *Images* e alcune *chansons*. Di questo concerto Bruno Barilli scrisse una recensione, graffiante come suo solito:

a noi apparve sempre come un modista della musica. Ricercatore di espressioni originali egli non trovava che qualche fortunata eleganza, [...] propulsore di un movimento disastroso e in Italia ne conosciamo bene le conseguenze.³⁰¹

²⁹⁷ Gian Francesco Malipiero, *Rispettate i morti!*, in «Orfeo», IX/10, 19 giugno 1918, p. 3.

²⁹⁸ Alfredo Casella, *Claude Debussy*, in «Ars Nova», II/5, aprile 1918, p. 2.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Casella, busta LV, fascicolo 1.

³⁰¹ Bruno Barilli, *Il concerto commemorativo di Claudio Debussy all'Accademia di S. Cecilia*, in «Il Tempo», 6 aprile 1918, in Barilli, *Il sorcio nel violino*, Einaudi, Torino, 1982, p. 186.

L'articolo si conclude attaccando i «fratellini minori» presenti alla commemorazione: «se piangiamo la morte di Debussy dovremmo strapparci le chiome al vedere la numerosa famiglia che Egli ha abbandonato sul lastrico di S. Cecilia».³⁰²

Barilli scriverà anche in occasione della rappresentazione del *Pelléas et Mélisande* al Costanzi di Roma nell'aprile 1919, dieci anni dopo il tonfo della prima romana del 28 marzo 1909:

I temi sono un vivaio di serpi in fondo alla palude. Tentenna il ritmo in una fluttuazione abbandonata senza appoggi ove riposare, l'orchestra scende giù per scale oscure e giace al fondo di un tremolio di suoni che l'orecchio non può identificare. Motivi rochi embrionali s'inabissano nel siero armonico per ricomparire più smunti, più indecisi, senza direzione né sostegno. Personaggi dormiglioni e senza sguardo s'aggirano sulla scena, i loro passi affondano nel terreno molle di foglie morte, famiglia di visionarii esangui e senza assistenza, tentacoli recisi che tendono a ricongiungersi, essi si cercano senza trovarsi, si trovano senza cercarsi, sognano parlando, parlano sognando con un'angoscia tronca e incoerente; vanno attorno a mani protese come ciechi gettati nel pericolo. La più verbosa consunzione esce sul loro labbro in linguaggi estasiati, sconnessi e indistinti, un declamare dal colore scialbo e sinistro che fugge con parole frettolose insegue dallo stesso terrore.³⁰³

In occasione della ripresa romana prende la parola Vittorio Gui, il quale deplora come per la seconda volta il maestro francese non abbia trovato a Roma il giusto riconoscimento, nonostante la «tanto decantata alleanza latina in nome della quale abbiamo combattuto e vinto la Germania»³⁰⁴ (ricordiamo che Gui fu il solo, fra i tanti musicisti citati, a essere inviato al fronte).

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ Bruno Barilli, *Pelleas e Melisanda al Costanzi*, «Il Tempo», 12 aprile 1919.

³⁰⁴ Vittorio Gui, *13 aprile 1919*, in Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, Monsalvato, Firenze 1944, p. 218.

Un altro concerto fu eseguito a Bologna l'8 giugno, con Casella al pianoforte e con la direzione di Rodolfo Ferrari. Di tale commemorazione dà conto anche « Le Figaro » che parla di « un public extrêmement nombreux et enthousiaste ».³⁰⁵

Ben più che un necrologio, anche se commosso per il lutto, è il lungo articolo che gli dedica Adriano Lualdi sulla «Rivista Musicale Italiana». Nel clima acceso della guerra Lualdi arruola Debussy nelle trincee contro la Germania, lui il nazionalista francese che celebra Rameau e caccia dal tempio Gluck.³⁰⁶

Debussy è veramente riuscito con le sue opere, con i suoi scritti di parte, col suo esempio largamente seguito da molti vigorosi ingegni [...] a liberare l'arte francese dal dominio e dall'influenza di quella teutonica.³⁰⁷

Lualdi riassume l'arte di Debussy nel «naturismo»:

La sua musica ha la facoltà di meditare profondamente dinanzi alla Natura, di amarla come cosa viva, di intenderla, di esprimerla. L'anima del musicista sembra veramente cercare con ansia, con fede, con ardore l'anima delle cose per intenderla, interpretarla, esprimerla: e talvolta vi riesce; ed allora la sua musica non è più impressionistica, come si usa dire, ma eminentemente comprensiva e penetrante e commossa; e compie quel rito d'amore verso il «Tutto» di cui sono così alte propugnatrici le *Upanishad* e di cui è difficile non sentire il fascino e la religiosa grandezza.³⁰⁸

Come già Pizzetti, Lualdi ritiene che il senso panico della natura annulli nella musica di Debussy la presenza dell'uomo:

³⁰⁵ « Le Figaro », 13 luglio 1918, p. 4.

³⁰⁶ Adriano Lualdi, *Claude Debussy, la sua arte e la sua parabola*, in «Rivista musicale italiana», XXV, 1918, p. 275.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 279.

³⁰⁸ *Ivi*, pp. 283-284.

Nel naturismo, dove Debussy raggiunse le più alte vette troviamo l'origine e forse la causa del lato più debole della sua arte: la mancanza di umanità. [...] Egli guarda con occhio appassionato alle cose, le scruta, ne ricerca l'anima, vuole esprimerla, ed in esse avvolge ed annulla quasi l'anima umana. Copre con un grande manto di malinconia il mondo degli uomini, lo guarda e lo esprime con un senso di pietà dolce e mortale come un incantato filtro della rinuncia; e solo nella contemplazione della Natura sembra trovare qualche raggio di speranza o di fede e qualche fremito di gioia. Si immerge con un abbandono pieno di voluttà nel mondo dei sogni malati, e dimentica la vita ruvida forte eroica - dei grandi dolori e delle meno grandi felicità.³⁰⁹

L'arte di Debussy dunque «non crede in una possibile elevazione dell'umanità», è un'arte «che predica lo scetticismo, non la fede; la menzogna non la verità; la rinuncia, non la lotta eroica ed il trionfo della volontà: è, nel suo più profondo contenuto morale e filosofico, arte non educativa, inutile quindi - dannosa forse - ai fini della civile elevazione umana».³¹⁰

La mancanza di umanità dell'arte di Debussy è un tema ricorrente nella maggior parte dei necrologi. Per esempio Giacomo Orefice scrive dell'«isolamento completo dalla vita» dell'«assenza assoluta di umanità», della «stupenda menzogna creata dal suo genio originalissimo».³¹¹

Analoghe le considerazioni di Pizzetti, che ripete con nuove parole quei pregi e difetti della musica di Debussy che aveva soppesato negli anni, allontanando ancora di più la propria visione etica dell'arte dalla «bellissima menzogna» dell'arte del francese, che «riesce assai raramente a darci un senso di vita piena».³¹²

Gli risponde idealmente Casella: «che importa che un musicista abbia saputo commuovere o divertire milioni di uomini, se a me la sua arte sembra brutta e di essenza inferiore? L'arte non è morale, né socialismo, né propaganda patriottica e religiosa».³¹³

³⁰⁹ *Ivi*, p. 284.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Giacomo Orefice, *Debussy*, «Rivista musicale italiana», XXI/4, 30 aprile 1918, p. 385.

³¹² Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Il Marzocco», XXIII/13, 31 marzo 1918, p. 3.

³¹³ Alfredo. Casella, *Claude Debussy*, in «Ars Nova», II/5, aprile 1918, p. 2.

Scrittore assai prolifico, Malipiero ebbe un rapporto sempre alterno con la critica musicale. Le sue migliori qualità di prosatore si rivelano nelle pagine di diario o nelle lettere, dove si rivela una penna sardonica ed estrosa. Nei testi critici invece Malipiero cerca di contenersi entro uno stile più accademico e pacato. Se si eccettuano le brevi cronache berlinesi per la rivista «Musica» e il necrologio del 1918, le sue riflessioni critiche più analitiche sono contenute nel suo testo sull'orchestra.³¹⁴ Si tratta di riflessioni sparse che concernono soprattutto l'orchestrazione. La rivoluzione di Debussy consiste soprattutto in Malipiero nell'aver capovolto la concezione di Rimskij-Korsakov, per cui l'idea musicale precede la sua strumentazione, poiché nel francese «l'orchestra si adatta al pensiero sinfonico, mentre i classici adattavano il pensiero musicale all'orchestra».³¹⁵

All'inizio del *Prélude à l'après-midi d'un faune* Debussy

crea un'atmosfera individuale, *che non può ripetersi*, e distrugge del tutto la teoria sostenuta dal Rimski-Korsakov riguardo alla possibilità di orchestrare *in più modi* un'idea musicale non concepita direttamente per strumenti. Dalla prima battuta il flauto non imita materialmente la "siringa" dei fauni, ma "ambienta" con una pennellata geniale senza cadere nella musica a programma.³¹⁶

Suggestiva è inoltre l'analogia proposta con l'impressionismo pittorico, seguendo la quale

l'idea musicale (ritmo, armonia) ora è l'oggetto e l'orchestrazione la luce che lo illumina. Lo stesso oggetto con più luci assume infiniti aspetti, mentre la stessa luce tende a uniformare tutti gli oggetti che illumina.³¹⁷

³¹⁴ Gian Francesco Malipiero, *L'Orchestra*, cit.

³¹⁵ *Ivi*, p. 42.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ivi*, p. 44.

Malipiero coglie il carattere dell'impressionismo ben oltre quei critici che lo vedevano quale mera declinazione del descrittivismo in musica. Come sempre le considerazioni più dirette e sferzanti le troviamo nelle lettere private, come quelle a Guido M. Gatti:

Odio il programma nella musica e la stessa avversione ho per la musica imitativa, chiamata erroneamente, qualche volta impressionismo. Io credo una cosa sola: il musicista deve essere artista e se ha qualche cosa da dire lo dice sinfonicamente.³¹⁸

Più dubbioso è Malipiero sugli esiti del teatro di Debussy, se *Pelléas et Mélisande* fonde perfettamente musica e dramma è perché il testo di Maeterlinck è essenzialmente antidrammatico e dunque singolarmente adatto alla musica del compositore francese, che rimarrebbe però impotente a dipingere una materia drammatica più incandescente. Forse pensando a *Elektra* di Strauss, di cui era stato entusiasta spettatore alla prima di Dresda del 1909, così Malipiero scrive:

appare evidente il perché della riuscita fusione: il dramma è grigio, e il musicista ha tessuto una trama orchestrale ugualmente grigia che non poteva né soverchiare, né risultare sproporzionata, dunque il problema non è risolto perché non esistono solo drammi grigi, esiste anche la tragedia violenta.³¹⁹

Si termina con questo saggio di Malipiero del 1920 la ricognizione sulla ricezione di Debussy in Italia tra il 1900 e il 1920. Certamente la trattazione potrebbe proseguire, ma è nel giro di questo ventennio che vengono enunciate le tesi più interessanti della riflessione attorno al musicista francese. In questo arco di tempo abbiamo visto inoltre esprimersi tutti i protagonisti principali della giovane generazione di compositori italiani. Ne rimane escluso Respighi; come affermato in precedenza il maestro bolognese non ebbe mai ambizioni critiche, discostandosi anche in questo dagli altri compositori della sua generazione.

³¹⁸ Lettera di Malipiero a Guido M. Gatti del 22 gennaio 1918, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, cit., p. 27.

³¹⁹ Gian Francesco Malipiero, *L'Orchestra*, cit., p. 59.

Nondimeno sembra opportuno concludere con qualcuna delle riflessioni che ci ha lasciato, sebbene appartengano ad anni successivi da quelli presi in analisi.

Nel 1925 Respighi scrive insieme a Sebastiano Arturo Luciani un manuale per le scuole intitolato *Orpheus*. Sebbene non si tratti di un vero e proprio testo critico e sebbene le considerazioni siano piuttosto sintetiche e non particolarmente originali, si riportano per amor di completezza.

Debussy è inserito da Respighi-Luciani nelle file dell'impressionismo, dove «la linea è sacrificata al colore».³²⁰ La sua orchestra sviluppa «la tendenza che mira a ridurre il numero degli strumenti ed a mettere in luce il timbro isolato di ciascuno di essi».³²¹ Sull'uso della parola Respighi e Luciani ribadiscono l'ispirazione monteverdiana, quel tentativo cioè «di ridare alla parola la sua importanza e di subordinare nuovamente la musica alla espressione del canto»,³²² per cui «la musica nell'opera di Debussy segue il movimento del discorso e semplicissima come le parole che riveste, è la declamazione».³²³

³²⁰ Ottorino Respighi e Sebastiano Arturo Luciani, *Orpheus*, Neoclassica, Latina 2020, p. 238.

³²¹ *Ivi*, p. 84.

³²² *Ivi*, p. 86.

³²³ *Ivi*, p. 245.

La ricezione italiana dei compositori francesi: da Bizet a Ravel

Per nessuno dei compositori francesi a cavallo tra i due secoli si sviluppò un dibattito così ampio e acceso come quello che avvenne attorno alla musica di Debussy. Tra il compositore-critico italiani fu soprattutto Pizzetti che si profuse in considerazioni analitiche, scrivendo per il «Marzocco» alcuni articoli sugli autori francesi recenti, di cui dimostra di conoscere la produzione attraverso un attento studio delle partiture, ben oltre la scarsa diffusione che molte di queste musiche avevano nella penisola. In una lettera inedita a Malipiero così Pizzetti parla di questi articoli:

Sai di alcuni miei articoli critici – sui musicisti francesi contemporanei – pubblicati sul «Marzocco». Se tu non avessi potuto procurarti i numeri del giornale e ti interessasse di leggerli, scrivimelo che te li manderò. La importanza di questi articoli non sta tanto in ciò che essi dicono dei musicisti cui sono dedicati, quanto nelle idee mie sull'arte in generale e sull'arte moderna in particolare. In ogni modo mi pare siano tra i miei migliori saggi critici, e credo possano costituire un buon ... preludio a quel libro sul D'Annunzio Musicale che assolutamente dovrò scrivere il più presto possibile.³²⁴

Non mancano in questi testi considerazioni sulla scuola francese in generale. Per Pizzetti uno dei tratti comuni a tutti i compositori francesi è «la cerebralità soverchiante la sentimentalità»,³²⁵ un tratto che se da un lato ha contribuito ad arricchire la grammatica musicale, dall'altro avrebbe dovuto per Pizzetti essere corretto dai giovani compositori italiani:

Tutti questi musicisti costruiscono volontariamente più spesso che non scrivano per un naturale impulso dell'animo fecondato da una impressione di vita. E una prova di questo che io dico potrebbe esser

³²⁴ Lettera di Pizzetti a Malipiero del 18 ottobre 1911. Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 523.

³²⁵ Ildebrando Pizzetti, *Chi sono e cosa valgono i musicisti del teatro francese contemporaneo*, «Il Marzocco», XVI/3, 15 gennaio 1911, p. 3.

indicata nell'uso che essi fanno, quasi tutti, del *Leitmotiv* di derivazione, non già secondo una necessità di espressione ma secondo una regola di composizione drammatica. Di che cosa la cerebralità dell'arte musicale francese possa fornire l'indizio non vorrei dire; di molta naturale energia creativa non crederei. Le opere di Bruneau, di d'Indy di Charpentier presentano poi frequentissime e non piacevoli amplificazioni retoriche di ogni più piccolo germe di sentimento lirico. Sicché molte pagine mentre riescono sul principio commoventi e piacevoli per sincerità di espressione finiscono poi, diventando enfatiche e vanamente magniloquenti a infastidire e a raffreddare anche la prima impressione di simpatia (si potrebbe citare, per esempio, il secondo atto della *Louise*, e molte pagine de *l'Attaque du Moulin*, e quasi tutta la parte passionale dell'*Ouragan*). Anche più sensibile è poi l'enfasi retorica quando i veristi, come Bruneau o Charpentier si sforzano di trattare liricamente, nel canto dei personaggi e nella sinfonia degli strumenti, le ... questioni sociali del giorno.³²⁶

Pizzetti ricordò di aver cantato nel Coro dei monelli della *Carmen* di Bizet che si diede a Reggio-Emilia quando aveva dieci anni (il padre era direttore del coro). Alcuni anni dopo, quando aveva già abbozzato una propria specifica visione del dramma, recensì l'opera di Bizet, di cui riconosce i pregi, ma di cui critica l'inserzione di momenti che interrompono l'azione e «non hanno alcuna necessità drammatica»:³²⁷

E dire che Bizet fu detto un verista, e parve un rivoluzionario del teatro d'opera! Bizet scriveva della musica più bella e più nuova di Gounod o Thomas, ma in fin dei conti costruiva dei *pezzi d'opera* come quei due e come gli altri compositori teatrali del suo tempo [...] pare impossibile che Bizet non capisse che in quei recitativi che egli disdegnava di trovare l'espressione musicale c'era da esprimere molto del dramma, forse il più e il meglio. [...] Ma quando ascolto l'ultimo

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ Ildebrando Pizzetti, *La "Carmen" di Bizet. Ricordi, impressioni, etc.*, in «La Nuova Musica», XV/203, 20 dicembre 1910, p. 1.

atto della *Carmen* e penso che Bizet morì poco dopo averlo scritto non posso fare a meno di dire anch'io che se Bizet fosse veramente vissuto ancora avrebbe certo potuto dare mirabili saggi di un nuovissimo dramma musicale. Io non so quale altra musica avrebbe potuto rendere con maggiore efficacia la terribile ultima scena del dramma di *Carmen*.³²⁸

Un altro autore francese, Camille Saint-Saëns, è giudicato tiepidamente da Pizzetti:

musica impeccabilmente e pur anche generosamente costruita, [...] musica non proprio generata da una intima profonda necessità di espressione conseguente a una intima, profonda e larga ricettività di impressioni, musica che è più che altro il frutto di un signorile squisito e sapientissimo diletterantismo.³²⁹

Ascoltando l'opera *Déjanire* Pizzetti vi trova

le necessarie soste dell'azione drammatica per collocare le arie e i duetti, le danze e i cori. Basterebbe la costruzione del libretto per poter dire, prima di esaminare la musica, che anche con questa *Déjanire* il Saint-Saëns ha voluto restare, e resta, un tradizionalista dell'opera in musica. [...] Compositore espertissimo, di gusto squisito, amabile, ma poco o punto personale. [...] Musicista eclettico per eccellenza, che con ammirevole disinvoltura sa fondere insieme, in un tutto piacevole e armonioso, gli stili e le maniere musicali di compositori antiche e moderni. [...] Vi è nella musica di *Déjanire* l'ostentazione evidentissima del *purismo*, del ritorno alla semplicità dei classici dell'opera in musica e l'ostentazione di una rinuncia quasi sdegnosa di tutte le ricchezze strumentali (si potrebbe dire, in un certo senso

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi. Claude Debussy*, in «Il Marzocco», cit., p. 1.

tecniche) scoperte e donate ai musicisti moderni dai grandi maestri del secolo passato.³³⁰

Pizzetti, che già giovanissimo, in totale isolamento rispetto ai suoi colleghi italiani, aveva studiato e fatto propri i modi dell'antica Grecia non può che apprezzare l'interesse che anche Saint-Saëns mostra al riguardo:

Mi ha fatto piacere vedere – da questa *Déjanire* – che anche il Saint-Saëns crede nella ricchezza degli schemi modali ellenici, [...] ma fatta questa dichiarazione, posso dire che vi è nella *Déjanire* un preludetto in modo frigio che è delizioso: e vi è il lamento di Iole e delle sue ancelle nel I atto, composto nel genere cromatico che è un piccolo gioiello di malinconia elegante e vi sono fra l'altre cose certi brani della parte di Ercole composti nel modo iastio che sufficientemente dimostrano quanto il modo iastio possa essere efficace per esprimere la grandezza e la nobiltà.³³¹

Fra i compositori d'opera non una maggiore considerazione mostrerà Pizzetti per Massenet, le cui opere «potrebbero definirsi l'equivalente musicale di quei romanzi del genere “interessante”, pieni di sentimentalità mediocre ma caricata, che costituiscono i maggiori e più facili successi librari».³³² «Musica sentimentaluccia e borghesuccia» dunque quella del Massenet per Pizzetti.³³³

Anche l'opera di Gustave Charpentier verrà giudicata da Pizzetti alla stessa stregua:

Non scarseggiante, quella dello Charpentier, di vita e di contenuto simpaticamente umano, e non scarseggiante di pagine piene di fervore e di ardore sentimentale, ma che è arte di non alto volo e non sa esprimere che la parte meno profonda della vita e ritrae ed esprime,

³³⁰ Ildebrando Pizzetti, *La nuova opera di Saint-Saëns*, in «La Nuova Musica», XVI/209, 20 marzo 1911, p. 2.

³³¹ *Ibidem*.

³³² Ildebrando Pizzetti, *Chi sono e cosa valgono i musicisti del teatro francese contemporaneo*, cit., p. 3.

³³³ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Claude Debussy*, cit., p. 1.

per così dire, soltanto la scorza della vita e, per di più, mentre vorrebbe essere espressione reattiva al romanticismo in nome della realtà, non è poi che produzione postrema e mascherata di una intuizione romanticissima della vita.³³⁴

Un rinnovamento del teatro musicale francese, un avanzamento nella creazione del «dramma latino», Pizzetti lo vede in opera non solo nel *Pelléas et Mélisande*, ma anche in *Ariane et Barbebleue* di Paul Dukas, al quale dedica un lungo articolo nella «Rivista Musicale Italiana» nel 1908. Nella musica del collega francese vede innanzitutto un superamento del dramma wagneriano, inconciliabile con la natura latina:

In qualche opera recentissima (francese) vi è la prova che qualche musicista, finalmente, vuol usare le melodie non derivandone l'uso dalla teoria wagneriana del *Leitmotiv*, ma secondo un nuovo e più giusto concetto del loro significato e della loro potenza espressiva.

[...] Si comincia anche a esser convinti che pure intesa nel suo vero senso la teoria wagneriana del leitmotiv è inadattabile alla concezione latina del dramma lirico.

Assai spesso il Dukas, nell'intento di rivelare interamente la intimità sentimentale dei personaggi drammatici, intreccia le melodie, le sovrappone l'una all'altra in contrasto, o le fonde in una sola.³³⁵

Secondo Pizzetti il dramma di Dukas può costituire un esempio per i giovani compositori italiani, poiché la nobile *clarté* di Dukas è un modello preferibile all'ingegno di Strauss:

la ritmica dell'*Ariane et Barbebleue* è tale da sorpassare in novità, ricchezza, e chiarezza soprattutto, non pure la ritmica delle opere di Wagner, ma anche quella delle più recenti opere dei più stimati compositori di musica francesi, inglesi e tedeschi, compreso Riccardo Strauss. La ritmica di Riccardo Strauss è forse più complicata, più

³³⁴ *Ibidem.*

³³⁵ Ildebrando Pizzetti, *Ariane et Barbebleue*, «Rivista Musicale Italiana», XV/1, 1908, pp. 101-102.

ingegnosa, ma non ha né la limpidezza, né la nobiltà, né soprattutto la forza espressiva che ha invece la ritmica di Paul Dukas.³³⁶

Nondimeno, l'attenzione che già nel 1908 Pizzetti portava al corretto rapporto tra musica e prosodia gli suscita alcune riserve sul modo in cui Dukas mette in relazione parola e suono:

Nella costruzione della melodia (parlo specialmente della melodia strumentale) il Dukas è, come si suol dire, un classico: egli ama cioè i periodi finiti e regolari, e nei periodi la disposizione simmetrica delle frasi, e nelle frasi la corrispondenza degli incisi.

Per effetto di questo suo amore della regolarità il discorso musicale gli riesce più chiaro ed efficace nella parte sinfonica che nella parte vocale della sua opera. Talvolta perchè egli deve costringere troppe parole nel giro di una melodia troppo breve, talvolta perché egli deve rallentare eccessivamente la declamazione di poche parole per seguire lo svolgimento di una melodia troppo lunga.³³⁷

Sul fronte sinfonico una certa notorietà aveva acquistato in Italia la musica di César Franck, belga naturalizzato francese. Nel 1905 Ricciotto Canudo gli dedicò un breve saggio in cui ne mette in risalto la componente religiosa e severa della scrittura:

Cesare Franck sembra l'ultimo di quei maestri fiamminghi che nel crepuscolo del Medioevo dalle Fiandre nebulose scesero in Francia, in Spagna e in Italia, portando la grande scienza musicale, il dono fatale del contrappunto che istruì due secoli mistici, sin che Palestrina trasse da quella scienza e dalla sua divina ispirazione la messa a Papa Marcello. [...] Egli fu essenzialmente organista, nel senso che l'atmosfera di un tempio, che dall'alto della sua loggia lucente egli faceva fremere con i gridi e con le preghiere della sua ispirazione, era

³³⁶ *Ivi*, p. 105.

³³⁷ *Ivi*, pp. 93-94.

la sola atmosfera in cui la sua anima cattolica poteva attingere le forze e i bei colori della sua fioritura.³³⁸

Ildebrando Pizzetti non dedica a Franck uno studio specifico ma in alcune righe ne sottolinea soprattutto la derivazione tardo romantica:

Nel suo carattere generale la musica di Franck è lirica, e di quel lirismo ardente e spesso vampante caratteristico degli ultimi classici e dei primi romantici dell'800 tedesco. La musica del Franck nonostante il suo più preteso che dimostrabile, più apparente e illusorio che reale cromatismo, è musica costruita tonalmente, è un edificio ogni pietra del quale può avere un suo particolare colore tonale differente dal colore di quella postale vicino, ma considerata in sé ha un colore tonale unito e fermo e perfettamente riconoscibile. [...] Contenuto della musica del Franck, la quale, come la musica dei romantici tedeschi, esiste in virtù di quella continua esaltazione della commozione per cui si arriva all'improvvisazione quasi incosciente, al rapimento mistico. Musica molte volte grande perché veramente fusa alla fiamma di una commozione che non poteva che manifestarsi liricamente.³³⁹

Malipiero, in un testo del 1914, considera Franck un crocevia fondamentale della musica francese:

Con César Franck comincia per la Francia una nuova era musicale che si divide in due ramificazioni, l'una sterile (d'Indy, Fauré) e l'altra oltremodo feconda (Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Roger-Ducasse). [...] Si può dire che in Francia *quasi* non si perseguitano più gli ultradebussiani; è per questo che il numero di essi aumenta e la scuola "nuovissima" è quanto mai fiorente. Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel,

³³⁸ Ricciotto Canudo, *César Franck e la giovane scuola musicale francese*, in «Nuova Antologia», CXVI, marzo-aprile 1905, p. 479.

³³⁹ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Claude Debussy*, cit., p. 1.

Roger-Ducasse rappresentano tante personalità spiccatissime e caratterizzano l'epoca presente.³⁴⁰

Vincent d'Indy ha tra i compositori francesi una buona risonanza in Italia. Nel 1910 diresse all'Accademia di Santa Cecilia due concerti che ebbero una grande importanza per la conoscenza della sua musica e di quella francese contemporanea.

Il primo concerto, l'1 aprile 1910, comprendeva musiche di Lalo (*Namouna*, suite dal balletto) Franck (da *Psyché*, poema sinfonico: *Psyché et Eros*) d'Indy (*Istar*, variazioni sinfoniche op. 42) Debussy (*Nuages e Fêtes* dai *Nocturnes*), d'Indy (*Symphonie sur un chant montagnard français* per pianoforte e orchestra op. 25).

Il secondo concerto, il 3 aprile 1910, comprendeva musiche di Chausson (*Sinfonia in si bemolle maggiore* op. 20), d'Indy (*Suite dans le style ancien* in re maggiore, per tromba, due flauti e archi, op. 24), Franck (*Variations symphoniques* in fa diesis minore, per pianoforte e orchestra), Fauré (*Pelléas et Mélisande*, suite per orchestra dalle musiche di scena op. 80), Roussel (*Sinfonia n. 1 op. 7 "Le poème de la forêt"*) e Dukas (*L'Apprenti sorcier*, scherzo sinfonico). In entrambi i concerti al pianoforte sedeva Blanche Selva.

Il 7 febbraio 1910 d'Indy aveva scritto al conte Enrico di San Martino, presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, per organizzare il concerto e sincerarsi di ottenere il numero necessario di prove:

Je désirerais pouvoir m'entendre directement avec vous pour ce qui concerne les questions artistiques, choses que l'on ne peut faire traiter par un agent ... [...] Il m'est indispensable d'avoir au minimum trois répétitions pour chacun des concerts.³⁴¹

A giudicare dall'epistolario a d'Indy verranno accordate otto prove per i concerti, una situazione di cui si mostrerà pienamente riconoscente: «je vous suis très reconnaissant à vouloir bien me donner huit répétitions et j'espère beaucoup pouvoir ainsi vous présenter des belles exécutions».³⁴²

³⁴⁰ Gian Francesco Malipiero, *La fisionomia musicale dell'epoca*, in «La riforma musicale», II/52, 27 dicembre 1914, p. 1.

³⁴¹ Roma, Archivio Storico di Santa Cecilia, 4/1450 d'Indy.

³⁴² Lettera del 18 marzo. Roma, Archivio Storico di Santa Cecilia, 4/1450 d'Indy.

Pizzetti, come si vedrà, aveva presumibilmente conosciuto la musica di d'Indy già dai tempi degli studi a Parma con Giovanni Tebaldini, che del compositore francese era estimatore e amico. Tentando un raffronto tra Franck e d'Indy Pizzetti scrive che

il misticismo del d'Indy e dei dindysti deriva direttamente dal misticismo e dalla religiosità del Pater seraphicus César Franck. Ma il misticismo del Franck era più profondo, quello del d'Indy è soltanto più acceso: la religiosità del Franck era più intima, quella del d'Indy è più chiesastica. Alla musica del d'Indy e dei suoi discepoli è comune una certa contemplazione, di rassegnazione, che molto spesso – specie nel dramma lirico – la rende inefficace a commuovere fortemente e prontamente. Gli episodi drammatici espressi musicalmente dal d'Indy non appaiono veramente vissuti: ma pare piuttosto che il musicista si sia posto dinnanzi al dramma a braccia incrociate o a mani giunte disposto soltanto alla pietà, alla commiserazione per i fatti dolorosi, o all'assentimento per le azioni lodevoli. E più che impressione di un dramma musicale si ha, infine, l'impressione di riflessioni morali, espresse in musica sui casi dei personaggi immaginari. Tuttavia le opere dei dindysti – e quelle del maestro soprattutto - contengono pagine di mirabile elevato sentimento umano, espresso poi in sinfonie sonore meravigliose di sapienza, di ricchezza strumentale. A questo proposito converrà notare che lo studio appassionato della musica di Franck giovò al d'Indy anche perché da essa egli fu tratto a risalire ad abbeverarsi alle fonti della pura musica polifonica del '400 e del '500.³⁴³

La conoscenza con Paul-Marie Masson, allievo di d'Indy, dovette favorire Pizzetti nella conoscenza della musica del maestro, senza però che il suo giudizio cambiasse sostanzialmente. Nel 1913, così scrive Pizzetti sulla musica di d'Indy:

Musica costruita secondo principi di architettura intellettualistica rigorosi e inflessibili, musica tutta pervasa di *intenzioni* estetiche fra le

³⁴³ Ildebrando Pizzetti, *Chi sono e cosa valgono i musicisti del teatro francese contemporaneo*, cit., p. 3.

più pure e severe e austere, musica generata da una fede incrollabile e inattaccabile nella *moralità* dell'arte, musica che vuol essere benefica agli uomini in virtù del suo contenuto sempre intenzionalmente elevatissimo, religioso, quasi divino, ma che esiste più per virtù di ragionamento che di palpiti di vita, più per virtù di mente che di cuore, e contiene e offre più sermoni chiesastici che rivelazioni religiose.³⁴⁴

A Emmanuel Chabrier, dedicò righe significative Guido M. Gatti, il musicologo forse più vicino ai compositori dell'Ottanta. Nella musica di Chabrier vi trova l'essenza stessa del comico:

Il comico è nell'opera sua d'essenza puramente musicale. [...] La natura dell'ispirazione dello Chabrier è ricca di arguzia, di grazie barocche, di comicità irresistibili: ed accanto a ciò la nota più raffinata, che più tardi risuonerà nelle migliori pagine della *Sulamite* e di *Gwendoline*. [...] Con una grazia che [Offenbach] fu ben lontano dal possedere. Lo Chabrier era indubbiamente portato dal suo temperamento alla musica comica, e, se egli avesse voluto, avrebbe potuto rinnovare l'operetta. [...] Ma egli guardava più in alto, il dramma lirico lo attirava.³⁴⁵

L'articolo prosegue analizzando lo stile di Chabrier dal punto di vista della melodia, del ritmo, dell'armonia e della strumentazione:

Penetrare nell'opera dello Chabrier vuol dire penetrare in una foresta, dalla vegetazione lussureggiante e ribelle, piena di fiori e di rami, dai mille colori e dai mille aromi, in cui l'anima dell'artista si rivela liberamente. La melodia v'è in generale, di tonalità ben definita, ma di curva ardita, d'intonazione pericolosa per le voci: a volte si libra dolcemente, come incerta, a volte prende uno slancio brusco, sottolineata da appoggiature, interrotta da arpeggi, fiorita d'arabeschi:

³⁴⁴ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti contemporanei*. Debussy, cit., p. 1.

³⁴⁵ Guido M. Gatti, *Profili di musicisti francesi*. Emmanuel Chabrier, in «La riforma musicale», II/27, 5 luglio 1914, pp. 1-2.

da ogni mezzo d'emozione egli rifugge, anche talora dai più volgari. Il ritmo è fortemente inciso e sostiene con forza la frase musicale anche se il disegno melodico divenga debole: tuttavia rimane flessibile, vario e originale. L'armonia vi regna liberamente, in frequenti progressioni cromatiche, in un concatenamento quasi continuo di accordi di settima e di nona, che saltano e s'uniscono l'uno all'altro senza preparazione né risoluzione, e le anticipazioni, i ritardi, le note di passaggio, le alterazioni e le sovrapposizioni degli accordi moltiplicano le sonorità rare e sottili, creando un'atmosfera straordinariamente penetrante. A sua volta lo strumentale è trattato con una compiacenza voluttuosa; lo Chabrier invece di attenersi unicamente alla fusione polifonica mette in valore ogni voce dell'orchestra per mezzo del suo timbro particolare e della sua poesia: nessuno s'è più di lui divertito a porre in contrasto le arpe e gli ottoni, a trovate geniali nel quartetto, nei legni, nella batteria.³⁴⁶

Guido M. Gatti si interessò anche alla musica di Ernest Chausson, cogliendone in modo sintetico i tratti distintivi:

Chausson si distinse subito nel gruppo degli allievi di Franck: egli era senza dubbio il più spontaneamente emotivo: non aveva certo la larghezza né la fermezza polifonica del d'Indy, né la andatura nervosa del Dukas, né l'aristocrazia del Duparc, né l'intensa, sottile, complicata sensibilità del Debussy. La sua musica era di una sonorità soave, serena, uguale, un'onda pura senza riflessi o barbagli, una vena calma, fresca, lucida in cui talora s'eleva un singhiozzo profondamente umano: ispirazione, insomma, del cuore, assai più che dello spirito. La scrittura sinfonica è ferma, elegante e precisa, evitando i tratti capricciosi e scintillanti, gli accidenti ricercati, la nervosità brillante, le combinazioni decadenti, le caratteristiche insomma del gruppo di artisti che lo circondava. Evidentemente egli discendeva dal Franck più direttamente che gli altri allievi, e

³⁴⁶ *Ivi*, p. 2.

s'avvicinava da presso al maestro per lo stile e per l'ispirazione severa.³⁴⁷

Nell'articolo di Gatti, Chausson viene visto come l'antitesi del raffinato decadentismo così spesso contestato a Debussy e a tanti compositori della moderna scuola francese:

Nella sua musica d'orchestra lo Chausson è di una sobrietà di mezzi assoluta, pochissimo modernista e tutt'altro che decadente: il suo pensiero ricama attorno all'idea musicale un numero spesso assai grande di corollari, ma le complicazioni tematiche non hanno mai il valore di *hors d'oeuvre* interessanti per se stesse. Il *Poème* per violino ed orchestra ci è conferma di ciò, classico per il senso inflessibile dell'unità, per il concentramento di tutte le idee a una frase centrale: la *Sinfonia* ha l'architettura semplice e maestosa, la grazia nobilmente arcaica delle decorazioni murarie di Puvis de Chavannes: è lo stesso classicismo, la stessa tranquillità sicura nello sviluppo delle linee, lo stesso colorito quasi di sogno. Talora, come ho detto, nell'armonia pura si trascina un lamento doloroso, un pianto umano, che colpisce con la sua tragica disperazione: ma la rete sinfonica lo afferra, lo fonde e lo confonde con il suo mormorio, poco a poco, e tutto ridiviene pace nell'espressione religiosamente calma. [...] Fu accusato di tristezza: non fu triste, invece. La malinconia di cui l'anima sua traboccava, velava ai suoi occhi la volgarità degli spettacoli della vita. [...] Negli ultimi anni della sua vita cominciava a liberarsi dell'influenza di Franck e quella, meno evidente, ma non meno presente, di Riccardo Wagner. [...] Padrone della forma, senza preoccupazione egli lavorava più liberamente. Lo Chausson, un tempo indeciso, esitante, sempre alla ricerca del meglio, ora, sicuro di se stesso, si avviava in una fase di produzione decisamente più personale.³⁴⁸

Ildebrando Pizzetti dedica una specifica riflessione al compositore Albéric Magnard.

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ Guido M. Gatti, *Figure di musicisti francesi. Ernest Chausson*, in «La Riforma musicale», II/37-38, 13-20 settembre 1914.

Scrive Pizzetti:

Il Magnard non pare un musicista del suo, del nostro tempo. [...] Egli, a differenza dei musicisti suoi contemporanei, ama i temi larghi e svolti con eloquenza magnifica; [...] egli continua a costruire le sue musiche su le più solide basi tonali. [...] Prendiamo le partiture della sinfonia: non solo non vi troviamo una pagina che somigli per la nervosità o per la ricchezza coloristica dello strumentale alle partiture di uno Strauss o di un Debussy, ma quasi ogni pagina ci sembra scritta col proposito di contenerla entro i limiti raggiunti, nella ricerca e nell'uso delle sonorità orchestrali, dai più puri classici della sinfonia: Mozart, Beethoven, e tutta più Brahms.³⁴⁹

È un'arte reazionaria nelle sue forme perché, afferma Pizzetti, si oppone al contenuto decadente dell'arte di Debussy o Ravel, a quella perdita di umanità propria dell'arte cerebrale dei contemporanei. Pizzetti non manca di solidarizzare con l'ideale di Magnard, pur ritenendo che il recupero alla musica della sua piena umanità, si potrà ottenere solo avanzando, facendo propri e superando gli strumenti tecnici dei nuovi compositori: «*andare avanti, sempre più avanti*»,³⁵⁰ ribadendo, per contrasto a una «musica volutamente ostinatamente testardamente antimodernista» quale quella di Magnard,³⁵¹ la propria scelta di aggiornamento linguistico.

Esempio del musicista cerebrale per eccellenza è, per Pizzetti, Maurice Ravel. Anche in questo caso il compositore italiano mostra il proprio anticipo rispetto al resto della critica nazionale, essendo il primo a dedicare un ampio studio al compositore francese. Anche nelle musiche di Ravel, «come, del resto, in quasi tutte le musiche, pur così fini eleganti, *spirituelles*, in ogni modo sempre interessantissime, dei francesi contemporanei, si cercherebbe invano - e fa molta tristezza di non trovarcelo - un senso vibrante e commosso di

³⁴⁹ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Albéric Magnard*, «Il Marzocco», XVI/46, 12 novembre 1911, p.1.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Claude Debussy*, cit., p. 1.

larga umanità». ³⁵² Nella musica di Ravel «non vi canta che rarissimamente la gioia, e non vi si sfrena mai un grido di dolore profondo e fecondo di vita». ³⁵³

Particolarmente interessante è il confronto con Debussy: se il più anziano ha «sensibilità drammatica, ingegno drammatico» e «delle cose che impressionano il suo spirito può vivere la vita nel suo svolgimento», Ravel invece pare «resti impressionato da uno *stato* delle cose, da momenti isolati della vita delle cose, e pare che questi momenti, fissatisi – fermi, immobili – nel suo spirito, vi generi di volta per volta una melodia, un *canto* corrispondente». ³⁵⁴

Chiaro è il prestito dalle categorie critiche di Bastianelli: «come insomma, l'animo del Debussy vive drammaticamente, l'animo del Ravel vive liricamente». Se in Debussy vi è la polverizzazione della melodia, in Ravel piuttosto l'utilizzo puro delle melodie, «disposte sopra un egual numero di accordi paralleli» o immerse nella «liquida onda di larghi arpeggi senza scheletro». E nota, rispetto a Debussy, la minor ampiezza e intensità dell'elaborazione tematica rispetto al «periodo espositivo dei temi». ³⁵⁵

³⁵² Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Maurice Ravel*, XV/35, 27 agosto 1911, p. 2.

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ *Ibidem.*

PARTE SECONDA

I GIOVANI COMPOSITORI ITALIANI ALL'INIZIO DEL NOVECENTO: NUOVE TRACCE BIOGRAFICHE

Fra gli autori della generazione dell'Ottanta, Alfredo Casella è l'unico ad averci lasciato un'ampia autobiografia, ricca di dettagli anche sul suo periodo nella capitale francese. In aggiunta a ciò, gli anni parigini di Casella sono stati ampiamente e dettagliatamente documentati da Roberto Calabretto¹ e sono stati oggetto di un ricco colloquio di studi,² oltre che di un più recente studio di Francesco Fontanelli.³ Alcuni elementi nuovi sono riemersi nello spoglio della stampa parigina; essi verranno presentati nella terza parte della tesi.

La biografia di Ottorino Respighi è stata ricostruita dalla moglie Elsa,⁴ e su di essa si basano ampiamente gli studi successivi dedicati al compositore.⁵ Purtroppo nei fondi a lui dedicati di Milano e di Venezia o in altri fondi sparsi che ho potuto consultare rimangono pochissime lettere del periodo giovanile di Respighi, ragion per cui la testimonianza della moglie resta documento imprescindibile. Al Fondo Respighi dell'Archivio di Stato di Milano le lettere datano dal 1917, così come alcune lettere sparse conservate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, mentre al Fondo Respighi della Fondazione Cini a Venezia una missiva precedente, del 1904, è indirizzata a Malipiero e verrà integrata nella parte dedicata a quest'ultimo.

La ricostruzione della vita di Ildebrando Pizzetti è stata svolta con cura certosina dal figlio Bruno, il quale ha ripercorso cronologicamente l'intera vita del padre, raccogliendo

¹ Roberto Calabretto, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi Dai documenti*, Olschki, Firenze 1997.

² Giovanni Morelli (a cura di), *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 13-15 maggio 1992), Olschki, Firenze 1994.

³ Francesco Fontanelli, *Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da Notte di maggio a Elegia eroica*, Albisani, Bologna 2015.

⁴ Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Ricordi, Milano 1982.

⁵ Fra gli altri: Giancarlo Rostirolla (a cura di), *Ottorino Respighi*, Eri, Torino 1985; Lee G. Barrow, *Ottorino Respighi*, Rowman & Littlefield, Lanham 2004; Michael Webb, *Ottorino Respighi: his life and times*, Matador, Kibworth Beauchamp 2019.

lettere pubbliche e private, testi dell'autore e stralci di giornale.⁶ Tuttavia ho potuto trovare in più archivi alcuni documenti non citati dallo studio del figlio, concernenti in particolare i rapporti con l'Institut Français di Firenze negli anni in cui il compositore era insegnante al Conservatorio locale, documenti che confermano come Pizzetti fosse in Italia tra i più precoci conoscitori della nuova musica francese.

Assai scarsa era invece la conoscenza dei primi anni di formazione di Malipiero. Lo studio condotto sull'epistolario inedito conservato alla Fondazione Cini di Venezia, permette di mettere in luce il giovanile interesse del musicista per il mondo austro-germanico, fino all'esperienza parigina del 1913. Il compositore veneziano non lasciò alcuna autobiografia né eredi che potessero raccogliere organicamente i documenti, e la fuga dal Veneto verso Roma durante la disfatta di Caporetto nel 1917 ha purtroppo causato la perdita di molti documenti.⁷ Malipiero amava certo parlare di sé in numerose pagine di diario sparse che, però, tanto sono rivelatrici dell'eccentrica personalità del compositore (e di un talento letterario) quanto compiono scientemente un'opera di depistaggio: tutt'altro che precoce, come furono Pizzetti o Casella, Malipiero raggiunse una maturità artistica tardiva, preferendo fare calare sui tristi *Lehrjahre* nomadi tra Impero asburgico e *Reich* tedesco il velo dell'occultamento o della dissimulazione.

⁶ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, La Pilotta, Parma 1980.

⁷ Questa possibile spiegazione per la scarsità di documenti precedenti a quella data mi è stata suggerita da Francisco Rocca, curatore del Fondo Malipiero a Venezia, che ringrazio per i numerosi scambi.

Pizzetti, Bastianelli e il cenacolo franco-italiano di Firenze

Il giovane Ildebrando Pizzetti tra Parma e Firenze

Se escludiamo Casella, che viveva in Francia, Pizzetti fu forse il compositore italiano della sua generazione più attento alla musica francese, come testimoniano del resto gli articoli del 1904 citati nel capitolo precedente, i primi in Italia a trattare ampiamente di Debussy. Se è difficile ricostruire con certezza l'inizio di tale interesse, alcuni indizi possono essere messi in evidenza. Pizzetti venne ammesso al Conservatorio di Parma, nella classe di Telesforo Righi il 7 gennaio 1896, ritornando dunque alla città natale, presso il nonno Innocenzo, dopo che la famiglia si era trasferita nel reggiano nel 1884.⁸

Se si scorre il cartellone del Teatro Regio di Parma⁹ negli anni in cui Pizzetti era in città (vi rimarrà fino al trasferimento a Firenze nell'autunno 1908) si possono contare, per quanto riguarda il repertorio francese di fine Ottocento, i soli titoli di *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns e *Manon* di Massenet nel 1897, senza peraltro avere alcuna certezza sull'effettiva presenza di Pizzetti alle rappresentazioni. Per quanto riguarda i rarissimi concerti orchestrali, donati dalla Società Orchestrale Parmense al teatro Reinach, possiamo ricordare un concerto diretto da Cleofonte Campanini il 4 aprile 1897, con musiche di Wagner, Bach, Grieg, Verdi, Rossini e, quale unica presenza francese, la *Suite Algérienne* di Saint-Saëns (anche qui, senza alcuna certezza che Pizzetti presenziasse alla serata).¹⁰ Un concerto diretto il 15 ottobre 1906 da Guido Alberto Fano comprendeva musiche dello stesso Fano, di Martucci, Beethoven, Wagner e fu recensito da Pizzetti sulla «Gazzetta di Parma».¹¹ È solo il 16 dicembre 1907 che Fano mise in programma, assieme a Wagner, Beethoven e Rimskij-Korsakov, il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy.¹² Quel giorno è probabile che Pizzetti si trovasse a

⁸ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, cit, p. 17. Giovanni Tebaldini ricordò più tardi il giovane studente che «due o tre volte per settimana andava e tornava da Reggio Emilia, dove risiedeva la famiglia», in Giovanni Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti, nelle memorie di Giovanni Tebaldini*, Mario Fesching, Parma 1931, p. 30.

⁹ <https://www.lacasadellamusica.it/cronologia/index.htm> (ultima consultazione 1 giugno 2024).

¹⁰ <https://www.lacasadellamusica.it/reinach/anni/1897.htm> (ultima consultazione 1 giugno 2024).

¹¹ Ildebrando Pizzetti, *Il concerto orchestrale al teatro Reinach*, in «Gazzetta di Parma», 18 novembre 1906.

¹² <https://www.lacasadellamusica.it/reinach/anni/1907.htm> (ultima consultazione 1 giugno 2024).

Roma, dove, secondo la cronologia ricostruita dal figlio Bruno, si era recato il 6 dicembre per assistere alle prove della *Nave*, che sarà data l'11 gennaio 1908 al Teatro Argentina.

Per quanto concerne i concerti di musica da camera, organizzati dalla locale Società dei Concerti, della musica strumentale francese del secondo Ottocento si può segnalare unicamente l'esecuzione della *Sonata in la* di César Franck, il 20 novembre 1899 alla Sala Verdi.¹³

Se la vita musicale di Parma non poteva fornirgli conoscenze sulla musica dei contemporanei francesi, non fu d'aiuto neppure il Conservatorio, un ambiente della cui chiusura era lo stesso Pizzetti a lamentarsi: una scuola in cui «parlare di canto gregoriano, e di Polifonia, di Classici, di Palestrina, di Bach, di Beethoven, era come parlare arabo, perché in tutti noi c'era la inveterata credenza (acquisita in Conservatorio) che si potesse far della musica senza bisogno di studiare quelle anticaglie, “musica da conciliare il sonno”».¹⁴

Il 16 dicembre del 1897, però, divenne nuovo direttore Giovanni Tebaldini, il quale s'interessò moltissimo al giovane allievo, tanto da diventare un punto di riferimento concorrente a quello di Righi.¹⁵ Benché nei confronti di Tebaldini Pizzetti mostrasse in privato una stima ben minore di quella manifestata in pubblico, come si legge ripetutamente nei documenti raccolti dal figlio, fu proprio il maestro ad accendere nel giovane quell'interesse per il canto gregoriano che diventerà la cifra costante di tutta la poetica musicale del compositore:¹⁶ dal 10 al 18 settembre del 1898 Pizzetti fu a Torino per seguire il corso teorico-pratico di gregoriano tenuto da Franz Xaver Haberl, giunto appositamente da Ratisbona. In quel soggiorno torinese Pizzetti poté assistere a due concerti sinfonici diretti da Arturo Toscanini¹⁷ in occasione dell'Esposizione Universale, nei quali tuttavia non era in

¹³ Lucia Brighenti, *La società dei concerti di Parma*, Silva, Parma 2013, p. 106.

¹⁴ Ildebrando Pizzetti, *Lettera aperta*, «Gazzetta di Parma», 7 ottobre 1901.

¹⁵ Per i rapporti tra Pizzetti e Tebaldini cfr. Paola Cirani, *Il rapporto Pizzetti-Tebaldini nell'Epistolario della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma. Nuovi spunti per la ricerca*, in «Postumia», 29/1-3, 2018, pp. 287-306.

¹⁶ Gianpaolo Minardi, *Esordi gregoriani di Pizzetti*, in *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, «Chigiana. Journal of musicological studies», III/1, 2019, pp. 233-243.

¹⁷ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, cit., p. 23.

programma alcun lavoro della nuova scuola francese,¹⁸ pur comprendendo la *Sinfonia in do minore* di Saint-Saëns (che, in una lettera a Tebaldini, Pizzetti giudicò «uno dei migliori lavori del maestro francese»)¹⁹ e lo *Scherzo* del *Roméo et Juliette* di Berlioz, che lo colpì per «l'istrumentale finemente cesellato».²⁰ Una trasferta milanese è riportata da Bruno Pizzetti nel marzo del 1900, ma né la Scala né la Società del Quartetto avevano in programma in quel periodo pagine della scuola francese contemporanea. Il 27 febbraio del 1901 Pizzetti è nuovamente a Milano e assiste al *Tristano e Isotta* di Wagner diretto da Toscanini alla Scala. Da questa ricognizione si può dunque concludere che, negli anni di studio, le occasioni di ascoltare dal vivo musica francese contemporanea furono, se vi furono, fortuite e rare.

Scorrendo le memorie di Tebaldini, documento prezioso per ricostruire i primi passi di Pizzetti studente di Conservatorio, nessun elemento ci fa supporre che fosse il direttore ad aprire l'allievo alla conoscenza della musica francese di Debussy e seguaci. Piuttosto è da evidenziare il rapporto di cordiale amicizia che legava Giovanni Tebaldini a Vincent d'Indy. Così Tebaldini ricorda l'incontro con il collega francese in occasione di una manifestazione a Bilbao nel 1896 e in successive occasioni:

Le grandi feste musicali celebratesi nel 1896 a Bilbao, mi procurarono il piacere di trascorrere alcuni giorni in amichevole dimestichezza con l'illustre autore di *Fervaal*. [...] In quell'occasione mi fu dato intrattenermi frequentemente nella intellettuale compagnia di Vincent d'Indy e con lui discutere d'arte. Tali discussioni che si protrassero anche durante alcune gite da Elgoibar a Zumarraga, da San Sebastiano a Saint-Jean de Luz, da Hendaye a Pau - sotto il magnifico castello di Enrico IV - si rinnovarono due anni appresso allorquando, in una mia gita alla *Tribune de St. Gervais* a Parigi, ritrovai Vincent d'Indy al *bureau* della *Schola Cantorum* situata allora nella Rue Stanislas, poco lungi da Saint-Sulpice, da Luxembourg e da Saint-Louis. E fin da allora compresi, non senza un po' d'orgoglio, che il d'Indy si schierava risolutamente nelle file di coloro i quali alla restaurazione e al

¹⁸ David Sorani, *Giuseppe Depanis e la Società di Concerti. Musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino 1988, p. 225.

¹⁹ Giovanni Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti nelle memorie di Giovanni Tebaldini*, cit., p. 39.

²⁰ *Ibidem*.

rinnovamento nell'anima delle nuove generazioni della grande arte antica, hanno consacrato il proprio ardore, dedicata tutta la propria fede.²¹

Il testo mostra il forte interesse per la figura di d'Indy, e rende plausibile che Tebaldini parlasse all'allievo Pizzetti dell'opera dello stimato collega francese e ne facesse conoscere le musiche. Una testimonianza più tarda di un interessamento di Pizzetti è nel già citato articolo del 1911, con un ampio stralcio dedicato al maestro della *Schola Cantorum*.²²

Se gli articoli su Debussy del 1904 precedentemente analizzati²³ erano dunque basati principalmente sullo studio delle partiture, per un contatto dal vivo con la musica francese bisognerà attendere le rappresentazioni scaligere dell'aprile 1908 di *Pelléas et Mélisande* e il trasferimento a Firenze nell'autunno del 1908,²⁴ dove fu incaricato dell'insegnamento di armonia e contrappunto al Conservatorio.

Nonostante la breve parentesi come capitale del Regno d'Italia (1865-1871), all'inizio del Novecento Firenze rimaneva una città di secondo piano dal punto di vista musicale, lontana com'era dalle nascenti manifestazioni sinfoniche della capitale, dal cospicuo flusso editoriale che attraversava Milano, dalla trincea sinfonica wagneriana che poteva vantare Bologna, o dalla dormiente ma secolare tradizione dei conservatori napoletani. Come ben sintetizza Valentina Zappacenere:

Firenze non vantava una solida tradizione sinfonica, se si escludono alcuni sfortunati tentativi di istituire un'orchestra stabile locale: dapprima quella della Società Orchestrale Cherubini, diretta dal marchese Ottavio De Piccollellis fino al 1908, e la Società Orchestrale Fiorentina, nata nel 1909 e condotta da Luigi Mancinelli. I concerti delle due orchestre si proponevano finalità puramente educative, ma i

²¹ Giovanni Tebaldini, *Per la rinascenza musicale. Conversazione con Vincent d'Indy*, «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», I/6, 30 dicembre 1907.

²² Ildebrando Pizzetti, *Chi sono e cosa valgono i musicisti del teatro francese contemporaneo*, «Il Marzocco», XVI/3, 15 gennaio 1911, p. 3.

²³ Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», XVI/10, 3 aprile 1904 e Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», XVI/11, 10 aprile 1904.

²⁴ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, cit., p. 65.

programmi erano in realtà poco audaci, non aprendosi alle novità provenienti d'oltralpe.²⁵

Secondo Fiamma Nicolodi «la situazione musicale a Firenze intorno al 1910 oscilla fra Verismo, riprese del melodramma ottocentesco (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Ponchielli, Catalani, Bizet), l'operetta e Wagner»,²⁶ senza traccia visibile di un repertorio aggiornato alle novità europee. Come mostrano anche le cronache di Bastianelli, per fruire di una vita sinfonica era necessario recarsi nella capitale, dove proprio nel 1908 vennero fondati i concerti sinfonici dell'Augusteo.

Se la vita musicale della città non si differenziava da quella della provincia italiana, il capoluogo toscano era tuttavia divenuto l'epicentro letterario della penisola, per il pullulare di riviste culturali e artistiche. Oltre alla «Voce», fondata nel 1908, su cui scrivevano Pizzetti e Bastianelli, si ricordano il «Il Marzocco» (fondato nel 1896), il «Leonardo» (fondato nel 1903) e, ideate entrambe da Enrico Corradini, «Il Regno» (1903) e «Hermes» (1904).²⁷

È in questo contesto che Pizzetti muoveva i primi passi per affacciarsi alla vita culturale cittadina. Il giovane poteva già vantare una riuscita collaborazione con Gabriele D'Annunzio, che aveva apprezzato la «nobile sobrietà»²⁸ con cui aveva messo in musica i suoi cori dalla *Nave*.

Il battesimo pubblico a Firenze fu il concerto del 23 gennaio 1909 presso la Società Leonardo da Vinci.²⁹ Nel giugno del 1909 fece la conoscenza di Bastianelli, che già scriveva

²⁵ Valentina Zappacenero, *Vittorio Gui direttore d'orchestra e operatore di cultura musicale (1907-1937)*, tesi dottorale sostenuta presso l'Università di Firenze nel 2019 (direttrice: Mila De Santis, coordinatore: Andrea De Marchi), p. 43.

²⁶ Fiamma Nicolodi, *La critica musicale*, in Sandro Gentili (a cura), «*La Voce*» 1908-2008, Morlacchi, Perugia 2010, p. 398.

²⁷ Sul mondo delle riviste letterarie fiorentine d'inizio Novecento esiste una vasta letteratura, fra cui ricordiamo qui: Luca Chiti, *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo Novecento: 1903-1915*, Loescher, Torino 1972; Aurelia Bobbio Accame, *Le riviste fiorentine del principio del secolo, 1903-1916*, Le Lettere, Firenze 1984.

²⁸ Lettera inedita di D'Annunzio a Pizzetti del 1904, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ARC 32I/1.

²⁹ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, cit., p. 66.

per «La Voce» e che del collega emiliano apprezzava le musiche per *La Nave*.³⁰ Il 28 giugno Pizzetti accolse il critico nel suo appartamento in Piazza Santissima Annunziata e gli donò un autografo dei *Pastori*, dopo avergli suonato un primo abbozzo dell'inizio della *Fedra* e del primo movimento del *Quartetto*,³¹ lo stesso che verrà poi eseguito in città, insieme a quello di Debussy, il 14 giugno 1910, suonato dal Quartetto Maglioni.³²

Lo scambio con Bastianelli era l'occasione per confrontarsi sulle tendenze della musica contemporanea, non esclusa quella francese. In una lunga lettera del 28 settembre 1909 Bastianelli confessò con franchezza la propria ammirazione e i propri dubbi circa la musica del nuovo amico. È da sottolineare come nella critica privata alla musica di Pizzetti si riproponevano gli stessi rilievi critici che Bastianelli aveva formulato a proposito della musica di Debussy negli articoli da poco apparsi sulla «Voce». Bastianelli apparentava Debussy e Pizzetti (e Richard Strauss), quali manifestazioni di un «momento di decadenza della volontà umana»,³³ e vedeva nell'utilizzo degli arcaismi bizantini della *Nave* una forma di «nostalgia malata»,³⁴ una sorta di «sadismo letterario»³⁵ che si rifugia nel vagheggiamento di stati d'animo di un tempo passato:

Perché lei, caro maestro, ama le evocazioni bizantine [sic] del misticismo dei catecumeni etc., se intorno a lei vibra la terribile vita coi suoi dolori, che non abbia bisogno di misticismi, sibbene di un'affermazione vigorosa e d'una gioia sana?³⁶

L'ammonimento di Benedetto Croce sul decadentismo letterario di D'Annunzio (e di Pascoli e Fogazzaro), veniva da Bastianelli traslato anche sulla musica di Pizzetti, oltre che su quella di Debussy. Su un piano più tecnico, dei compositori moderni e di Pizzetti, con particolare riferimento ai *Pastori*, il critico stigmatizzava l'uso dei lunghi pedali armonici, che egli faceva risalire a Wagner e trovava anche nella contemporanea musica francese:

³⁰ *Ivi*, p. 74.

³¹ *Ivi*, p. 75.

³² *Ivi*, p. 92.

³³ *Ivi*, p. 78.

³⁴ *Ivi*, p. 77.

³⁵ *Ivi*, p. 78.

³⁶ *Ivi*, p. 79.

Ella mi diceva un giorno che nell'arte francese moderna non c'è forza: infatti questi infiniti accasciamenti sulle lunghe armonie non possono generare forza.³⁷

Bastianelli dunque rimprovera al collega di ricadere nella fiacca nebulosa armonica dell'impressionismo che pure a parole, come si è visto, anche Pizzetti criticava. Bastianelli predicava il ritorno a un'arte «balzante e forte», «sottile e astuta»: alle lunghe armonie dei pedali, opponeva un'armonia che è «continuo cambiamento», che «si svolge perfettamente conclusa, quadrata senza svolazzi sfumati e ondeggiamenti indeterminati», additando a Pizzetti l'*Ottava Sinfonia* di Beethoven quale esempio da seguire.³⁸

La conoscenza di Bastianelli è anche il tramite per l'inizio di una collaborazione attiva alla «Voce» e per la frequentazione di Giuseppe Prezzolini. Una ricca corrispondenza, in gran parte inedita, ripartita tra Parma e Firenze, testimonia del legame tra due personalità di spicco della cultura italiana del Novecento. Pizzetti accolse con entusiasmo la possibilità di collaborare alla rivista, e condivise col gruppo della «Voce» il rifiuto di una visione estetizzante dell'arte e la necessità di un rinnovamento etico della nazione: come scrive Francesca Petrocchi, «l'elaborazione di una nuova concezione del dramma» era per Pizzetti «sorretta da sensibili implicazioni etiche» che trovavano una «affinità con le problematiche affrontate dal gruppo di coetanei che animava il dibattito interno alla “Voce” allora diretta da Prezzolini».³⁹

L'8 luglio 1909 Prezzolini invitò a collaborare alla rivista Pizzetti,⁴⁰ che il 9 luglio 1909 rispose positivamente. La lettera, ancora inedita, è fondamentale per dimostrare l'interesse e la conoscenza che il musicista aveva del panorama letterario e critico dell'epoca, rivelando per esempio come Pizzetti fosse un lettore della rivista «La Critica» di Croce:

Caro Prezzolini,
ti ringrazio della tua lettera franca e affettuosa. [...] Io seguo la tua opera di scrittore, di critico, da pochi mesi, dai primi numeri della

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ivi*, p. 78.

³⁹ Francesca Petrocchi, *Le parole della musica*, Archetipo Libri, Bologna 2010, p. 137.

⁴⁰ Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Pizzetti, busta 10.

«Voce». Sapevo, prima, che tu e Papini pubblicavate il «Leonardo», ma non potei mai procurarmene una copia. Prima ancora che tu cominciassi a pubblicare «La Voce» io ti stimavo già molto per quello che il Croce aveva scritto di te su «La Critica». [...] Ti ringrazio proprio di cuore perché mi offri di collaborare alla «Voce», non solo perché mi dimostri di aver fiducia in me per quello che scriverò tanto da offrirmi di raccogliere i miei articoli in un volume e di promettermi per ciò un compenso.⁴¹

Anche in futuro, quando Pizzetti continuerà a collaborare alla rivista sotto la nuova direzione di Giuseppe De Robertis, riconoscerà sempre il ruolo centrale di Prezzolini, pur esprimendo una certa estraneità alle battaglie più strettamente politiche condotte dalla rivista; il 10 ottobre 1914 così scrive al nuovo direttore:

Io ho sempre voluto bene alla «Voce» (con la quale Prezzolini ha fatto, senza dubbio, molto di bene) ma assai volte mi sono rammaricato di vedervi le questioni di arte posposte a certe questioni assai meno importanti, puramente pratiche, economiche o politiche.⁴²

Il legame col circolo della «Voce», in particolare con Bastianelli e Prezzolini, rappresentò per il compositore l'aprirsi di uno scambio umano e culturale in quell'ambiente fiorentino in cui era giunto senza legami:

Amici a Firenze? Oltre Bastianelli nessuno. C'è D'Annunzio al quale io sono profondamente e veramente affezionato ma non credo che egli abbia per me un sentimento corrispondente. E quanto a tutti gli altri ... Ne hai tu oltre i pochi tuoi compagni della «Voce»?⁴³

E dopo alcuni giorni, il 13 luglio 1909, ancora a Prezzolini, continua sullo stesso tono:

⁴¹ Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Vallecchi Prezzolini, I.143.1

⁴² Lettera di Pizzetti a De Robertis del 10 ottobre 1914, Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo De Robertis, 1.86.1.

⁴³ Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Vallecchi Prezzolini, I.143.1.

L'aver conosciuto Bastianelli e te e l'offerta della vostra amicizia e la cordialità con la quale mi hai offerto di collaborare con te alla «Voce» mi sono stati e mi sono di molto conforto e io a te e a Bastianelli sono veramente grato. Anche qui a Parma amici non ne ho. Non ne avevo neanche quando io studiavo in Conservatorio e la causa di questa mia solitudine credo che stia più che in una differenza di sentire in una differenza di ideali e di cultura.⁴⁴

Il circolo musicale che si riuniva attorno o collateralmente alla rivista trova un testimone anche in un musicista come Vittorio Gui (primo direttore della *Nave*) che, romano di nascita, vi partecipava più saltuariamente:

E ripensavo ai giorni felici passati insieme a Firenze [...] rivivevo le ore felici dei nostri trattenimenti nelle nostre case; Madonna della Tosse, la vecchia chiesetta a lato della quale, attigua, era la modesta casetta di Pizzetti; poche camerette, il piccolo studio al piano terreno, dove ci si ritrovava (prima che il cataclisma della guerra ci fosse piombato sopra) assai spesso di sera; rivedevo gli amici; dove saranno stati ora, tutti dispersi? Bastianelli che scalpitava furente le sue ultime sonate sul vecchio pianoforte verticale, le nostre discussioni ardenti, le polemiche, lo scambio delle nostre più recenti composizioni; rivedo la figura serafica del buon Arrigo Levasti, il filosofo del nostro gruppo.⁴⁵

E prosegue Gui, in uno schizzo autobiografico inedito:

Che ore indimenticabili preziose ricchissime di felicità autentica! [...] Quante persone di alto ingegno non si sono avvicinate e conosciute in quei ritrovi di amici! da Giannotto Bastianelli, scalpitante sulla tastiera le sue battaglierie musiche pianistiche, ad Arrigo Levasti il filosofo

⁴⁴ Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Vallecchi Prezzolini, I 143.2.

⁴⁵ Vittorio Gui, *La voce di un amico lontano e vicino*, in «L'Approdo musicale», 21, *Ildebrando Pizzetti*, Eri Rai, 1966, p. 89.

[...] a Cicognani⁴⁶ a Papini e a tanti tanti altri il cui nome corre oggi per il mondo aureolato di fama!⁴⁷

Gli appartamenti abitati da Pizzetti nel corso degli anni fiorentini erano spesso il ritrovo di serate musicali, come nel ricordo di Mario Castelnuovo-Tedesco, allievo del maestro dal 1913:

Rivedo ancora lo studio del Maestro nella piccola casa di via Spontini, il grande calco dei fregi del Partenone (che poi lo ha seguito in tutte le abitazioni successive). [...] Non è facile spiegare, a chi non lo abbia avvicinato e conosciuto in quel tempo, che cosa rappresentasse per noi, allievi o comunque artisti giovani, la figura e l'arte di Pizzetti, quale fascino emanasse dalla sua silenziosa eppur potente personalità: [...] egli costituiva un esempio non solo di raro ingegno, ma di fede, di austerità, di fermezza [...] e la sua casa, quieta e cordiale, era per noi tutti il ritrovo più desiderato e gradito. Quante volte ci siamo riuniti la sera intorno a lui, per discutere d'arte e ascoltare della buona musica. [...] Prima, come ho detto, nella piccola casa di via Spontini; poi in un quieto angolo di Firenze, dietro al Parterre, presso la chiesina della «Madonna della tosse»; infine in via dei Serragli, dove il maestro aveva uno studio più vasto che si apriva sopra un vecchio silenzioso giardino, dove fioriva un magnolio; e nelle sere di primavera ne salivano gli effluvi fin sul terrazzo.⁴⁸

Vivace è anche il ritratto che Castelnuovo-Tedesco ci lascia dell'altro protagonista della musica fiorentina dell'epoca, Bastianelli:

⁴⁶ Si riferisce probabilmente allo scrittore Bruno Cicognani (1879-1971).

⁴⁷ Vittorio Gui, *Scritti autobiografici, Goethe: i ricordi e le speranze sono la sola salsa della vita*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Gui, II.

⁴⁸ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Firenze musicale ai primi del '900*, in Mario Castelnuovo-Tedesco, *La penna perduta. Scritti 1919-1936*, a cura di Mila De Santis, Aracne, Ariccia 2017, p. 449.

Tra i primi amici fiorentini di Pizzetti che ho conosciuto è stato Giannotto Bastianelli, ingegno vivace e polemico, critico spesso acutissimo, uomo di varia cultura. [...] Suonava con rara evidenza spartiti e musiche modernissime, scriveva articoli pieni di fuoco, e molto componeva. Aveva spesso freschezza d'idee, di un'ingenuità quasi popolaresca, e un vivace impulso ritmico, ma gli difettavano solide basi di studio, sicché talvolta l'armonia era goffa e la costruzione malcerta.⁴⁹

Il circolo musicale si apriva spesso agli altri amici letterati della «Voce», alla sede della *Libreria della Voce* in via Cavour, «simpatico ritrovo diurno (anche per noi musicisti, che non frequentavamo, come i pittori e i letterati, i café, di moda in quell'epoca ...); e non era raro incontrarvi, la mattina verso mezzogiorno o verso l'ora di pranzo, Papini, Palazzeschi, De Robertis, Jahier, Soffici, Bastianelli, Gui».⁵⁰

L'Institut Français de Florence e i giovani compositori fiorentini

Accanto alla «Voce» vi era nella Firenze dell'epoca un altro notevole centro culturale, i cui rapporti con Pizzetti e Bastianelli non sono finora stati presi nella giusta considerazione: l'Institut Français de Florence. Sulla storia di questo istituto, che fu il primo del suo genere nel mondo, vi è un ampio e dettagliato studio di Isabelle Renard,⁵¹ e la pubblicazione degli atti del convegno per il centenario del 2007, con un intervento di Fiamma Nicolodi,⁵² oltre che un articolo più recente di Marco Lombardi.⁵³

⁴⁹ *Ivi*, p. 450.

⁵⁰ *Ivi*, p. 451.

⁵¹ Isabelle Renard, *L'Institut français de Florence 1900-1920 : un épisode des relations franco-italiennes au début du XXème siècle*, École française de Rome, Roma 2001.

⁵² Maurizio Bossi, Marco Lombardi e Raphaël Muller (a cura di), *La cultura francese in Italia all'inizio del secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, Atti del Convegno per il centenario (1907-2007), Olschki, Firenze 2010.

⁵³ Marco Lombardi, *Variazioni sul tema, la section musicale dell'Institut Français de Florence e il Jean Christophe di Rolland*, in Michela Landi (a cura di), *La double séance, la musica sulla scena teatrale e letteraria*, Libreria Universitaria di Firenze, Firenze 2017, pp. 267-282.

Attraverso diversi documenti inediti è possibile gettare nuova luce sul rapporto tra l'Institut e il *milieu* musicale fiorentino di quegli anni, in cui spiccavano Bastianelli e Pizzetti. Lo studio incrociato del fondo Paul-Marie Masson conservato alla Bibliothèque de la Sorbonne, dell'epistolario Pizzetti-Masson diviso tra la Bibliothèque Nationale de France e il Conservatorio di Parma, dell'archivio dell'Institut Français di Firenze,⁵⁴ dell'epistolario Rolland-Masson e del *Journal* di Romain Rolland, conservati alla Bibliothèque Nationale de France, ha permesso di reperire materiale non ancora venuto alla luce.

L'Institut Français de Florence venne fondato nel 1907. Direttore dalla fondazione al 1918 fu Julien Luchaire (1876-1962), che era all'epoca professore di letteratura italiana all'Università di Grenoble. Luchaire si servì dell'appoggio dell'università e di quello dell'ambasciatore in Italia Camille Barrère per la fondazione dell'Istituto, che rispondeva a precisi interessi di politica culturale in un momento di fraternità italo-francese dopo il gelo degli anni di Crispi. Al momento della fondazione dell'Institut, Presidente del Consiglio era Giovanni Giolitti che, pur avendo formalmente confermato la Triplice Alleanza con gli Imperi Centrali, aveva tentato, già nei suoi brevi governi precedenti (1892-1893 e 1903-1905) di mantenere buoni rapporti con Francia e Inghilterra.

Forte del nuovo vento favorevole alle relazioni italo-francesi, Luchaire tracciò lucidamente un programma assai ambizioso, ben al di là degli studi eruditi e degli interessi da accademia, come si può leggere dalle seguenti righe:

Les conditions de la civilisation moderne exigent que chaque nation dispose pour l'étude de l'Histoire, de la Pensée et de la langue des autres grandes nations, d'une escadre de personnes préparées de telle façon qu'elles s'arment, au point de vue intellectuel, comme une race intermédiaire.⁵⁵

La creazione di una 'razza intermedia' italo-francese s'inscrive perfettamente per Luchaire in una politica di potenza che va ben oltre l'ambito culturale: « notre Institut aura donc la tâche de préparer des Franco-Italiens accomplis, capables de rendre à leur pays

⁵⁴ Il fondo non è ancora stato completamente catalogato, si ringrazia dunque l'archivista Justine Grou-Radenez per la disponibilità e l'aiuto nel reperimento dei materiali.

⁵⁵ Julien Luchaire, *Premier rapport sur l'Institut français de Florence au 1er février 1908*, Allier, Grenoble 1908, p. 3. Firenze, Archivio dell'Institut Français, I-6.

d'autres services encore que celui d'un enseignement bien fait », ⁵⁶ dove si nota come, nei progetti di Luchaire, a rendere servizio alla Francia non sarebbero stati solo i cittadini francesi di stanza all'Institut, ma anche quei cittadini italiani e fiorentini che con l'Institut sarebbero entrati in rapporto. L'Institut patrocinò la produzione artistica francese ma anche quella degli italiani che alla Francia guardavano con interesse, come era appunto il caso di Pizzetti e Bastianelli.

Quando Luchaire giunse a Firenze trovò una città dalla vita culturale « étroite », che « abritait un foyer d'activité littéraire, artistique, scientifique, lequel n'était pas de première importance, - un peu ensommeillé même ». ⁵⁷ Egli univa alla cultura letteraria un'intensa passione per la musica, che aveva studiato a Parigi con Louis Laloy ed Edmond Fleg. Di Laloy, formatosi alla *Schola Cantorum*, Luchaire ricorda soprattutto la passione bachiana e beethoveniana, ⁵⁸ mentre fu Fleg a iniziarlo alla « souffrance divine » della musica wagneriana. ⁵⁹ Poiché la passione musicale suscitata da Laloy e Fleg non aveva potuto fare di lui « un vrai connaisseur en musique », ⁶⁰ Luchaire si rivolse a Romain Rolland, suo professore al Lycée Henri IV, per curare la sezione musicale dell'Institut, da affiancare alla sezione dedicata alla storia dell'arte. Rolland, quest'uomo « à visage pâle, à l'expression à la fois lointaine et fanatique », ⁶¹ nel ricordo di Luchaire, sostenne cordialmente il progetto, ma, troppo impegnato e sempre più propenso a dedicarsi alla scrittura, accettò la carica solo formalmente: « Je n'ai pas cherché ces fonctions de directeur de la section de musique [...] sachant que je ne pourrai les biens remplir ». ⁶² In più, scrutò nelle intenzioni di Luchaire il tentativo di usarlo soprattutto al fine di dare lustro all'istituto: « je vois trop que dans la pensée de Luchaire il s'agit beaucoup moins d'instruire le public que de m'exhiber », scrisse a

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen*, Le Sagittaire, Marseille 1943, p. 231.

⁵⁸ *Ivi*, p. 73.

⁵⁹ *Ivi*, p. 84.

⁶⁰ *Ivi*, p. 84.

⁶¹ *Ivi*, p. 69.

⁶² Lettera di Rolland a Masson del 24 febbraio 1911. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM-fonds.25 Rolland 212.

Sofia Bertolini il 14 dicembre 1909.⁶³ Pur rifiutando un impegno diretto, Rolland si diede da fare e il 26 agosto 1909 spedì una lunga lettera a Roma, all'indirizzo dell'ambasciatore Camille Barrère, che egli aveva assiduamente frequentato nei soggiorni romani, per sostenere il progetto della sezione musicale.⁶⁴

Rolland spinse affinché fosse il giovane musicologo Paul-Marie Masson, allievo suo all'*École Normale* e di d'Indy alla *Schola Cantorum*, ad assumere stabilmente a Firenze il ruolo di « chargé de conférence de musicologie » e a occuparsi delle attività musicali dell'Institut, tra cui la costituzione di una biblioteca musicale, la pubblicazione di articoli specialistici e un'attività di divulgazione per la comunità cittadina attraverso conferenze-concerti.

Scorrendo il *cursus honorum* di Paul-Marie Masson (1882-1954) si può tracciarne la rapida ascesa ai vertici della musicologia francese, passando indenne dalla stagione di Vichy⁶⁵ alla Quarta Repubblica.⁶⁶

⁶³ Henri Giordan, *Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »*, Albin Michel, Paris 1966, p. 189.

⁶⁴ Firenze, Archivio dell'Institut Français, II/10.

⁶⁵ Sara Iglesias, *Les musicologues français face à Vichy. Le cas Paul-Marie Masson*, in « Musique et Pouvoir, de l'Institution à la passion », EHESS, 26-27 mai 2006.

⁶⁶ Nato a Cette (Sète dal 1928), il 19 settembre 1882, dopo il collège locale frequenta il liceo a Montpellier ed entra poi al Lycée Henri IV. Corona gli studi liceali con un premio per la composizione al Concours Général. Ammesso nel 1903 all'*École Normale* vi entrerà un anno dopo, compiuto il servizio militare. Per tre anni segue i corsi di Romain Rolland alla Sorbonne e di Abel Lefranc all'*École des Hautes Études*, studiando contemporaneamente con Vincent d'Indy alla *Schola Cantorum* (contrappunto, fuga e composizione tra il 1907 e il 1909) e con Charles Koechlin. Nel 1907 è *agrégé de Lettres* e nel 1910 è nominato *chargé de conférences* all'università di Grenoble. Proprio dall'Università di Grenoble viene distaccato per dedicarsi alla sezione musicale dell'Institut Français di Firenze. L'attività a Firenze è interrotta quando viene chiamato alle armi il 2 agosto 1914 fino al 5 marzo 1919, ottenendo il grado di luogotenente e tre menzioni speciali. Terminata la guerra riprende la sua attività a Firenze e dal 1920 a Napoli, dove fonda un nuovo Istituto Francese, di cui sarà direttore fino al 1931. Dottore in lettere nel 1930 con una tesi su Rameau, dal 1931 affianca André Pirro nell'insegnamento di Storia della musica presso l'università Sorbona, di cui diviene professore titolare fino al 1952. Presidente della Società Francese di Musicologia dal 1945 al 1948, dal 1949 al 1952 è vicepresidente della società internazionale di Musicologia.

Già dal principio del 1907 Rolland aveva decantato a Masson le virtù del « pays du soleil » contro « notre pays de brouillard et âpres lutttes »⁶⁷ e lo aveva incitato a trascorrere qualche tempo in Italia. Due anni dopo, con una lettera del 13 gennaio 1909 Rolland fece da tramite per illustrare a Masson i termini del suo incarico a Firenze e per spingerlo ad accettare.⁶⁸ Dall'epistolario traspare una certa indecisione iniziale di Masson, determinata sia dal trattamento economico minore di quanto sperato, sia dall'incertezza circa la stabilità dell'incarico. Una lettera di Rolland del 29 giugno 1909 rincuorò Masson descrivendo l'incarico come « permanent » e « durable pour toute une suite d'années ».⁶⁹ In una lettera del 4 settembre 1909 Rolland assicurò Masson che lo stesso ambasciatore Camille Barrère era interessato affinché la sezione musicale dell'Institut fiorentino avesse vita stabile.

Il 3 dicembre 1909 Masson scrisse a Luchaire annunciando la sua partenza imminente e confermando il totale accordo con Rolland sulle linee del lavoro da svolgere:

J'ai conféré avec M. Rolland hier après-midi et nous avons arrêté d'un commun accord les grandes lignes de notre programme de travail. Je vous les soumettrai dès notre prochaine entrevue.⁷⁰

Forte di tale sostegno e raccomandazione, nel dicembre 1909 Masson giunse dunque a Firenze, benedetto dall'augurio di Rolland: « puisse l'Italie vous apporter autant de bonheur qu'elle m'en a donné jadis! Toute ma vie, je garderai la lumière de mes années de Rome », ⁷¹ e, secondo l'usato *cliché*, augurando che la luce del sud fosse benefica anche alla sua attività compositiva e potesse « réchauffer votre coloris délicat, un peu gris, et fasse fondre certaines formes un peu canoniques pas tout à fait spontanées ».⁷²

⁶⁷ Lettera di Rolland a Masson da Rapallo, 14 gennaio 1907, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM fonds 25 Rolland 212.

⁶⁸ Per un compenso di 3000 franchi Masson dovrà insegnare 1 ora in un corso pubblico sulla storia della musica, con un soggetto a scelta, e 3 ore di insegnamento di lingua francese, dal 1 novembre al 31 maggio (tale la durata dell'anno scolastico). Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM fonds 25 Rolland 212.

⁶⁹ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM fonds 25 Rolland 212.

⁷⁰ Firenze, Archivio dell'Institut Français, III/4.

⁷¹ Lettera del 30 novembre 1909, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM fonds 25 Rolland 212.

⁷² *Ibidem*.

Rolland rimase in stretta corrispondenza con Masson, guidandolo anche nel relazionarsi con l'ambiente musicale italiano e fiorentino.

Nonostante la « *pauvreté de la bibliothèque musicale de ce Conservatoire (il n'y a pas un sou du budget inscrit pour elle)* », ⁷³ la presenza di una sezione musicale fece di Firenze una tappa obbligata per i musicologi francesi; per esempio il 2 febbraio 1910 Rolland annunciò per lettera a Masson l'arrivo di Henry Prunières, ⁷⁴ con cui anche Pizzetti ebbe uno scambio epistolare. ⁷⁵

Quando Masson giunse a Firenze sul finire del 1909 Pizzetti era già in città da poco più di un anno. La relazione di amicizia tra i due è ricostruibile parzialmente attraverso le lettere, che sono conservate tra nella Bibliothèque Nationale de France e nel Fondo Pizzetti a Parma. È impossibile definire esattamente in quale frangente si conobbero poichè i toni colloquiali delle prime lettere del 1911 fanno supporre una conoscenza già ben avviata.

Un momento di particolare intensità nei rapporti tra i giovani musicisti fiorentini e l'Institut fu la primavera del 1911, nella quale Luchaire e Masson organizzarono una cospicua serie di eventi musicali. Fiore all'occhiello fu la presenza di Romain Rolland. Già il 16 giugno 1910 Masson aveva rassicurato Luchaire sul passaggio del suo maestro per l'anno successivo: « *j'ai vu hier M. Romain Rolland, qui viendra sûrement à l'Institut l'an prochain (il demande un congé et voyagera dans le Midi)* ». ⁷⁶

Nell'approssimarsi del viaggio Rolland scrisse all'allievo, il 24 febbraio 1911, dichiarando di voler visitare la città in incognito: « *en dehors du Prezzolini, Papini, un ou deux autres (Bastianelli, Pizzetti) je ne tiens à voir personne, parmi la gent de lettres. Inutile d'en leur parler, sinon d'une façon vague* ». ⁷⁷ È significativo notare come Rolland citi espressamente i due musicisti, mettendoli così sullo stesso piano preferenziale degli amici Prezzolini e Papini.

⁷³ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 26551.

⁷⁴ Lettera di Rolland a Masson del 2 febbraio 1910, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM fonds 25 Rolland 212.

⁷⁵ Le lettere di Pizzetti a Prunières sono conservate al Fonds Prunières al Département de Musique della Bibliothèque Nationale de France a Parigi.

⁷⁶ Firenze, Archivio dell'Institut Français, III/12.

⁷⁷ Lettera di Rolland a Masson, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM fonds 25 Rolland 212.

A Rolland era giunta l'eco del grande interesse che tanto i suoi scritti di storico della musica quanto il suo romanzo *Jean Christophe* avevano suscitato nell'*entourage* di Prezzolini e Papini.

Il 4 Febbraio 1909 Bastianelli aveva esordito sulla «Voce» dedicando un articolo proprio a quel Paul Dupin che, oggi completamente dimenticato, era stato prescelto da Rolland, dopo l'infatuazione per Perosi, quale musicista simbolo della nuova Francia e incarnazione dell'ideale artistico di Jean Christophe, il protagonista del romanzo eponimo.⁷⁸ Subito Prezzolini inviò all'amico francese lo scritto di Bastianelli: « Avez-vous vu la note que nous avons consacrée à P. Dupin. Vous déplut-elle? Elle est d'un de mes amis, musicien, très cultivé et très sévère, enthousiaste lui aussi, comme tant d'autres Italiens, de *Jean-Christophe*. Il s'appelle G. Bastianelli ».⁷⁹

Altri due articoli su Rolland erano stati scritti da Bastianelli nella primavera dello stesso 1909 per la medesima rivista.⁸⁰ Rolland scrisse allora a Bastianelli esprimendogli il proprio apprezzamento per il suo talento critico: « votre jugement de clairvoyance m'a vengé de celui de tant de mes collègues professeurs et critiques, qui me prennent - (ou m'ont pris pendant longtemps) pour un des leurs, faisant de l'art par passetemps ».⁸¹

Il giovane musicista aveva nondimeno suscitato qualche perplessità in Rolland a causa del suo apprezzamento per la musica di Mascagni. Rolland, che già nel suo soggiorno romano del 1890 aveva ignorato le rappresentazioni di *Cavalleria Rusticana* confidò a Prezzolini: « Je n'aime pas Debussy; mais quand j'entends lui comparer, ou lui préférer Mascagni, je n'ai même pas envie de discuter ».⁸²

Questo evidentemente il passo dell'articolo che era dispiaciuto a Rolland, in cui, secondo un'argomentazione ricorrente in Bastianelli, si preferisce il rude ma sano Mascagni al raffinato e decadente Debussy:

⁷⁸ Giannotto Bastianelli, *Paul Dupin: «Jean-Christophe»*, «La Voce», II/8, 4 febbraio 1909, p. 31.

⁷⁹ Lettera di Giuseppe Prezzolini a Romain Rolland, da Firenze, 27 febbraio 1909, in Henri Giordan, *Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »*, cit., p. 163.

⁸⁰ Giannotto Bastianelli, *Romain Rolland*, nei due numeri della «Voce» del 29 aprile e del 20 maggio 1909.

⁸¹ Miriam Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti inediti 1883-1915*, cit., p. 103.

⁸² Lettera di R. Rolland a G. Prezzolini, 4 aprile 1909, in Henri Giordan, *Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »*, cit., p. 175.

In un tempo in cui la musica è in effettiva decadenza; in un tempo in cui il pubblico si rassegna pronto ad ascoltare le pazzesche imprese sinfoniche di un Riccardo Strauss e gli sterili indecorosi conati di Claude Debussy; in un tempo in cui, disgustati dalla cattiva musica di coloro che vorrebbero essere i grandi, ci rifugiamo nelle musiche dei piccoli, come Mascagni e Puccini, piccoli sì, ma freschi e onesti ...⁸³

Una lunga lettera di Bastianelli a Rolland conservata al Fonds Rolland della Bibliothèque Nationale de France è purtroppo senza data, come costume del critico toscano, ma dovrebbe essere collocata tra il 1909 e il 1911, anno in cui i due s'incontrarono di persona. La lettera conferma come a Rolland fossero pervenute, oltre agli articoli, alcune composizioni di Bastianelli; di seguito si riporta una trascrizione integrale (assente nei volumi curati da Miriam Donadoni Omodeo) poiché vi si disquisisce dettagliatamente della musica francese dell'epoca:

Gentilissimo signore,

La sua lettera mi à fatto felice - non so dirle altro, ché le direi troppo. Sarei veramente ultrafelice, se non le dispiacesse di mantenere il proposito di farmi osservazioni più dettagliate sui miei lavori. Sebbene un artista si senta portato alla creazione quasi a sua insaputa, e con smentita violenta dei suoi propositi, pure infinita può essere per vie indirette, l'utilità d'una sana critica sincera. Ma forse abuso della sua bontà. Nonostante, le sarei più che grato se ella volesse spiegarmi le ragioni di quel suo breve post scriptum. Tanto più che un giovane intelligentissimo compositore italiano, il M. Pizzetti, che à voluto conoscermi dopo la lettura delle mie sonate, à notato delle somiglianze cromatiche tra la musica di Franck e la mia. Ecco, a dire il vero, io non amo né conosco praticamente Franck. I miei modelli sono Beethoven, Bach, Wagner, Haendel, Berlioz, Chopin, Mozart, Schumann. Adoro gli italiani di tutti i tempi, compreso il famigerato Mascagni, che a me parla di cose che 'intender non le può chi non le prova', cose tutte italiane, locali, piene di colore come una novella di

⁸³ Giannotto Bastianelli, *Romain Rolland (II)*, «La Voce», II/23, 20 maggio 1909, p. 89.

Verga. Tra i modernissimi stranieri ò molto studiato Debussy, che sebbene non stimi vero artista, lo credo sulla grande via necessaria a percorrersi da chi voglia creare una nuova arte, che per esser nuova davvero, dovrà essere impregnata di tutte le esperienze del passato, come un organismo nuovo è il risultato di tutte le modificazioni degli organismi che lo ànno preceduto.

Franck non mi à colpito mai molto. Mi sembra, e sbaglierò forse, che il suo valore sia un duplicato non troppo importante del valore dei grandissimi che ò citato. Certo se dovessi esprimere un giudizio estetico sopra Franck lo studierei più compiutamente, ché di lui non conosco che la Sinfonia in tre tempi, le *Beatitudini* e una sonata per violino. Comprenderà dunque che ò molta ragione di stupirmi di questo incontro di somiglianze. Giacché il mio cromatismo deriva da studi tutti miei sulle relazioni anche più sottili tra i toni. Per lo spirito che informa Franck e me, trovo la differenza, a quel che posso capire, che c'è tra il misticismo e il non misticismo.

Con ossequio,

Giannotto Bastianelli⁸⁴

Bastianelli sembra voler farsi perdonare agli occhi di Rolland l'ammirazione per Mascagni, nobilitandola con la citazione dantesca. Nei confronti di Debussy viene ribadito quel sentimento misto di ammirazione e di sospetto che troviamo negli scritti di Bastianelli e in altri scritti critici di quegli anni, L'insistenza che viene fatta sul nome di Franck ci rivela, in assenza della precedente lettera di Rolland, come lo scrittore avesse accostato la musica di Bastianelli a quella del celebre compositore. Non è questo il luogo per un'analisi della produzione di Bastianelli, che rimaneggiò sovente la propria musica (il primo tempo della *Prima sonata* in re minore, divenne poi, col titolo di *Inno a Dioniso*, l'ultimo tempo della *Terza sonata*, eseguita all'Institut Français); per un'attenta disamina si rimanda allo studio di Miriam Donadoni Omodeo.⁸⁵ Certo è che i primi due tempi della *Sonata* in re minore hanno un cromatismo assai accentuato che può aver suggerito a Rolland e Pizzetti il legame con la musica di César Franck.

⁸⁴ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, Fonds Rolland, NAF28400.

⁸⁵ Miriam Donadoni Omodeo, *Bastianelli musicista*, in «Chigiana», XXVIII, 1971.

Quali fossero le composizioni che Bastianelli aveva inviato a Rolland ce lo conferma una lettera di Prezzolini al pittore Ardengo Soffici del 12 luglio 1909,⁸⁶ in cui si riferisce come Rolland trovasse «molto buone» le Sonate di Bastianelli.

Dal canto suo, quando ancora era a Parma, Pizzetti si era interessato allo scrittore francese, cui dedicò due articoli: il 6 luglio 1908, per «Il Momento» di Torino, recensì il volume *Musiciens d'aujourd'hui* e, per la «Rivista Musicale Italiana», nel 1908 *Musiciens d'autrefois*. Nell'imminenza dell'arrivo di Rolland a Firenze, il 7 gennaio 1911 Pizzetti aveva scritto per «Il Secolo» di Milano un articolo sul *Jean Christophe*,⁸⁷ divenuto un vero e proprio romanzo generazionale per molti giovani artisti e musicisti italiani (alcuni frammenti de *La fin du voyage de Jean-Christophe*, uscirono in lingua originale sulla rivista di Prezzolini).⁸⁸

Ma nulla più di un breve frammento di diario del pittore Baccio Maria Bacci, amico stretto di Bastianelli, dipinge efficacemente quali erano le fonti che ispiravano quei giovani intellettuali e musicisti nella Firenze di quegli anni: «in carrozza erano lunghe discussioni sul *Jean Christophe* di Rolland, sulla musica di Debussy, che usciva allora, di Albeniz, sulla filosofia di Croce».⁸⁹

L'entusiasmo per Rolland contagiò anche l'appena più giovane Mario Castelnuovo-Tedesco, come ci informa Guido M. Gatti affermando che egli era «tra gli ammiratori convinti degli scrittori esaltati e importati dai vociani (fra gli altri, di Romain Rolland, di cui aveva divorato tutti i tomi del *Jean Christophe*)».⁹⁰

L'arrivo del grande scrittore a Firenze suscitò dunque grande entusiasmo, come testimonia questa lettera di Pizzetti a Masson del 31 marzo 1911:

Caro amico,

⁸⁶ Miriam Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti inediti 1883-1915*, cit., p. 53.

⁸⁷ Ildebrando Pizzetti, *Gli insegnamenti di Jean Christophe. Un'opera d'amore e di fede*, «Il Secolo», Milano, 7 gennaio 1911.

⁸⁸ Romain Rolland, *La fin du voyage de Jean-Christophe* (III partie), Ier vol., *Le amies*, in «La Voce», II/2, 23 dicembre 1909, p. 229.

⁸⁹ Diario di Baccio Maria Bacci, citato in Miriam Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti inediti 1883-1915*, cit., p. 53.

⁹⁰ Guido M. Gatti, *Ricordo di Mario Castelnuovo-Tedesco*, Accademia di Santa Cecilia, Roma 1969, p. 118.

con gran gioia verrò domani a casa Sua. E vedrò il poeta di *Jean Christophe* e gli parlerò.
Cordialissimi saluti dal suo
Ildebrando Pizzetti⁹¹

Arrivato Rolland a Firenze, il primo aprile vi fu effettivamente una serata a casa di Masson a cui furono invitati Bastianelli e Pizzetti. Ecco come la ricorda lo stesso Rolland nel suo *Journal*, alla data 1-2 aprile 1911:

Chez Paul-Marie Masson, mon ancien élève, maintenant prof. d'histoire de la musique à l'Institut de Florence. Via de' Serragli 124, au rez-de-chaussée. Donnant sur une cour dominée par un magnifique jardin. Jolie installation, mais glaciale. Masson a invité pour me les présenter les deux musiciens les plus intéressants de Florence (je les connaissais déjà par correspondance) : Ildebrando Pizzetti, de Parme, et Bastianelli de Livourne. Celui-ci a 28 ou 29 ans, l'autre 32 ou 33. Pizzetti est professeur de contrepoint au Conservatoire de Florence. Bastianelli est écrivain. L'un (Pizzetti) assez laid, avec des bésicles, un nez disgracieux, un grand front, une naïveté d'expression et de caractère qui touche. L'autre, petit, vif et nerveux, ironique, intelligent, se défendant d'être naïf (l'étant en dépit de soi-même), mais beaucoup moins candide, beaucoup plus susceptible. Pizzetti joue et chante (fort bien, tout à fait remarquablement), une suite de scènes de musique écrite par lui pour *La Nave* et *La Fedra* de D'Annunzio. Musique toujours bien écrite, belle, pure, bien déclamée, intelligente et passionnée, mais peu abondante en invention mélodique ou rythmique, et usant trop, pour les basses, de trémolos vides et banals. Semble avoir le sens de la scène. Bastianelli joue une sonate, quelques morceaux d'un trio. Moins bon musicien que Pizzetti, du point de vue métier, il a plus d'invention, surtout harmonique. Mais ses modulations sont souvent atrocement gauches et barbares, et le fond de sa musique est bourbeux. Il semble remuer les sons comme une glaise, d'où il fait sortir des ébauches de figures,

⁹¹ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, LA-PIZZETTI ILDEBRANDO.

sans jamais les achever. Chez lui, comme chez l'autre, la pauvreté des basses, l'indifférence aux basses. Trait si italien, curieux chez de jeunes compositeurs, très avancés pour les recherches harmoniques. Absolument isolés à Florence et en Italie. Et ne cherchant guère à s'unir. Je conseille de fonder avec les autres jeunes de leur espèce, dispersés dans toute l'Italie, une société d'édition mutuelle. Et je conseille à Masson de faire de l'Institut Français un centre de ralliement pour ces jeunes gens, comme pour les pensionnaires de Villa Medici. Donner à l'Institut des concerts de jeune musique italienne et de musique française des Prix de Rome.⁹²

Dalla lettura delle pagine citate si apprende che la creazione di una rivista di musica italiana, quella che sarà poi «Dissonanza», che Bastianelli e Pizzetti fondarono nel 1914, fu incentivata in quell'incontro da Rolland. Già l'anno precedente, con una lettera dell'11 luglio 1910 Malipiero aveva contattato Pizzetti per proporgli la creazione di una casa editrice che promuovesse le musiche dei giovani compositori italiani, con lo scopo di «riunire tutti quei giovani che vivono o per meglio dire imputridiscono in Italia, nelle piccole città».⁹³

Il suggerimento di Rolland di unire le forze tra giovani compositori, venne presto realizzato, e sfocerà nella pubblicazione del già citato manifesto del 2 luglio 1911, redatto da Bastianelli e firmato anche da Pizzetti, Malipiero, Renzo Rinaldo Bossi e Respighi, intitolato *Per un nuovo risorgimento*,⁹⁴ che può essere visto come il primo manifesto della generazione dell'Ottanta (assente Casella, non ancora rientrato in Italia). Come si vede, dal circolo fiorentino l'appello si estendeva ad altri angoli della penisola, coinvolgendo Malipiero, Respighi e Bossi. Con buona probabilità era Malipiero a far da tramite con Renzo Rinaldo Bossi, essendosi diplomato col padre Marco Enrico, e con Respighi, che come vedremo aveva conosciuto nei suoi anni di studio a Bologna. Così aveva scritto Pizzetti a Malipiero l'11 maggio 1911:

⁹² Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 26551. Parti del diario fiorentino compaiono anche in Henri Giordan, *Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »*, cit.

⁹³ Roma, Archivio Storico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Fondo Pizzetti.

⁹⁴ Giannotto Bastianelli, *Per un nuovo Risorgimento*, «Le cronache letterarie», II/63, 2 luglio 1911, p. 3.

E parliamo della nostra lega. Ricevetti da Renzo Bossi un'altra cartolina [...] Facciamo una lega tra giovani sì o no? [...] Quanto all'accogliere nelle nostre file il Respighi, io son d'accordo con te. È un giovane di molto talento, e di molta cultura musicale. E sia il benvenuto.⁹⁵

A sua volta così scrive Respighi a Malipiero il 29 maggio 1911, informandoci dell'impegno della lega per la creazione d'una casa editrice, e confermando, però, una certa tendenza di Respighi all'isolamento rispetto al gruppo:

Ho visto ieri Renzo Bossi e abbiamo parlato lungamente dell'affare. In quanto all'editore io non posso associarmi a voi altri perché sono impegnato con Sonzogno. E forse avrei delle noie se mi mettessi con degli altri. Potrei stare per l'esecuzione della musica ma non ho niente di pronto, ho soltanto alcune cose vecchie, fatte alcuni anni fa, ma trovo che queste non sarebbe il caso di eseguirle. In quanto a fare qualche cosa di nuovo non so se ne avrò il tempo dovendo fare l'opera per Sonzogno al più presto, col quale ho già firmato un contratto. In ogni modo se troverò il momento buono e la Stimmung farò qualche cosa con tutto il piacere, lasciando però a qualcun altro la cura di dirigerlo perché io come direttore sono un cane perfetto.

Grazie, grazie mille di aver pensato a me, aderisco alla vostra associazione con tutto l'entusiasmo.⁹⁶

Tornando alla pagina del *Journal* di Rolland, puntuali sono le sue considerazioni sulla musica dei due autori, che possiamo mettere in rapporto alle affermazioni di Bastianelli nella citata lettera a Pizzetti del 28 settembre 1909. A proposito dei « trémolos vides et banals » della musica di Pizzetti, l'affermazione può riferirsi alle musiche per *La Nave*, eventualmente alle prime scene della *Fedra* che Pizzetti aveva già composto o alla lirica *I Pastori*, che Rolland ascolterà sicuramente in un successivo incontro pochi giorni dopo. É

⁹⁵ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, carteggio Pizzetti.

⁹⁶ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, corr. Respighi, 558, fascicolo 3-4.

interessante notare che la critica sembra analoga a quella della lettera di Bastianelli circa l'uso dei pedali armonici e delle armonie lunghe e vuote.

Egualemente le armonie « atrocement gauches et barbares » di Bastianelli, corrispondono effettivamente a quella preferenza proclamata nella lettera del 28 settembre 1909 per i cambiamenti armonici vivi e spigolosi quale reazione allo sfumato impressionista, da lui giudicato esangue e decadente. Quanto alla carenza nei bassi quale tratto tipico dei compositori italiani, in mancanza di ulteriori specificazioni è azzardato elaborare interpretazioni, ma si tratta di un altro elemento che contribuisce a delineare ulteriormente quale era la percezione della musica italiana del musicologo francese.

Non può essere trascurata anche la pittura del tratto fisiognomico e caratteriale dei due musicisti. Una particolare preferenza per Pizzetti sotto il profilo umano da parte di Rolland è confermata da una frase successiva del diario: « Prezolini me paraît le plus humain de *La Voce*, le plus simple et le plus sympathique, avec Pizzetti ».⁹⁷

Il giorno successivo, il 2 aprile 1911, vi fu presso l'Institut un concerto-conferenza con ascolti e una prolusione di Masson attorno alla musica francese antica e moderna. Il programma, assai vario e composito lo si può leggere nella locandina conservata presso l'archivio dell'Institut.

⁹⁷ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, Fonds Rolland, NAF 26551.

Place Manin 2 et Borgognissani 7 - Téléphone 12-11

Concerts Historiques

de Musique de Chambre

Donnés sous le Patronage de
Monsieur DUJARDIN-BEAUMETZ
Sous-Secrétaire d'État des Beaux Arts.

Organisés sous la Direction de
Monsieur PAUL-MARIE MASSON
Chargé de conférences d'histoire de la musique à l'Institut Français.

==== Premier Concert: 2 avril 1911 ====

Entrée: Place Manin 2
(Ascenseur)

PRIX DU BILLET: CINQ FRANCS

PREMIER CONCERT

le dimanche 2 avril à 9 heures précises du soir

donné avec le concours de Madame MARGA PAOLI-BINDI, du QUATUOR MAGLIONI (MM. Y. MAGLIONI, TOMMASI, BASTOGI, DELLE VEDOVE) et de M. G. MAGLIONI et accompagné de quelques mots de commentaire par M. PAUL-MARIE MASSON.

PROGRAMME

Première partie

- Jean-Marie Leclair** . . . — *Sonate pour violon et basse-continue*. (Le Tombeau).
(1697-1764).
Grave — Allegro ma non troppo — Gavotte
— Allegro.
MM. Y. et G. MAGLIONI.
- Jean-Baptiste Lulli** . . . — *Amadis*. (Bois épais redouble ton ombre).
(1632-1687).
- André-Cardinal Destouches** — *Marthésie*. (Régnez, obscure nuit).
(1672-1749).
Transcription inédite de M. PAUL-MARIE
MASSON d'après la partition originale de 1699.
- Michel Lambert** . . . — *Air de Cour*: Il n'est point d'amour
(1610-1696).
sans peine.
Avec ritournelle et accompagnement de vio-
lons et basse-continue.
Madame MARGA PAOLI-BINDI.
- François Couperin** . . . — *Concerts royaux*; 3^e concert.
(1668-1733).
Prélude — Allemande — Courante — Sara-
bande grave — Gavotte — Musette — Chaconne.
MM. Y. et G. MAGLIONI et DELLE VEDOVE.

Deuxième partie

- Gabriel Fauré** — *Clair de lune*. (Poésie de Paul Verlaine).
(1845- . . .).
- — *Les roses d'Ispahan*. (Poésie de Leconte de Lisle).
- Claude Debussy** — *Il pleure dans mon cœur*. (Poésie de Paul Verlaine).
(1862- . . .).
Madame MARGA PAOLI-BINDI.
- Claude Debussy** — *1^{er} Quatuor* (pour 2 Violons, Alto et Violoncelle).
Animé et très décidé.
Assez vif et bien rythmé.
Andantino doucement expressif.
Très modéré. En animant peu à peu. Très mouvementé
et avec passion.
Le QUATUOR MAGLIONI.

(Archivio dell'Institut Français de Florence, IV/3)

Pur non avendo attestazioni dirette della presenza di Bastianelli e Pizzetti alla serata, la stima per Rolland e l'amicizia con Masson la rendono plausibile. Sappiamo invece che presenziarono alla conferenza su Mozart e la scuola di Mannheim che Rolland tenne all'Institut il 7 aprile:

Je fais à l'Institut français une conférence sur le jeune Mozart et ses amis de Mannheim. (c'est surtout un récit humoristique du séjour de Mozart à Mannheim d'après ses lettres, et une petite étude de l'influence de certains Mannheimer sur lui. Je joue deux airs de Holzbauer). La salle est assez petite (150 à 200 places), mais très pleine d'un public aristocratique. [...] Pizzetti et Bastianelli ont été frappés par la beauté de deux airs d'Holzbauer.⁹⁸

Bastianelli e Pizzetti furono anche invitati da Rolland a un incontro lo stesso giorno, per tramite di Prezzolini:

Cher Prezzolini,
j'avais dit à Bastianelli et à Pizzetti que je serais content de les revoir, voulez-vous les prévenir de notre petit rendez-vous de Vendredi.⁹⁹

Bastianelli e Pizzetti risposero positivamente all'invito a casa di Prezzolini; della conversazione Rolland annota nel suo diario soprattutto lo sconforto di Pizzetti di fronte ai suoi allievi del Conservatorio:

Viennent Bastianelli et Pizzetti. Ce dernier, professeur de contrepoint au Conservatoire, est dégoûté de l'ânerie de ses élèves, de leur manque complet de vocation artistique, et de l'inutilité de sa peine.¹⁰⁰

⁹⁸ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, Fonds Rolland, NAF 26551.

⁹⁹ Lettera di Rolland a Prezzolini del 4 aprile 1911, in Henri Giordan, *Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »*, cit., p. 237.

¹⁰⁰ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 26551.

In quei giorni si consumò un evento traumatico per Bastianelli, la morte della madre, da tempo folle. Rolland sembrò intuire un certo squilibrio mentale anche nel figlio, il quale, dopo ripetuti asili in monastero o al manicomio, morì, probabilmente suicida, a Tunisi nel 1927: « la mère de Bastianelli est morte folle. Peu d'équilibre dans ces races italiennes, ces jeunes intelligences ont souvent un ver qui les ronge, sans qu'elles-mêmes s'en doutent ».¹⁰¹

Un ulteriore incontro tra i due musicisti e Rolland, a casa di Luchaire, presente anche Prezzolini, è annotato nel *Journal* dell'11 aprile:

Bastianelli joue au piano un quatuor de lui sans beauté mélodique, et un peu trop raide, non sans pédantisme scolastique, mais où il y a certainement beaucoup d'idées. [...] Le charmant et si laid petit Pizzetti joue et chant, avec un filet de voix, juste et émouvant, des mélodies d'une grande beauté (surtout *I Pastori*, sur une poésie de D'Annunzio) et une mélodie religieuse, d'un caractère populaire, et quelques pièces pour piano.¹⁰²

Traspare ancora nelle annotazioni di Rolland una preferenza per la musica di Pizzetti, e per i suoi canti (quello religioso dal carattere popolare non può che essere il *San Basilio*).

Oltre alla stima artistica nelle annotazioni di Rolland si rimarca anche una sincera simpatia umana per i due musicisti italiani:

Rien de gentil à voir, comme la figure de Bastianelli, tandis que son ami joue. Il est si heureux, si heureux, il parle tout seul ! Pizzetti a vraiment une âme de poète musicien ; il sent avec simplicité, avec grandeur, avec une émotion candide et pure ; et c'est un artiste ; certains de ses mélodies ont ne perfection classique. Je l'aime bien ; il est modeste, intelligent et bon.¹⁰³

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 26551.

¹⁰³ *Ibidem*.

Il giudizio sulla musica di Pizzetti si approfondisce: la sincerità e semplicità delle emozioni evocate dalla sua musica coincidono con quella ricerca di umanità che negli articoli su Debussy aveva predicato essere il compito del musicista italiano. Una purezza di emozione che, insieme all'equilibrio classico sottolineato da Rolland, avrebbe secondo Pizzetti portato la musica europea oltre le languide raffinatezze del decadentismo di Debussy.

Il culmine di questi incontri fiorentini con Rolland può essere sintetizzato in questa immagine di amicizia cordiale:

Je les prends tous les deux par les épaules, Bastianelli et lui, et je leur dis : 'c'est bon d'être amis, tous les deux, n'est-ce pas ?' - Il y a des moments, lorsque je rencontre de pauvres petits qui ont en eux la flamme sacrée de l'art et un cœur jeune et aimant, - où je serais près de les embrasser.¹⁰⁴

Un ulteriore incontro (senza data precisa) col solo Pizzetti è annotato da Rolland nel diario del suo soggiorno fiorentino:

Visite du bon petit Ildebrando Pizzetti (un soir, vers 9 h.) Nous causons longuement, dans la chambre, au coin du feu. Il est né à Parme, a fait ses études à Reggio en Emilie, n'est jamais sorti d'Italie, n'a pu entendre presque rien ; quand il a pu aller dans quelque ville italienne, en dehors de sa région, ça a été en grand hâte, pour entendre une représentation au compte d'un journal : car il a écrit, quelque temps, la critique musicale des œuvres nouvelles, au « Secolo » ; mais on l'a congédié après une critique indignée d'une œuvre de Leoncavallo, qui fit scandale (Leoncavallo menaça le journal d'un procès). Il est seul, on ne peut ni éditer, ni faire jouer d'œuvres. Il ne se plaint pas, il ne se plaint que d'une chose : de ne pouvoir pas travailler librement, comme il voudrait ; car il est pris par son métier : trois jour par semaine au Conservatoire (Istituto Musicale), et le reste du temps des leçons particulières, ou des articles qui lui coûtent beaucoup à écrire. Il est marié, et il a 2 petits enfants, dont le plus jeune a 1 an ½. Sa femme est bonne musicienne, pianiste, et a les sens

¹⁰⁴ *Ibidem.*

critique ; elle sent très vivement les défauts de la musique de son mari, et les lui dit, d'une façon qui le peine souvent, mais qu'il trouve juste ensuite. Il a 30 ans. Son père était maître de musique, mais ne lui permettait pas de se livrer entièrement à la musique ; il lui fermait à clef le piano et voulait qu'il ait d'abord ses études classiques. C'est n'est qu'à partir de 15 ans qu'il put s'occuper tout à fait de musique. Son premier maître était un philistin meyerbeeriste, qui l'exaspérait. Au Conservatoire, il fit son éducation lui-même, d'une façon incohérente, sautant d'un auteur à l'autre, sans logique et sans suite, se passionnant pendant des mois pour un auteur, pour un Schumann, jusqu'à ne plus pouvoir le supporter. Il a surtout étudié avec prédilection le chant grégorien dont l'infinie richesse le frappe, et en général les « cantistes » ; aussi les polyphonistes vocaux, parmi lesquels il préfère de beaucoup les Espagnols, Vittoria, Morales, etc., aux Romains. Wagner l'a passionnément fasciné ; mais il ne l'a jamais pu comprendre, ni admettre tout entier ; il se trouve en lui non seulement une partie trop germanique, qui ne peut se bien traduire dans d'autres langues, mais un intellectualisme excessif, qui souvent prend le pas sur le sentiment musical (ainsi dans la Tétralogie, etc.). Il me parle de l'impression produite par *Jean Christophe*, sur lui et sur quelques-uns de ses amis : ils en ont été bouleversés, affolés. Pour lui, la lecture des 2 premiers volumes lui a été si douloureuse qu'il n'a pas pu continuer pendant plus d'un an ; il n'osait pas. Je cause avec lui des moyens de publier un recueil de ses mélodies, et de mon intention de lui consacrer un article qui serait peut-être le premier d'une série sur les jeunes musiciens d'Europe, isolés, ignorés. Pauvre petit bonhomme, si laid et si sympathique, avec ses cheveux hérissés, ses yeux myopes que grossissent des lunettes, son nez disgracieux et gros du bout son bon sourire, timide et affectueux, sa voix un peu nasillarde, qui a des inflexions touchante.¹⁰⁵

La pagina di Rolland è un documento inedito ricchissimo di spunti per lo studio del giovane Pizzetti e rivela una forte simpatia umana e una singolare capacità di penetrazione psicologica da parte di Rolland. Molti sono i temi toccati, che ci forniscono indicazioni

¹⁰⁵ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 26551.

esclusive sulla giovinezza di Pizzetti, dal rapporto col padre e con la prima moglie Maria Stradivari, al ricordo del primo insegnante. Difficile decidere se identificare quest'ultimo con il primo insegnante privato, Guglielmo Mattioli, o con il maestro del Conservatorio Telesforo Righi. Da rimarcare è l'assenza di riferimenti a Giovanni Tebaldini (persino in riferimento all'amore per il gregoriano), al punto che Pizzetti si presenta a Rolland quasi come un autodidatta. Il testo conferma, come ipotizzato precedentemente, che la conoscenza precoce della musica europea (e di Debussy) avvenne non per un ascolto diretto, bensì tramite lo studio delle partiture.

Inedita è la confessata infatuazione giovanile per la musica di Robert Schumann, che illumina un ulteriore aspetto del percorso formativo di Pizzetti, e di cui testimonianza è la *Romanza senza parole* per pianoforte del 1899.¹⁰⁶ Ugualmente apprendiamo una precoce diffidenza per la musica di Wagner, che Pizzetti giudicava irrimediabilmente lontana al sentire di un musicista latino, così come quella di Richard Strauss.¹⁰⁷ La preferenza per la musica del tardo rinascimento spagnolo (Tomás Luis de Victoria e Cristóbal de Morales) rispetto a quella della scuola romana è un ulteriore dato significativo, così come la lontananza dalla musica di Giacomo Meyerbeer.

Rolland partì da Firenze il lunedì di Pasqua, 17 aprile 1911, e appena tre giorni dopo insisteva per lettera con Masson sulla necessità di favorire i giovani musicisti fiorentini. Allo stesso tempo, dopo aver ascoltato ripetutamente i brani « très avancés » di Bastianelli e Pizzetti, era cauto sulla reale capacità di comprensione del pubblico fiorentino:

Ne cherche pas à imposer trop vite à votre public florentin des musiques trop difficiles pour lui, ou trop éloignées de la sensibilité de sa race. Quand vous le ferez, procédez avec douceur. [...] Je ne vous engagerais pas à donner des programmes, composés en entier de morceaux français ou archaïques ou ultramodernes. Pas davantage, je ne vous conseillerais de consacrer tout un programme

¹⁰⁶ Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Pizzetti, MSS B30.

¹⁰⁷ Lettera alla moglie Maria Stradivari del 27 marzo 1909 in Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, cit., p. 70.

aux jeunes musiciens italiens très avancés (à moins d'une occasion exceptionnelle).¹⁰⁸

I suggerimenti di Rolland a Masson rivelano la presenza di alcuni *clichés* riguardo alle diverse psicologie dei popoli italiano e francese. Il maestro consiglia così all'allievo di non dimenticare nelle proprie conferenze le aspettative e i gusti di un pubblico meno *savant* del pubblico francese:

Vous avez affaire à un public qui n'est pas très facile à manier. Vous êtes étranger vis à vis d'Italiens, aimables, mais ombrageux, et toujours un peu enclin à craindre qu'on ne les traite pas avec assez d'égards. Soyez plus aimables avec eux que vous ne le seriez avec un public français. [...] N'ayez jamais l'air de vous douter de leur intelligence et de leur science naturelle et quand vous avez quelque chose à leur expliquer, faites comme Sganarelle, parlez à votre bonnet !¹⁰⁹

Pur consapevole della difficoltà del lavoro da svolgere, Rolland lasciò Firenze colmo d'ottimismo sul ruolo dell'Institut:

Je crois beaucoup à l'avenir de l'Institut français de Florence ; et surtout à l'avenir de la section de musique, qui peut arriver à grouper autour d'elle les jeunes musiciens indépendants, non seulement de Florence mais de toute l'Italie, le Prix de Rome et les amateurs italiens ayants le sens de leur traditions classiques.¹¹⁰

Rolland era appena partito da Firenze che un'altra colonna della musica francese giungeva a Firenze, sempre per i tramite di Masson. Il 24 aprile 1911 Vincent d'Indy diresse la Società Orchestrale Fiorentina in un florilegio della storia della musica francese: un *Air de ballet* dal *Dardanus* di Jean-Philippe Rameau, l'Ouverture da *Le jeune Henri* di Etienne

¹⁰⁸ Lettera di Rolland a Masson del 20 aprile 1911, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, VM fonds 25 Rolland 212.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

Méhul, due brani dal *Roméo et Juliette* di Hector Berlioz, *Rédemption* di César Franck, *Le rouet d'Omphale* di Camille Saint-Saëns, i primi due *Nocturnes* di Debussy, *L'apprenti sorcier* di Dukas, oltre al proprio *Le camp de Wallenstein*. Anche d'Indy era stato maestro di Masson, il quale si rivelò il centro di un'intensa attività organizzativa nella vita musicale fiorentina dell'epoca.

L'epistolario tra Masson e Pizzetti testimonia di una frequentazione che continuò assiduamente ben oltre la primavera del 1911: dalle lettere apprendiamo che gli incontri tra i due erano frequenti, soprattutto nella dimora oltrarno del francese in via dei Serragli 124 (Pizzetti risiedeva in via Spontini 79). Alle serate partecipavano spesso Bastianelli e Luchaire: certo non un ricco *salon* parigino, ma un più intimo e appartato focolare culturale con al centro il pianoforte. In un caso almeno il cenacolo si aprì anche a Bruno Barilli, concittadino e amico di vecchia data di Pizzetti (lettera di Pizzetti del 19 marzo 1912) e al vincitore del *Prix de Rome* Maurice Le Boucher (lettera di Masson del 12 aprile 1912).

Del cenacolo fu ospite, in almeno un caso, Malipiero, che ricorda, in una lettera a D'Annunzio del 14 giugno 1911 una serata fiorentina con Pizzetti:

A Firenze sentii, dall'amico Ildebrando da Parma, il I atto della *Fedra* e mi pare che per la prima volta un musicista italiano abbia vissuto con voi, per la prima volta ho sentito nella sinfonia ripercuotersi l'entusiasmo vostro, per la prima volta ho sentito, attraverso la scena, la parola dannunziana, non solo non maltrattata, ma molto bene accompagnata.¹¹¹

¹¹¹ Chiara Bianchi, *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, Ferrari, Clusone 1997, p. 51.

Decisamente più irriverente è il ricordo di una esecuzione, senza una datazione precisa, della *Fedra* al pianoforte da parte dell'autore che fa Baccio Maria Bacci, amico intimo di Bastianelli: «Non potrò mai scordare una serata in casa Pizzetti. Pizzetti era allora insegnante, da pochissimo tempo, al Conservatorio di Firenze e aveva appena finito di musicare la *Fedra*. Bastianelli, dietro invito di Pizzetti, mi condusse a sentirla suonare da lui, in casa sua. Io ero curiosissimo. Pizzetti si mise al piano, in una semiluce mistica, e attaccò. Generalmente per noi profani, la voce dei musicisti è tutt'altro che piacevole e la loro maniera di accennare le parti del canto o dei vari strumenti, è tutt'altro che comunicativa. Pizzetti non è mai stato un Adone; ora con gli anni la sua figura ha acquistato almeno qualche cosa di posato, se non di solenne; allora era addirittura brutto, con un naso in aria, gli occhi smarriti dietro le lenti, i capelli ribelli, ispidi e duri, con una ritrosa proprio sulla

Il suggerimento di Rolland sull'opportunità che l'Institut Français facesse da palcoscenico ai giovani musicisti residenti a Villa Medici unitamente ai giovani compositori italiani è presto realizzata da Masson: il 13 maggio 1911 nelle sale dell'Institut venne ospitato un concerto franco-italiano con musiche di Maurice Le Boucher (1882-1964) e Jules Mazellier (1879-1959), vincitori del *Prix de Rome*, oltre a brani di Pizzetti e Bastianelli.

fronte, che li teneva dritti, come se fossero stati pettinati apposta così. Aveva la voce in falsetto (l'avrà ancora m'immagino) e gli manca l'erre, che sostituisce con un tremulo V. Così diceva: Fedva, mivto, per Fedra, mirto ecc. Dopo un'ora di musica, cominciavo a esserne mortalmente stanco. Anche il musicista, pover'uomo doveva esserne affaticato. Il falsetto era più acuto e appena aveva libera una mano si agguantava il mento e la parte inferiore del viso e tirava giù, in modo che la faccia gli si allungava, in un'espressione di angoscia desolata. La "figlia del sole e dell'Oceania" la "Pasifaeia", si sdilinquiva, si torceva in cento maniere, in preda alla "dea dalla bassa fronte, sotto il pesante oro, scolpita". Dissonanze, glissées, agri colori tonali, si ripetevano monotoni per dipingere le sofferenze di Fedra. Io non osavo guardare Giannotto, ormai. Non seppi nemmeno gustare "O giovinezza, piangi"», in Miriam Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti inediti 1883-1915*, cit., p.60.

Deuxième Concert. Concert franco-italien de jeune musique contemporaine
le samedi 13 mai à 8 h 45.

Giannotto Bastianelli — *Suite en mi bémol*, pour le piano. (1910).

Marinaresca.
Andante con variazioni.
Finale.

L'AUTEUR.

Maurice Le Boucher — *Sonate en si mineur*, pour violon et piano. (1909).

(pensionnaire de l'Académie de
France à Rome)

Allegro moderato.
Largo.
Allegro scherzando.
Andante espressivo.
Agitato molto.

M.^r Y. MAGLIONI et l'AUTEUR.

Jules Mazellier . . — *Souvenir*.

(pensionnaire de l'Académie
de France à Rome)

Poésie de PAUL BOURGET.

L'heure.

Poésie de HENRI DE REGNIER.

La barque heureuse.

Poésie de RAOUL CHARBONNEL.

Madame ELENA CUMBO-BORGIA-FOLIGNO, accom-
pagnée par l'AUTEUR.

Ildebrando da Parma — *Quatuor en la majeur*, pour 2 violons, alto
et violoncelle. (1906).

Vivace ma sereno.
Adagio.
Tema con variazioni (Canzone, Ritmo di danza, Ninnu-
nanna, Ritmo di danza).
Finale.

(Archivio dell'Institut Français de Florence, IV/7)

Quale fosse l'intento culturale di questo concerto è ben spiegato in un documento dattiloscritto conservato all'archivio dell'Institut Français de Florence, il *Rapport sur le fonctionnement de l'Institut Français de Florence en 1910-1911*:

La section d'histoire musicale de l'Institut tend naturellement à attirer les jeunes musiciens italiens qui s'intéressent à la musique française, grâce à elle, des contacts nouveaux ont été créés. Un concert franco-italien de jeune musique contemporaine, donné dans la salle de

l'institut, a été la manifestation de ces rapports cordiaux et éminemment profitables de part et d'autre. Un programme de musique de chambre, exécuté en la présence des auteurs et en partie avec leur concours, a réuni dans un même programme les œuvres de MM. Ildebrando da Parma et Giannotto Bastianelli, compositeurs italiens résidents à Florence, et celles de MM Maurice Le Boucher et Jules Mazellier, pensionnaires de l'Académie de France à Rome.¹¹²

Masson cerca di interessare anche il gruppo dei giovani compositori romani, per il tramite della figlia dell'ambasciatore Barrère, Hélène, appassionata musicista e frequentatrice del circolo musicale capitolino di Alberto Gasco, Francesco Santoliquido e Vincenzo Tommasini, come si evince da una lettera di Hélène Barrère del 2 maggio 1911 conservata all'Institut:

Nous ferons en sorte qu'on parle à l'avance ici de ce concert afin d'attirer l'attention de ceux qui pourraient y aller. Je pense donner un billet à Alberto Gasco, le critique musical de *La Tribuna*. Je voulais le mettre en contact avec Masson. [...] Gasco est également compositeur et apprécié R. Rolland. Ses œuvres pourraient intéresser M. Masson pour une autre occasion.¹¹³

Sarà poi lo stesso Masson a firmare una breve recensione della serata sulla « Revue Musicale S.I.M. », in cui traspare velatamente una preferenza per il lavoro di Pizzetti:

Un Concert franco-italien de jeune musique contemporaine a été donné à l'Institut français, avec le concours des auteurs. On y a entendu une curieuse *Suite* en si bémol, pour le piano, de M. Giannotto Bastianelli, le charmant *Quatuor* en la majeur de M. Ildebrando da Parma, la solide *Sonate* en si mineur (pour violon et piano) de M. Maurice le Boucher, et trois poétiques mélodies de M. Jules Mazellier. Le lecteur parisien reconnaîtra sans doute dans les

¹¹² *Rapport sur le fonctionnement de l'Institut Français de Florence en 1910-1911. IV section d'Histoire de la Musique*, pp. 19-20. Firenze, Archivio dell'Institut Français, IV/7.

¹¹³ Firenze, Archivio dell'Institut Français, IV/12.

deux compositeurs français deux de nos récents "prix de Rome", dont l'aimable concours est une preuve des excellentes relations que la Villa Médicis entretient avec le jeune Institut français de Florence.¹¹⁴

Che cosa significasse per i due giovani e quasi ignoti musicisti italiani l'interessamento dell'Institut Français, e questa serata in particolare, è testimoniato dall'entusiasmo di una lettera di Bastianelli conservata nell'archivio dell'Institut, indirizzata a Luchoire:

Gentilissimo professore,

La simpaticissima sera di ieri mi rende così caro l'Istituto francese, di cui Lei è il (scelga lei l'epiteto meno retorico) direttore, che non posso fare a meno di esprimerle la mia simpatia e anche la mia gratitudine d'artista per il luogo dove per la prima volta è suonato delle mie musiche pubblicamente. Qualunque sia il valore mio una cosa credo che in me sia indiscutibile: la fede nell'arte. E creda pure che tra le cose più care tengo tutto quello che abbia stretti rapporti con questa fede. E ora tra queste cose c'è anche l'Istituto Francese di Firenze e anche, mi permetta, la sua amicizia.

La prego ricevere i miei saluti più sentiti.

M. Giannotto Bastianelli

Dopo giorni d'intense frequentazioni francesi a Firenze, tra il 18 e il 26 maggio del 1911, finalmente Pizzetti fu per la prima volta a Parigi, per assistere alle rappresentazioni del *Martyre de Saint-Sébastien*, inviato dal «Marzocco» a scrivere una recensione, di cui abbiamo dato conto nel capitolo precedente. Il viaggio era anche un tentativo di incontrare D'Annunzio e avere quelle modifiche al testo della *Fedra* che oramai da troppo tempo aveva sollecitato.

L'idea di far musicare la *Fedra* era venuta al poeta stesso: quando Pizzetti, già battezzato da lui "Ildebrando da Parma" dopo la felice collaborazione della *Nave*, si era trasferito a Firenze, il 4 novembre 1907 si recò da D'Annunzio a Settignano presso la villa Capponcina per fargli ascoltare *I Pastori* e alcune pagine musicate dell'*Ippolito* da

¹¹⁴ Paul-Marie Masson, *Le mois*, «Revue Musicale S.I.M.», 15 luglio 1911, p. 57.

Euripide.¹¹⁵ Fu il poeta a consigliare a Pizzetti di rinunciare a Euripide in cambio di un dramma da lui scritto *ex novo*: il 15 febbraio del 1909 D'Annunzio gli consegnò i primi versi della sua *Fedra*, che Pizzetti si accinse subito a musicare.¹¹⁶ La composizione proseguì a rilento, nei ritagli di tempo che gli consentiva la sua precaria situazione economica, fra continue lezioni private per rimpolpare il magro stipendio del Conservatorio e mantenere la moglie Maria e i due figli. Così ne scrisse all'amico Prezzolini:

Povera Fedra! Mi vien composta a poco a poco, fra mille preoccupazioni che mi angustiano, fra gli stenti e chissà quando mai potrò terminarla, e chissà mai se potrò vederla e udirla eseguita!¹¹⁷

La collaborazione tra poeta e musicista, resa più difficile dalla fuga di D'Annunzio in Francia nel 1910, proseguì anche se a rilento. Pizzetti gli scrisse il 10 settembre 1910 per proporgli di incominciare l'ultimo atto con «un grande preludio corale a sipario calato (il treno sulla morte d'Ippolito) crescente d'intensità espressiva e di sonorità fino al levarsi della tela»,¹¹⁸ che diventerà la celebre *Trenodia*.

La composizione della *Fedra* si intreccia con l'attività di critico di Pizzetti e con la progressiva conoscenza della musica d'oltralpe. Dopo il *Pelléas et Mélisande* alla Scala nel 1908, Pizzetti ha modo di conoscere altri capisaldi del teatro novecentesco, tra cui *Salome* di Richard Strauss, ascoltata per ben tre repliche nel marzo 1909¹¹⁹ senza entusiasmo per «l'idea dell'espressione del dramma assolutamente falsa» e la musica «spesso bruttissima», che non compensa i pur «notevolissimi» elementi espressivi.¹²⁰ E, infine, la nuova creazione di Debussy e D'Annunzio.

Se la trasferta a Parigi tra il 18 e il 26 maggio 1911 permise a Pizzetti un'attenta riflessione, di cui si è reso conto nel capitolo precedente, sul rapporto tra la musica e il verso

¹¹⁵ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, cit., p. 65.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Lettera di Pizzetti a Prezzolini del 27 agosto 1909, Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Vallecchi Prezzolini, I 143.6.

¹¹⁸ Bruno Pizzetti, *Cronologia e biografia*, cit., p. 83.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 70.

¹²⁰ Lettera alla moglie Maria Stradivari del 27 marzo 1909 in Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia*, cit., p. 70.

(e in particolare il verso di D'Annunzio), il faccia a faccia col poeta non ebbe i risultati sperati, come scrive in un'inedita lettera a Prezzolini:

Caro Prezzolini, ho passato dall'ultima volta che ci vedemmo giorni, oramai mesi di grande tristezza, di grande sconforto. Tu sai che andai a Parigi per fare sentire a d'Annunzio il I atto della *Fedra* e per ottenere da lui la consegna dei versi occorrenti alla composizione degli ultimi due atti. A Parigi si trovarono ad assistere alla lettura della mia musica oltre a D'Annunzio e alcuni suoi amici, il Russell,¹²¹ impresario al teatro di Boston, e l'editore Sonzogno. E questi chiese di acquistare l'opera e il Russell si offrì di metterla in scena, si parlò a lungo di ogni cosa e io tornai da Parigi che ogni cosa poteva dirsi quasi conclusa. Ma tuttavia sentivo che non potevo fidarmi, e non volli parlare con nessuno (sui giornali la notizia fu pubblicata ma non so chi la diede) e avevo ragione di non fidarmi! Ti basti sapere che dalla fine di maggio ai primi di agosto (dopo non ho più tentato nulla perché ho capito che tutto era vano) ho inviato a d'Annunzio trenta lettere e altrettanti telegrammi, senza avere un solo rigo di risposta. E ho qui il contratto dell'editore, contratto vantaggiosissimo, e non posso firmarlo perché d'Annunzio non l'ha ancora firmato e non si sa se voglia o no accettarlo. [...] Insomma questi ultimi mesi sono stati per me i più penosi e tristi della mia vita.¹²²

Ugualmente lamentoso il tono della lettera del 18 ottobre 1911 a Malipiero, che pure invidiava il collega per il suo rapporto di collaborazione con D'Annunzio:

D'Annunzio dal maggio a oggi non ha risposto a un sol rigo alle mie lettere e ai miei telegrammi. Rinuncio a dirti quanto io abbia

¹²¹ Henry Russell (1871-1937), impresario inglese.

¹²² Lettera di Pizzetti a Prezzolini dell'8 settembre 1911, Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Vallecchi Prezzolini I. 143.9.

sofferto... non so dirti se nutro per la *Fedra* qualche speranza. Faccio il possibile di non pensarci, e intanto attendo ai miei lavori.¹²³

Rientrato da Parigi, Pizzetti condivise con l'amico Masson le aspettative e le delusioni per la realizzazione della *Fedra*. Così gli scrisse nel marzo 1912: «domani sera saremo soli e se ella vorrà le suonerò un poco della Fedra, che oramai non solo è finita, ma oramai è quasi tutta (due atti) stampata». E ancora il 23 marzo 1913, dopo l'oscura vicenda dell'annullamento delle rappresentazioni italiane di *Fedra* (che fu imputato al potente «capobanda»¹²⁴ Mascagni, anch'egli, con *Parisina*, in lizza per i favori di D'Annunzio):

Dall'ultima volta che ci vedemmo io ho dovuto vivere giorni assai amari. Ella sa che *Fedra* non si darà più, né a Roma né a Napoli per ragioni ancora oscure ma certo non oneste. Malgrado tutto io ho continuato a lavorare e ho quasi finito di scrivere la musica per il nuovo dramma di D'Annunzio che, se il diavolo non ci metterà la coda, dovrà essere rappresentato a Parigi sulla fine di Maggio. Vorrei farle conoscere (nessuno ancora la conosce) questa mia nuova opera: potrei venire da lei giovedì o venerdì sera?¹²⁵

La nuova opera su testo di D'Annunzio cui Pizzetti fa riferimento è certamente *La Pisanella*. L'interesse di Masson per Pizzetti si concretizzò in un saggio monografico a lui dedicato che uscì nell'ottobre 1911 per la «Revue Mensuelle S.I.M.». Su richiesta di Masson, durante la preparazione del saggio, il 22 agosto 1911, Pizzetti gli inviò una partitura dei *Pastori*, del quartetto e dei cori della *Nave*. Pizzetti si raccomandò con Masson di

¹²³ Lettera di Pizzetti a Malipiero, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, 523/14-18.

¹²⁴ «C'è chi dice che *Fedra* non sarà rappresentata perché il Capobanda non vuole che essa sia rappresentata prima della *Parisina*», lettera di Pizzetti a D'Annunzio del 27 febbraio 1913, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ARC32 III/5.

¹²⁵ Lettera di Pizzetti a Masson, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, LA-PIZZETTI ILDEBRANDO.

tralasciare finalmente l'appellativo goticeggiante di "Ildebrando da Parma" con cui era conosciuto già dal 1908, e di ritornare al suo vero e schietto cognome.¹²⁶

L'articolo di Masson si apre con una disamina sullo stato della musica italiana che pare fatto per ravvivare le aspettative del pubblico francese. Il preambolo è una sintesi perfetta degli ideali della generazione dell'Ottanta:

Il semble bien que l'Italie soit à la veille d'une renaissance musicale digne de son passé. La terre d'où jaillirent tant de sources de musique ne peut être épuisée, et l'Europe entière, qui lui doit tant, saluera avec joie le réveil qui se prépare. Ce réveil peut se pressentir surtout dans les efforts de quelques jeunes hommes dont les œuvres marquent une orientation nouvelle dans l'art de leur pays. Une école ? Non certes. Disséminés sur tous les points de la Péninsule, souvent isolés au milieu d'une indifférence décourageante, ils s'ignorent pour la plupart les uns les autres ; chacun suit sa voie, les yeux sur son rêve et porté par son élan. Pourtant, musiciens de carrière ou autodidactes, nourrissons rebelles ou professeurs "modernistes" des vieux conservatoires, ils ont tous, avec l'amour de l'Italie nouvelle, un trait commun qui les rapproche : ils ne craignent pas, pour élargir l'horizon de leur art, de regarder au-delà des monts, d'étudier passionnément les musiques étrangères, Moussorgski, Strauss ou Debussy. Non qu'ils veuillent y chercher des thèmes d'inspiration ni oublier les traditions de leur race, mais ils comprennent enfin combien la technique souple et libre que l'Europe contemporaine a

¹²⁶ Già in una lettera del 31 gennaio 1908 Tebaldini gli consigliava: «abbandona una volta per sempre quello pseudo pseudonimo che il d'Annunzio ti ha affibbiato. Devi comprendere che certi uomini si servono di questi mezzucci a scopo di propria réclame: la quale poi bene spesso non è dal pubblico bene accetta. Quindi torna quello che sempre sei stato e che sarai sempre. Pensa un po' se quello di Fogazzaro sia un bel cognome. Figurati: il fabbricante e venditore di fugazzette o focacce, che a Venezia sta sui ponti agli angoli delle calli!!!», citata in Gian Paolo Minardi, *Esordi gregoriani di Pizzetti*, in «Chigiana. Journal of musicological studies», III/1, *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, 2019, p. 243.

élaborée presque à l'insu de l'Italie peut stimuler et enrichir les inspirations le plus purement italiennes.¹²⁷

Dopo un breve ritratto biografico di Pizzetti, Masson si sofferma sulle opere del giovane, fra le quali elenca i *Tre Preludi dall'Edipo Re*, dove « on y trouve des accents qui font irrésistiblement songer à Gluck » e il *Quartetto in la* (eseguito nel concerto all'Institut), di cui si mostra entusiasta:

L'ensemble donne une impression d'éveil, d'épanouissement tranquille et heureux : la simplicité confiante, l'allégresse légère de la première partie (*Vivace ma sereno*), la tendre méditation de l'*Adagio* ; les variations du troisième mouvement avec son double *Ritmo di danza*, sa *Canzone* si purement italienne sans vulgarité et sa berceuse (*Ninna-nanna*), une petite chose parfaite et touchante, la grâce et l'entrain du *Finale*, tout est empreint de cette douceur qui est une force, de cette aisance où se joue sans effort une vigueur cachée, de cette paix qui est sécurité.¹²⁸

Si noti come Masson attribuisca all'incedere popolaresco, da stornello, della canzone in ritmo ternario che apre il terzo movimento, un'identità «purement italienne», priva di volgarità, indizio di una possibilità di un “*italianisme*” alternativo a quello dei veristi, che in quegli anni a Parigi, come vedremo nella terza parte della tesi, era divenuto sinonimo di cattivo gusto. Un'ulteriore evoluzione è segnata secondo Masson dai brani per pianoforte *Da un autunno lontano*, di cui si sottolinea l'influsso della musica francese:

La forme est absolument libre, sans aucune concession aux procédés classiques de développement ; l'écriture est parfois franchement impressionniste. On y reconnaît la trace de lectures étendues et variées ; en particulier les trouvailles du nouveau style pianistique français ont évidemment été mises à profit.¹²⁹

¹²⁷ Paul-Marie Masson, *Ildebrando Pizzetti*, « S.I.M. revue musicale mensuelle », VII/10, Ottobre 1911, p. 41.

¹²⁸ *Ivi*, p. 43.

¹²⁹ *Ibidem*.

Masson si sofferma poi su quella che era all'epoca l'unica opera di una qualche notorietà di Pizzetti, le musiche per *La Nave*:

Il emploie pour ses chœurs la polyphonie, mais une polyphonie toute spéciale qui ne ressemble ni au style palestrinien ni à certaine musique chorale de nos églises modernes, une polyphonie dont les éléments mélodiques se développent librement en conservant toute la richesse de leur rythme original et toutes leurs caractéristiques modales.¹³⁰

Anche in questo caso Masson sottolinea il legame con la musica francese, soprattutto nel ritorno alla modalità: « ce retour aux modes de la musique gréco-latine fait songer aux tentatives analogues de certains musiciens français contemporains ».¹³¹

Masson riconosce l'importanza che Pizzetti ha avuto in Italia per la conoscenza della musica francese, e fa sua la critica di Pizzetti alla « pauvreté d'émotion »¹³² delle tendenze impressioniste:

Les musiciens français contemporains ont toujours beaucoup attiré M. Ildebrando Pizzetti. Il les a étudiés avec une attention particulière, et bon nombre de ses articles leur sont consacrés, singulièrement instructifs pour nous. Il admire leurs hardiesses fécondes et les raffinements de leur technique ; il comprend tout le parti que l'on peut tirer des découvertes faites depuis trente ans en France dans le domaine de l'expression musicale.¹³³

La consultazione dell'epistolario tra Pizzetti e Masson fa luce sull'effettiva conoscenza che il compositore italiano aveva della musica francese: scopriamo che Pizzetti prestò al critico Luigi Parigi «quel poco che avevo di musica da camera francese (moderna), ma non ho potuto portargli, ché non le ho, né le romanze del Duparc, né la *Chanson d'Ève* di

¹³⁰ *Ivi*, p. 44.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ivi*, p. 46.

¹³³ *Ivi*, p. 47.

Fauré. Se ella possiede queste musiche, vorrebbe avere la cortesia di prestargliele per pochi giorni? Oltre a lui io stesso le sarò gratissimo».¹³⁴

A questo scopo Pizzetti chiede aiuto all'amico per approfondire le sue conoscenze sulla musica francese, sperando anche, invano, in uno scambio epistolare con d'Indy:

Potrebbe indurre il D'Indy e Déodat de Séverac a inviarmi le loro composizioni più significative? ed ecco il perché: sto scrivendo per il Marzocco una serie di Profili di musicisti francesi contemporanei, il primo dei quali (glielo manderò) su Ravel, uscirà Domenica. E vorrei discorrere del D'Indy e del Séverac, ma del D'Indy vorrei conoscere più opere di quelle che mi sono note, e del Séverac conosco pochissimo, per non dire nulla.¹³⁵

Ulteriori giudizi sulla musica francese sono disseminati nell'epistolario; l'11 settembre 1911 Pizzetti scrive a Masson di aver scritto a d'Indy e di attendersi che gli spedisca qualche spartito delle sue composizioni. Dice di aver ricevuto da Magnard la *Bérénice* e una sonata per pianoforte (che giudica «bellissima», di gran lunga più pregevole di *Bérénice*). Nella stessa lettera s'interessa a Florent Schmitt e afferma di voler scrivere a Déodat de Séverac.

Masson cerca di indirizzare Pizzetti nel suo percorso di conoscenza della musica francese, mostrando preferenze molto nette: « je crois que vous aurez profit à étudier de près d'Indy et Albéric Magnard (beaucoup plus importante et représentatif que Séverac, qui ne doit pas être mis sur le même plan que d'Indy) ».¹³⁶

Le frequentazioni furono interrotte dallo scoppio della prima guerra mondiale. Una lettera di Luchaire a Prezzolini ci informa che anche Masson fu inviato al fronte:

Caro Prezzolini,

¹³⁴ Lettera di Pizzetti a Masson, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, LA-PIZZETTI ILDEBRANDO.

¹³⁵ Lettera di Pizzetti a Masson, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, LA-PIZZETTI ILDEBRANDO.

¹³⁶ Lettera di Masson a Pizzetti del 19 settembre 1911, Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Pizzetti.

la saluto cordialmente. Prima di raggiungere la patria, dove i nostri amici Chadourne,¹³⁷ Crémieux,¹³⁸ Masson, Bloch sono già sotto le armi. Speriamo di rivederci tutti tra qualche mese. E intanto proviamo di essere bellicosi finché si deve, ma non perdiamo di vista i nostri vecchi ideali, i quali appaiono ora, impotenti sì, ma più belli che ma. Sarei lieto, quando sarò chiuso in Francia, di avere notizie dell'Italia: se mi vorrà scrivere a Parigi (I rue de Fleurs), mi farà gran piacere. Mi saluti tanto la sua signora e mi creda suo aff.mo amico,

J. Luchoire¹³⁹

La guerra non spese gli scambi musicali. Masson dedicò all'amico Pizzetti una propria composizione intitolata *Val di Terzolle* (che Pizzetti giudicò «pagina vivamente piena di aria e di freschezza»)¹⁴⁰ e gli scrisse a proposito di *Printemps guerrier*, una composizione nella quale voleva trasfondere il proprio afflato guerriero.¹⁴¹

L'alleanza militare franco-italiana trovò in Pizzetti, che in quegli anni firmò i più violenti articoli antigermanici e nazionalistici,¹⁴² un sostenitore convinto, tanto da scrivere il 20 novembre 1916 a Masson: «quando sarà finalmente écrasée quella maledetta Germania?». ¹⁴³

La profonda simpatia per l'*entente* latina non fece però di Pizzetti, almeno all'inizio, un interventista (discostandosi in questo da molti amici vociani); così ricorda Vittorio Gui:

¹³⁷ Louis Chadourne (1890-1925), poeta, fu dal 1910 al 1915 segretario dell'Institut Français a Firenze.

¹³⁸ Benjamin Crémieux (1888-1944), anch'egli fu segretario dell'Institut Français a Firenze.

¹³⁹ Lettera di Luchoire a Prezzolini del 6 agosto 1914, Firenze, Gabinetto Vieusseux, Fondo Vallecchi Prezzolini, IT ACGV EV.GPr.I. 102.3.

¹⁴⁰ Lettera di Pizzetti a Masson del 19 febbraio 1917, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, LA-PIZZETTI ILDEBRANDO.

¹⁴¹ Lettera di Masson a Pizzetti del 25 febbraio 1917, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, LA-PIZZETTI ILDEBRANDO.

¹⁴² Sul nazionalismo di Pizzetti si veda il saggio di Lara Sonja Uras, *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, LIM, Lucca 2003.

¹⁴³ Lettera di Pizzetti a Masson, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, LA-PIZZETTI ILDEBRANDO.

Pizzetti era rimasto a casa perché inadatto fisicamente al servizio militare, e fu fortuna per lui, che a nessuno aveva mai nascosta la sua viva ripugnanza per ogni violenza. Anzi a questo proposito, ricordo che durante il periodo della primavera del 1915, che precedette l'entrata in guerra dell'Italia, trovandoci un giorno in strada noi tre, io, lui e Giovanni Papini, che in quei giorni sulla rivista «Lacerba», unitosi a Marinetti futurista, faceva l'apologia della guerra (*igiene del mondo*) e una propaganda ardente per l'intervento dell'Italia, Pizzetti si rivolse di colpo con tono aggressivo e gli gettò sulla faccia: «Ma adesso, quando verrà la mobilitazione, lei, Papini, che cosa farà?». L'altro, sicuro di rimanere in sella davanti a qualsiasi attacco, rispose freddo e ironico che «*lui era troppo miope per correre il rischio di esser fatto soldato!*»¹⁴⁴

Un orrore per la guerra che troverà una realizzazione musicale nella *Preghiera per gli innocenti* della *Sonata* per violino e pianoforte.

¹⁴⁴ Vittorio Gui, *La voce di un amico lontano e vicino*, in «L'Approdo musicale», 21, cit., p. 90.

Gian Francesco Malipiero: gli anni di formazione tra Venezia e l'Europa.

Se Pizzetti ha potuto beneficiare della puntuale ricostruzione biografica del figlio Bruno, gli studiosi hanno ripetutamente lamentato il mistero che ancora avvolge gli anni della giovinezza di Malipiero. All'indomani della morte del Maestro, Nino Pirrotta riportava la difficoltà (e la necessità) d'indagare il periodo di formazione del musicista veneziano: «mi pare desiderabile un lavoro attendibile di accertamento e di valutazione dei fatti, sia di quelli del periodo formativo che di quelli della maturità».¹⁴⁵ Nonostante l'invito a compiere tale ricognizione «prima che sia troppo tardi»,¹⁴⁶ ossia prima che svanissero i ricordi di chi aveva vissuto a fianco di Malipiero, non si può dire che oggi, a cinquant'anni dalla morte, il compito sia stato assolto.

Anche il più noto studioso di Malipiero, l'inglese John C. G. Waterhouse,¹⁴⁷ che aveva potuto interrogare a lungo il compositore, getta la spugna di fronte all'impossibilità di ricostruire i travagliati anni di formazione del Maestro, che si celava, anche nel colloquio diretto, dietro una ferma volontà di occultamento e depistaggio, arrivando fino a dichiarare falsamente distrutte la maggior parte delle opere giovanili. Waterhouse riuscì a scoprire, dopo la morte del compositore e attraverso la collaborazione della terza moglie Giulietta, che molte opere non erano distrutte, ma solo occultate, riuscendo così a riportarne alcune alla luce.

La serie di ostacoli che gli studiosi devono affrontare nel ricostruire la vita di Malipiero si riassumono, in ultimo, nell'umbratile personalità dell'autore e nella sua tendenza al riserbo e alla dissimulazione:

Purtroppo, quasi sempre di fronte a colui che indaga sui fatti miei, automaticamente si chiudono tutte le finestre sul mio passato e più ancora quelle sul presente, perciò disoriento e non aiuto l'inquirente, il quale per colpa mia spesso è costretto a inventare.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Nino Pirrotta, *Malipiero e il filo d'Arianna*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Malipiero, scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984, p. 7.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): the life, times and music of a wayward genius*, Routledge, London 2013, p. 8.

¹⁴⁸ Gian Francesco Malipiero, *Il filo di Arianna. Saggi e fantasie*, Einaudi, Torino 1966, p. 136.

È lo stesso Malipiero, dunque, a rivendicare la propria ritrosia, pur se, scandagliando l'epistolario, si rileva come la stizza contro la curiosità altrui si alternava paradossalmente a lamentose richieste d'attenzione.

Non mancano le pagine di ricordi di Malipiero, numerose e di sicuro valore letterario: se però il pragmatico Casella dispone i dati biografici pronti all'uso degli studiosi, Malipiero confonde il lettore, lasciando le sue memorie sospese tra il reale e l'onirico:

Penso spesso alla mia prima giovinezza come se un altro l'avesse vissuta, o mi illudo di aver veduto quello che ricordo solo perché mi è stato descritto e poi deformato dalla mia immaginazione.¹⁴⁹

Coerenti con un sentimento dell'esistenza che ripudia pessimisticamente ogni intelaiatura razionale,¹⁵⁰ gli episodi narrati appaiono scene grottesche uscite dalle pagine del suo teatro:

È difficile illuderci che esista realmente tutto quello che appare ai nostri occhi. La realtà non esiste: la luce e il nostro stato d'animo dominano e mutano ciò che vediamo o che crediamo di vedere.¹⁵¹

Il confine tra la realtà e l'allucinazione si fa labile nei ricordi di Malipiero, come confessa all'amico Guido M. Gatti:

¹⁴⁹ Gian Francesco Malipiero, *La pietra del bando*, Ateneo, Venezia 1945, p. 13.

¹⁵⁰ Nella diatriba tra Luigi Pestalozza, che vedeva marxianamente nel pessimismo di Malipiero il risultato di una crisi storica, e Massimo Mila, secondo cui il pessimismo dell'autore corrodeva *ab origine* ogni idea di processo storico, si deve parteggiare per il secondo, poiché nel teatro di Malipiero la storia appartiene al regno dell'illusione ed è sempre dissolta sotto la lente dell'assurdo, che rivela l'incoerenza di ogni accadere. Il dibattito è ricostruito da Fedele D'Amico, *Il pessimismo di Malipiero*, in Luigi Pestalozza (a cura di), *Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Unicopli, Milano 1984, pp. 144-149.

¹⁵¹ Gian Francesco Malipiero, *Ricordi e pensieri*, in Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, Libreria Canova, Treviso 1952, p. 320.

Sono sempre stato portato per tutto ciò che è fantastico, tormentato, spesso degli incubi mi hanno travagliato e *solleticato*, musicalmente anche prima della guerra, forse perché io ho dentro di me molte conflazioni, oltre a quella europea.¹⁵²

Il trauma delle due guerre accentuò ulteriormente in Malipiero la propensione a rifugiarsi nell'immaginazione e nella deformazione del reale:

Dopo quello che abbiamo visto e vissuto non è possibile anzi è più che impossibile renderci conto se viviamo o se siamo già morti. Che valore possono avere queste nostre ossa e le poche libbre di carne che le ricoprono di fronte alla morte dello spirito? L'unica speranza che ancora possiamo nutrire è che sia soltanto caduto in un profondo letargo.¹⁵³

Nelle pagine di diario dell'artista non vi sono riflessioni sulle proprie esperienze formative, né considerazioni critiche sistematiche, piuttosto un diorama di fantasie, libere associazioni, aneddoti grotteschi, vivificati dalla caustica ironia dell'autore.

Se nessun documento è conservato sugli anni di pellegrinaggio al seguito del padre, fino al ritorno a Venezia nel 1899, radi e discontinui sono anche i documenti precedenti il trasferimento definitivo di Malipiero nell'amata casa sul Foresto Vecchio di Asolo nel 1923. A decurtare ulteriormente la documentazione potrebbe aver contribuito anche la fuga precipitosa a Roma durante la disfatta di Caporetto nell'ottobre del 1917: Malipiero riuscì a mettere in salvo la preziosa biblioteca ma, con buona probabilità, la fuga dovette comportare la perdita di numerosi documenti.

Fra le lettere inedite degli anni giovanili i due gruppi più significativi sono quelli con l'amico pittore Mario de Maria (ripartite tra il Fondo Malipiero della Fondazione Cini e l'archivio del Museo Correr) e con il musicologo Oscar Chilesotti (suddiviso tra l'Archivio Chilesotti a Bassano del Grappa e il Fondo Malipiero a Venezia). La corrispondenza con Chilesotti è particolarmente asimmetrica: a fronte delle 58 tra cartoline e lettere di Malipiero

¹⁵² Lettera di Malipiero a Guido M. Gatti del 23 marzo 1918, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 29.

¹⁵³ Gian Francesco Malipiero, *Cossì va lo mondo*, Il balcone, Milano 1946, p. 5.

(fra il 1908 e il 1916) si conservano solo 3 lettere di Chilesotti a Malipiero, a ulteriore conferma della dispersione dei documenti giovanili del maestro.

Il musicologo francese Henry Prunières era diventato intimo del musicista e in un articolo pubblicato nel «*Mercure de France*» ne riporta gli sfoghi sugli amari anni di giovinezza, tracciandone un bilancio a tinte fosche.¹⁵⁴ L'articolo di Prunières è una fonte assai attendibile, poiché sembra trascrivere fedelmente un certo tono lamentoso proprio del ruminare autobiografico di Malipiero, anche nel lessico:

La vie de Malipiero depuis son enfance est un roman étrange et infiniment douloureux. Les incidents les plus invraisemblables s'y rencontrent.¹⁵⁵

Chi abbia familiarità con la prosa di Malipiero (così come con le testimonianze audio e video rimaste) noterà l'uso ricorrente del termine «inverosimile», a sottolineare l'assurdità delle situazioni incontrate nel corso della sua esistenza.

Il successivo articolo monografico di Prunières sull'amico, apparso sulla «*Revue Musicale*» nel 1927¹⁵⁶ è invece mondato da ogni squarcio intimo, e se ne comprende il motivo leggendo il brontolio di Malipiero a Guido M. Gatti a proposito dell'impudenza dell'amico francese: «ti sarei molto grato se tu volessi togliere quell'accento alla mia salute. Detesto che si dicano queste cose e faccio appello alla tua amicizia per me perché tu voglia togliere questa frase che mi fa tanto dispiacere. Ti ripeto che l'articolo di Prunières fu per me una vera tortura. Egli si dimenticò ch'io ero ... vivo; è inutile che il mondo sappia un particolare che non serve a nulla e che a me fa un dispiacere sproporzionato».¹⁵⁷

L'infanzia veneziana del compositore fu segnata da un ambiente familiare in cui la musica era centrale: il padre Luigi (1853-1918) era pianista e direttore d'orchestra, mentre il nonno Francesco (1824-87) ebbe una discreta fortuna come operista, conculcata dalla concorrenza di Verdi, mentre i fratelli Riccardo ed Ernesto furono rispettivamente

¹⁵⁴ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «*Mercure de France*», CXXXIII, maggio 1919, pp. 212–230.

¹⁵⁵ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «*Mercure de France*», cit., p. 215.

¹⁵⁶ Henry Prunières, *G. Francesco Malipiero*, «*La Revue Musicale*», III/3, gennaio 1927, pp. 5–25.

¹⁵⁷ Lettera dell'1 aprile 1921 in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 93.

violoncellista e violinista.¹⁵⁸ Se questo consentì al giovane Gian Francesco d'iniziare a nove anni lo studio del violino,¹⁵⁹ nessun *exploit* da *enfant prodige* accompagnò l'infanzia del musicista, il quale tralascia nei ricordi successivi ogni riferimento ai primi approcci musicali infantili. Un lascito duraturo nel suo spirito ebbero invece le prime impressioni di una Venezia aristocratica e popolare insieme, un 'mondo di ieri' che Malipiero vide inabissarsi con la Grande Guerra:

Un amo che da parecchio tempo tengo sul mio tavolo mi richiama alla mente una strana bottega che si trovava sulla via che conduce ai giardini pubblici, a Castello. Certo doveva essere come la videro i nostri antichi uomini di mare. Quand'ero bambino vi passavo delle ore, fra le reti, cordami, carrucole, sugheri, fanali, ecc. Di quando in quando acquistavo qualche amo per illudermi di pescare. L'odor di catrame faceva bene ai miei polmoni. Questo sentimento si può definire nostalgia. Non la nostalgia degli esiliati, ch  questi soffrono ma sperano di tornare. La Venezia della mia infanzia non ritorner  mai pi .¹⁶⁰

La nostalgia della Serenissima   tema che ricorre nelle pagine di memorie di Malipiero, si pensi ai ricordi del carnevale, celebrato musicalmente anche nell'*Inverno* della *Prima Sinfonia*, un inverno in cui «l'allegria del carnevale o la giocondit  della neve che, specialmente nelle sue fugaci apparizioni in Italia, non d  mai un senso di tristezza, tutt'altro»:¹⁶¹

Molto lontano da noi   il carnevale veneziano. Morì prima dell'altra guerra, ma fino ai primordi del XX secolo fu una delle pi  caratteristiche feste cittadine. Piattaforme in piazza San Marco, danze, fiaccolate. Grandi mascherate, caff  rigurgitanti di una folla spiritosa, gaia, e mai scostumata. Non sudici coriandoli di carta, ma profusione

¹⁵⁸ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in « *Mercure de France* », cit., p. 215.

¹⁵⁹ Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 355.

¹⁶⁰ Gian Francesco Malipiero, *La pietra del Bando*, cit., p. 29.

¹⁶¹ Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 231.

di confetti veri. Nel carnevale veneziano si rispecchiava la gentilezza e la generosità di un popolo giocondo e sereno.¹⁶²

Stupisce, ma forse non troppo chi si addentri nel labirinto della personalità di Malipiero, leggere, in una lettera inedita a Chilesotti del 1910, un violento sfogo contro la celebre festa veneziana: «ancora due giorni e poi sarà passato questo odioso carnevale. Che sollievo!».¹⁶³

Il lignaggio aristocratico non gli veniva solo dal nome paterno, ma anche per tramite della madre, la contessa Emma Balbi.¹⁶⁴ L'infanzia del giovane fu segnata dalle divisioni familiari e dalle ristrettezze finanziarie: «un deserto reso più squallido dalle perdute ricchezze della mia famiglia»¹⁶⁵ furono per Gian Francesco gli anni d'infanzia, e la decadenza economica fu attribuita nel racconto familiare alle smanie operistiche del nonno e alla sua rivalità con Verdi. Per finanziare un miraggio di gloria operistica l'avo dilapidò ville e terreni di una delle più blasonate famiglie patrizie veneziane. Chi visiti l'abitazione di Asolo noterà come nello studio campeggi ancora il manifesto della prima rappresentazione dell'*Attila* di Francesco Malipiero del 1845, il melodramma che aveva segnato l'ascesa e la rovina del nonno operista, soccombente al cartello Verdi-Ricordi. La memoria infantile, più beffarda che proustiana, di quella «melodia italiana» che si venerava in famiglia, lo vaccinò per sempre dalla scorciatoia del nazionalismo strapaesano e dalla partecipazione alla «grande impresa per lo sfruttamento della melodia italiana»:¹⁶⁶ «i miei ricordi d'infanzia sono molto tristi, lugubri, orribili sotto molti punti di vista e legati appunto alla musica teatrale che ha dominato la seconda metà del XIX secolo».¹⁶⁷ In una lettera a Dallapiccola del 20 novembre 1970 Malipiero è ancora più esplicito:

¹⁶² Gian Francesco Malipiero, *La pietra del Bando*, cit., pp. 28-29.

¹⁶³ Cartolina da Venezia di Malipiero a Oscar Chilesotti del 6 giugno 1910 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

¹⁶⁴ Che riposa ora accanto al figlio nel giardino della casa di Asolo.

¹⁶⁵ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 254.

¹⁶⁶ Gian Francesco, *L'Orchestra*, cit., p. 6.

¹⁶⁷ Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero: saggi di scrittori italiani e stranieri*, cit., pp. 326-328.

Fin dall'infanzia sentivo parlare a casa mia, di Verdi, come causa della nostra catastrofe familiare. Si raccontava che il successo dell'*Attila* di mio nonno inferocì casa Ricordi perché l'*Attila* di Verdi fu un fiasco. L'editore acquistò l'opera di mio nonno, ne cambiò il titolo e impedì che si rappresentasse. Mio nonno allora si mise in mano a un impresario: villa, campagne, tutto si mangiò e nella mia immaginazione infantile la catastrofe si chiamò Giuseppe Verdi.¹⁶⁸

Da tale racconto possiamo ricavare non solo la ben nota diffidenza verso il melodramma italiano ottocentesco, ma una generale sfiducia verso il mondo dell'organizzazione teatrale, come dimostra il fiasco di *Canossa* al Costanzi del 1914, determinato anche dal rifiuto di cedere alla *claque* romana, «ai battimani pagati» preferendo fieramente «i fischi gratuiti».¹⁶⁹

¹⁶⁸ In Luigi Dallapiccola, *Saggi, testimonianze, carteggio*, a cura di Fiamma Nicolodi, Suvini e Zerboni, Milano 1975, pp. 104-105.

¹⁶⁹ Beniamino Dal Fabbro, *Musica e verità*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 77.

In realtà Dal Fabbro si riferisce a un identico episodio avvenuto anni dopo, sempre al Costanzi, per l'opera *L'Allegra brigata*: «Ieri, poche ore prima che cominciasse lo spettacolo con *L'allegra brigata*, il capo dei "romani" si presentò a Gian Francesco Malipiero, venuto da Venezia per assistere alla prima della sua opera, offrendogli i propri non disinteressati servigi. La cosa rientrava nella tradizione melodrammatica: sebbene pagati dal teatro, i "romani" percepiscono graziosi emolumenti dai cantanti e dagli autori per prestazioni speciali, grida di bravo, di bravissimo, o per una semplice aggiunta di collettivo entusiasmo. Malipiero, che non per nulla ha rifiutato nel suo teatro le convenzioni melodrammatiche, dichiarò al Lohengrin in pensione che non gli avrebbe dato nulla e che ai battimani pagati preferiva, se mai, i fischi gratuiti. È immaginabile lo sdegno in campo romano: seduti sugli scudi, i militi dell'applauso discussero a lungo, sino a che, per decisione unanime, fu proclamato lo sciopero. Silenziosi, vendicativi, con le larghe mani grasse e muscolose sulle ginocchia i membri della *claque* hanno assistito impassibili ai brusii di protesta, ai tintinnii di pendagli stuzzicati per diletto, alle raucedini d'intesa con cui gli ascoltatori accolsero *L'allegra brigata*» (Beniamino Dal Fabbro, *Musica e verità*, cit., p.77).

Il Fondo Malipiero conserva documenti che provano la veridicità della versione di Malipiero, tra cui una lettera del 23 gennaio 1914 della associazione della *claque* romana A.R.I.D.A. (Associazione Romana per l'Incoraggiamento dell'Arte) nella quale si lamenta minacciosamente l'impenetrabilità di Malipiero di fronte alle loro profferte di un «ausilio certo e incondizionato che potrà decidere il sicuro

Malipiero e la Mitteleuropa

Nel 1893 i genitori di Malipiero si separarono, e non ci è dato sapere se a questo o ad altro si riferisca Prunières quando narra di una « catastrophe familiale »¹⁷⁰ che sconvolse la vita del giovane. Certo è che in quell'anno iniziò una difficile vita nomade a fianco del padre tra le città della Mitteleuropa:

Une vie errante et tourmentée commença pour l'enfant. À Trieste, à Berlin, enfin à Vienne, il connut des heures douloureuses, n'ayant pour réconfort que la chaude affection de sa grand-mère qui supportait stoïquement ses malheurs.¹⁷¹

I tristi anni di pellegrinaggio alimentarono in seguito la propensione sedentaria del compositore; senza alcuna invidia ricordava la dromomania dell'amico Casella, la valigia sempre appresso: «una sera, mentre stavo lavorando, arrivava ad Asolo Alfredo Casella. Egli andava orgoglioso dei chilometri superati in aeroplano, treno, automobile e se ne vantava».¹⁷² Trovata nella rurale Asolo il rifugio ai rumori del progresso, Malipiero fu sempre restio ad allontanarsi dalla sua dimora al Foresto Vecchio:

Fino a mezzo secolo fa gli uomini si muovevano poco, viaggiavano invece col cervello. Oggi è più difficile non viaggiare che viaggiare e la cultura si fa attraverso le cartoline illustrate che gli amici inviano a quelli rimasti a casa, per far soffrire d'invidia. Si apprendono in tal modo la geografia, la storia dell'arte e tante altre belle cose!¹⁷³

successo» grazie all'intervento di «ottimi elementi» (Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, carteggio vari).

¹⁷⁰ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in « *Mercure de France* », cit., p. 215.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Gian Francesco Malipiero, *Ricordi e pensieri*, in Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 341.

¹⁷³ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., pp. 130–131.

Strappato così giovane alla sua infanzia e alla sua Venezia, la lontananza alimentò in lui una perenne nostalgia per l'Italia: «non ho mai potuto vivere fuori d'Italia, specialmente in America dove spesso mi venne offerta invidiabilissima ospitalità».¹⁷⁴

Delle soste a Trieste e a Berlino sappiamo che il giovane fu costretto a suonare malvolentieri il violino assieme al padre in qualche piccola orchestra per sbarcare il lunario.¹⁷⁵ Una vita raminga che Malipiero mal sopportò e su cui lasciò solo vaghi dolorosi lamenti: «perché rimasi sempre straniero nei paesi ove mi trascinarono per forza e dove vagai alcuni anni?».¹⁷⁶

Qualche dettaglio in più ci è fornito sui suoi rapporti con la capitale asburgica, dove, secondo Prunières, nel 1896 avrebbe incontrato un ricco mecenate polacco, dal nome ignoto, che prese in simpatia il giovane e gli finanziò alcune lezioni di violino.¹⁷⁷ Fu solamente nel novembre 1898,¹⁷⁸ però che il giovane cercò d'isciversi al Conservatorio di Vienna, ma respinto alla classe di violino, entrò in quella di armonia, dove ebbe quale maestro l'ungherese Stefan Stocker (1845-1910), amico e seguace di Johannes Brahms, che seppe conquistare anche umanamente il malinconico studente italiano.¹⁷⁹ Purtroppo non ci è rimasto alcun documento della relazione tra Stocker e Malipiero. L'episodio è ricordato anche in età tarda da una lettera inviata a Massimo Mila: «sottolineo in rosso una cosa che vorrei farle osservare: io entrai, bocciato in violino, per un anno nella classe di armonia al Conservatorio di Vienna, ma fuggii (1899), preso dalla nostalgia di Venezia».¹⁸⁰ Delle righe inviate a Mila sono da sottolineare da un lato l'orgoglio con il quale Malipiero esibisce la bocciatura (a rivendicare forse che la carriera da strumentista sollecitata dal padre non era a lui gradita) e la sufficienza ostentata per il pur celebre conservatorio viennese, cui preferisce le rimembranze della Serenissima. Prunières rivela che a Vienna morì in circostanze drammatiche l'amata

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 142.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Gian Francesco Malipiero, *La pietra del Bando*, cit., p. 14.

¹⁷⁷ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «*Mercure de France*», cit., p. 216.

¹⁷⁸ Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 355.

¹⁷⁹ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «*Mercure de France*», cit., p. 216.

¹⁸⁰ Lettera di Malipiero a Massimo Mila del 22 luglio 1966, pubblicata in Massimo Mila, *Malipiero: maestro in musica, la vita in lamenti*, in «*La Stampa*», 13 marzo 1982, p. 1.

nonna,¹⁸¹ evento tanto doloroso che, forse su ingiunzione dell'amico, omette nell'articolo del 1927. Il tragico evento e le difficoltà della vita da esiliato fecero serbare a Malipiero un pessimo ricordo della capitale asburgica: « Il prit Vienne en horreur. Il rendait cette ville responsable de tout ce qu'il avait enduré ».¹⁸² Non bisogna, tuttavia, farsi ingannare dallo sfogo riportato a Prunières negli anni successivi, poiché il confronto con alcuni documenti inediti mostra, vedremo, legami con Vienna più positivi e persistenti di quanto Malipiero non volle far credere in seguito.

Le annotazioni autobiografiche sugli anni viennesi sono assai poche e a ogni tentativo d'intrusione veniamo rimbalzati dal *Witz* grottesco, dalla maschera degli aneddoti, il cui umorismo sardonico molto rivela della personalità e della poetica dell'autore:

Quand'ero studente al Conservatorio di Vienna, m'avevano messo «a pensione» presso la vedova di un ingegnere la quale abitava un appartamento di lusso. Tende, coperte, divani di velluto, soffici tappeti, il tutto condito con molta polvere e odore di muffa. In questo lugubre appartamento ove regnavano i defunti, le ore più terribili erano quelle dei pasti en tête-à-tête con la vedova inconsolabile. Quando potevo, anzi spessissimo, disertavo il pasto della sera e, con cinque soldi, cenavo in quelle birrerie famose per i salamini di Vienna. Purtroppo a forza di salamini finii per cadere ammalato. Son passati tanti anni e m'è rimasta l'idiosincrasia per tutti i salumi di questo mondo.¹⁸³

Nel ricordo il passato perde i contorni della realtà e della razionalità, e possono confondersi fobie alimentari e musicali:

Non so rendermi conto come mai, proprio nello stesso anno 1900 in cui divorai l'ultimo salamino della mia vita, io automaticamente mi staccassi pure dal melodramma.¹⁸⁴

¹⁸¹ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in « *Mercure de France* », cit., p. 216.

¹⁸² *Ivi*, p. 217.

¹⁸³ Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 326.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Nei ricordi di Malipiero storia e cronaca privata si confondono sotto la lente deformante dell'ironia: «è spaventoso pensare che uscendo dal Conservatorio di Vienna, dopo una lezione, al principio della Kartner strasse incontravo l'imperatore Francesco Giuseppe e quasi gli davo uno spintone. In questo caso di fronte alla storia, gli anni non rappresentano nulla, ma fanno paura».¹⁸⁵

Talvolta il ricordo volge al macabro, come in questo aneddoto, che sembra sortire dalla scena dell'incendio nel *Campanaro* delle sue *Sette Canzoni*:

Una notte a Vienna l'odore del grill m'impediva di dormire. Al mattino protestai: il portiere dell'albergo, con somma indifferenza, mi rivelò che un vecchio lasciò cadere nel letto la sigaretta accesa, lo trovarono carbonizzato.¹⁸⁶

Malipiero lasciò Vienna e tornò dalla madre a Venezia nel luglio del 1899:¹⁸⁷

Reduce dal Conservatorio di Vienna, entravo al civico Liceo Musicale Benedetto Marcello (il quale occupava allora soltanto la sala da ballo e alcune stanze di Ca' Pisani) come qualcuno che non s'è svegliato da un brutto sogno.¹⁸⁸

Ancora una volta nei ricordi di Malipiero, come nel suo teatro, la realtà assume contorni onirici; anni dopo rivisse in sogno l'incontro con la madre al momento del ritorno in Italia: «la vedevo come la ritrovai quando, nell'ultimo anno del secolo scorso, dopo un lungo e penoso peregrinare, volli ritornare a Venezia, a casa mia».¹⁸⁹

Cominciò a studiare composizione al Liceo Musicale Benedetto Marcello con Marco Enrico Bossi e armonia con Gian Giuseppe Bernardi. Ancora una volta, però, è Venezia, non la musica, il centro dei suoi ricordi:

¹⁸⁵ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 281.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 279.

¹⁸⁷ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in « *Mercure de France* », cit., p. 216.

¹⁸⁸ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 210.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

Ricordo soltanto che dallo sgabuzzino dell'ultimo piano, dove G.G. Bernardi teneva lezioni di armonia, contemplavo il panorama di Venezia e il mare; non ne ero mai sazio; volevo forse ricuperare ciò che nella mia fanciullezza avevo perduto durante il mio triste esilio.¹⁹⁰

Già in questa fase avrebbe avuto, secondo Pirrotta,¹⁹¹ un contatto col gregoriano, che non ebbe, però, su Malipiero l'influsso altissimo ch'ebbe su Pizzetti. Rimane misteriosa la breve parentesi di Malipiero con lo studio del fagotto, al quale accennano Waterhouse¹⁹² e Pirrotta,¹⁹³ forse dovuta a qualche malumore con l'insegnante Bossi. Una certa insofferenza per gli insegnamenti ricevuti al Conservatorio non cancellò il sollievo per essere tornato nell'amata Venezia. Nella città natale ebbe anche modo d'accendersi di una breve infatuazione per Wagner, suscitata, secondo Prunières, dall'ascolto dei *Meistersinger von Nürnberg*. Prunières non ci dona ulteriori ragguagli, ma l'archivio storico della Fenice¹⁹⁴ ci informa che il dramma wagneriano fu rappresentato alla Fenice tra il 26 dicembre 1899 e il 14 gennaio 1900, per la stagione di carnevale, nella traduzione ritmica di Angelo Zanardini. Anche la musica di Wagner non è negli scritti di Malipiero oggetto d'analisi, bensì comparsa involontaria di aneddoti umoristici:

¹⁹⁰ *Ibidem*. In una relazione tenuta in occasione di un convegno sui rapporti tra Malipiero e Monteverdi («Cento anni di catalogazioni ed edizioni musicali: l'archivio musicale dell'Accademia Virgiliana, Monteverdi, Malipiero», Accademia Virgiliana, Mantova 15 dicembre 2024), Gilberto Pizzamiglio ha mostrato quanto Bernardi fosse stato attivo nello studio e nella divulgazione della musica di Monteverdi. Anche in questo caso, di fronte all'ostentato disinteresse di Malipiero, siamo forse in presenza della consueta dissimulazione autobiografica.

¹⁹¹ Nino Pirrotta, *Malipiero e il filo d'Arianna*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Malipiero, scrittura e critica*, cit., p. 11.

¹⁹² John C.G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): the life, times and music of a wayward genius*, cit., p. 9.

¹⁹³ Nino Pirrotta, *Malipiero e il filo d'Arianna*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Malipiero, scrittura e critica*, cit., p. 6.

¹⁹⁴ http://www.archivistoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9269 (ultima consultazione 28 febbraio 2023).

Il 7 luglio 1902 mi son trovato rinchiuso in una stanza del Civico Liceo Musicale Benedetto Marcello in Venezia, alle prese con una fuga con la quale avrei dovuto ottenere la licenza di compositore. Ho superato miracolosamente le difficoltà del noiosissimo esame, molto disturbato dai rumori di una banda che, col pretesto di commemorarlo, si accaniva contro Riccardo Wagner.¹⁹⁵

Sfigurata in questo ricordo fino al rumore (l'eterno nemico di Malipiero)¹⁹⁶ la musica di Wagner era, a sfogliare il cartellone della Fenice, molto presente in quegli anni a Venezia, accanto ai capisaldi del classicismo e romanticismo tedesco, con frequenti concerti orchestrali. Nel periodo successivo al ritorno a Venezia, cercando di vagliare quali potessero essere i contatti con la musica francese, sono da segnalare un concerto diretto alla Fenice da Édouard Colonne il 4 maggio 1902, con musiche di Georges Bizet (*Patrie*), Camille Saint-Saëns (*Sinfonia n. 2*), Wagner (preludio dal III atto dei *Meistersinger*), Édouard Lalo (ouverture da *Le Roi d'Ys*), Luigi Mancinelli (*Cleopatra*, *Scherzo-Orgia*), Hector Berlioz (Scena d'amore da *Roméo et Juliette* e *Marcia Rákóczy*).¹⁹⁷ Il 24 marzo 1906 Toscanini diresse *Nuages* dai *Nocturnes* di Debussy,¹⁹⁸ il 19 aprile 1911 Camille Chevillard diresse *Rédemption* di César Franck e *Pelléas et Mélisande* di Fauré,¹⁹⁹ il 26 aprile 1911 lo stesso

¹⁹⁵ Gian Francesco Malipiero, *Ricordi e pensieri*, in Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 323.

¹⁹⁶ «Non sono riuscito a diffondere il rispetto per il silenzio. Eppure il rumore è una forza distruttrice. La luce si può dominare, il rumore no. Nella vita talvolta mi sono abbassato a supplicare di concedermi un po' di silenzio. Inutilmente, ché per i bruti il rumore è uno sfogo necessario, un sollievo. E poi per certa gente tollerare il rumore vuol dire avere i nervi ben temprati dell'uomo moderno; dunque in tal caso la maleducazione è virtù», in Gian Francesco Malipiero, *Ricordi e pensieri*, in Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 311.

¹⁹⁷ http://archiviostoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9400 (ultima consultazione 28 febbraio 2023).

¹⁹⁸ http://archiviostoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9596 (ultima consultazione 28 febbraio 2024).

¹⁹⁹ http://archiviostoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9907 (ultima consultazione 28 febbraio 2024).

Chevillard presentò il *Prélude à l'après-midi d'un Faune* di Debussy.²⁰⁰ Forte era la presenza di Jules Massenet, con allestimenti di *Cenerentola* (febbraio 1903)²⁰¹ e del *Cid* (nel dicembre 1907).²⁰²

A Venezia, il 9 Marzo del 1902 si verificò un incontro degno di nota: al teatro Goldoni Ferruccio Busoni accompagnava il violinista belga César Thomson;²⁰³ fu il primo di alcuni incontri con grande virtuoso che si ripeterono poi a Berlino.

Il vero evento musicale negli anni di studio a Venezia, destinato a marcare l'intera esistenza artistica di Malipiero, si ebbe però quando, nell'agosto del 1902, iniziò a recarsi ripetutamente alla Biblioteca Marciana, tanto che, dal 28 agosto 1902,²⁰⁴ gli elenchi delle firme dei visitatori iniziano a portare ripetutamente il suo nome:

Come, dal 1902 in poi, io mi sia recato quotidianamente alla Biblioteca Marciana di Venezia per studiare gli antichi, quasi completamente ignorati dai miei insegnanti e dai miei condiscipoli, io non lo so. Non trascrissi soltanto Monteverdi ma molti autori, fra i quali Baccusi, Nasco, Stradella, Tartini, Galuppi ecc.²⁰⁵

²⁰⁰ http://archivistoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9912 (ultima consultazione 28 febbraio 2024).

²⁰¹ http://archivistoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9439 (ultima consultazione 28 febbraio 2024).

²⁰² http://archivistoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9652 (ultima consultazione 28 febbraio 2024).

²⁰³ Malipiero, *I miei incontri con Ferruccio Busoni*, in «L'Approdo musicale», III/9, Rai Eri, Gian Francesco Malipiero, gennaio-marzo 1960, p. 121.

²⁰⁴ «A titolo di giustificazione devo dire che ho davanti a me la fotografia di un certo registro della biblioteca Marciana (dunque un documento) dal quale risulta che io il 28 agosto 1902 consultai il *Nerone* (cioè *L'Incoronazione di Poppea*) di Claudio Monteverdi e io fui il secondo curioso che nel XIX secolo volle esaminarlo», in Gian Francesco Malipiero, *Così parlò Claudio Monteverdi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1967, p. 9.

²⁰⁵ Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 328.

Il magistero medianico²⁰⁶ del cremonese è la sola vera fonte d'ispirazione in un periodo di formazione che Malipiero presenta come avaro di veri maestri. Con Marco Enrico Bossi ebbe alcune incomprensioni iniziali, evidentemente superate quando lo studente seguì il docente al Liceo Musicale di Bologna nell'autunno del 1902 e con lui si diplomò nel 1904²⁰⁷ presentando *Dai Sepolcri*, a lungo celato, che porta sul frontespizio una citazione dei versi 201-212 dell'omonimo componimento di Ugo Foscolo.

Tra il 1902 e il 1904 Malipiero visse dunque un periodo di pendolarismo tra Bologna e Venezia. Del capoluogo emiliano emerge qualche ricordo sparso dalle pagine di diario:

Rivedo la libreria Zanichelli sotto il Pavaglione: Giosuè Carducci sempre muto, col cappello in testa e il bavero alzato sfoglia qualche libro o rivista. Rivedo l'Università durante l'ultima tragica lezione. Il devoto Severino Ferrari soffre in silenzio accasciato su una seggiola. Giosuè Carducci vorrebbe parlare sul sonetto del Petrarca «Tu che di ciel vestita» ma la paralisi gli ha tolto l'uso della parola. Egli soffoca, batte i pugni sulla cattedra, guarda intorno smarrito e finalmente, calcandosi il cappello sulla testa e barcollando, esce per l'ultima volta dall'aula che fu per tanti anni il centro delle lettere italiane.²⁰⁸

Da un accenno contenuto in una lettera a Oscar Chilesotti di qualche anno dopo (inviata da Vienna il 14 dicembre 1909) sappiamo che Malipiero ascoltò a Bologna *Morte e trasfigurazione* di Richard Strauss. Negli archivi storici del Comunale di Bologna risulta che il brano fu eseguito l'11 aprile del 1905 sotto la direzione di Toscanini.²⁰⁹ Gli altri brani della serata comprendevano la *Seconda sinfonia op. 81* di Giuseppe Martucci, le *Variazioni op. 36* di Edward Elgar, il *Viaggio di Sigfrido sul Reno* di Wagner, la *ouverture Leonora n. 3* di Beethoven.

Dunque nel 1905, già diplomato, Malipiero non aveva cessato i suoi rapporti con la città emiliana. A dare ulteriore consistenza all'ipotesi della presenza di Malipiero a questo

²⁰⁶ «Soltanto la fede e l'entusiasmo possono riuscire a riabilitare, forse per vie medianiche, il più singolare fra i geni musicali», in Gian Francesco Malipiero, *Così parlò Claudio Monteverdi*, cit., p. 12.

²⁰⁷ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «Mercure de France», cit., p. 216.

²⁰⁸ Gian Francesco Malipiero, *La pietra del bando*, cit., p. 19.

²⁰⁹ <https://www.tcbo.it/il-teatro/archivio-storico/1904-1913/> (ultima consultazione 28 febbraio 2023).

concerto c'è il fatto che faceva parte di una serie di concerti organizzati per celebrare il centenario del Liceo Musicale, e l'organizzatore di questa rassegna fu il suo maestro Bossi. Le celebrazioni durarono alcuni giorni e comprendevano prolusioni, ricevimenti, saggi degli allievi, oltre che una serie di concerti sinfonici diretti da Toscanini. Nel resoconto dettagliato che ne fece all'epoca Ugo Pesci²¹⁰ non risulta che Malipiero venisse eseguito. Se però fu al concerto dell'11 aprile 1905 è plausibile che presenziasse a parte di queste celebrazioni. Possiamo ipotizzare dunque che fosse presente anche al concerto del 1 aprile, in cui Toscanini diresse la *Suite op. 126* del suo maestro Bossi. Se questo fosse il caso, Malipiero avrebbe potuto ascoltare, oltre che ad alcuni brani sinfonici dal *Sigfrido* di Wagner, alla *Quarta sinfonia* di Brahms e a *Una Saga* di Sibelius, il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy. Questa ipotesi permetterebbe di retrodatare al 1904 il primo incontro con la musica del compositore francese.

Purtroppo, in questi tentativi di ricostruzione biografica, non veniamo soccorsi dall'autore, che giudica quale elemento più memorabile degli anni bolognesi la compagnia del fedele cane Ras, sottratto a un rilegatore di libri veneziano che voleva sbarazzarsene: «venni a sapere che lo volevano eliminare perché aveva il vizio di raspare per terra, annunciava cioè che la morte stava per battere alla porta di casa».²¹¹

Risale al 1904, ed è quasi certamente ascrivibile alle frequentazioni bolognesi, la lettera che il 23 novembre 1904 Respighi gli scrisse da Bologna, via Castagnoli 23 (non dunque la casa natale di via Guido Reni 8, bensì l'abitazione in cui la famiglia si era trasferita dal 1890):²¹²

Carissimo Malipiero,
ti ringrazio tanto della proposta che mi hai fatto e che io accetto con gran piacere perché ho voglia di fare un viaggio in Germania. Per le condizioni, come mi hai scritto, avendo pagato le spese di vitto, alloggio e viaggio, ti prego di fare tu come crederai meglio. Io dalla metà di dicembre alla metà circa di febbraio sono perfettamente libero, dunque l'epoca circa che tu mi hai scritta andrebbe perfettamente

²¹⁰ Ugo Pesci, *Le feste per il centenario del Liceo Musicale di Bologna*, «Musica e musicisti», CX/5, maggio 1905, pp. 279-285.

²¹¹ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., pp. 141-142.

²¹² Michael Webb, *Ottorino Respighi: his life and times*, cit., p. 5.

bene. Ti ringrazio tanto della preferenza che hai dato a me. Il maestro Toscanini mi disse che forse Smareglia sarebbe venuto a Bologna, ciò andrebbe bene così ci potremmo intendere per le opere che dovrei eseguire. Ti prego se lo puoi sapere di indicarmi anche l'itinerario che si farebbe. Aspetto una tua risposta con impazienza.

Tanti saluti e una stretta di mano.

Ottorino Respighi²¹³

Il primo punto che la lettera rivela è che quello tra Respighi e Malipiero fu il primo contatto fra i compositori della generazione dell'Ottanta, precedente a quello tra Pizzetti e Bastianelli, che si conosceranno nel 1909, e dello scambio tra Malipiero e Pizzetti (le lettere datano dal 1910) e dell'incontro a tre che si verificherà a Parigi nel 1913 tra Malipiero, Pizzetti e Casella. Questo contatto tra Respighi e Malipiero è dunque piuttosto significativo, nonostante il compositore bolognese rimanesse in seguito piuttosto appartato e solitario. Come Malipiero e Respighi si fossero conosciuti non è dato sapere, ma si può supporre che, nel pendolarismo tra Venezia e Bologna, Malipiero abbia avuto modo di entrare in contatto col giovane collega emiliano. Tornato nella primavera del 1901 dalla trasferta a San Pietroburgo, Respighi aveva terminato i suoi studi di composizione al Regio Liceo Musicale con Giuseppe Martucci,²¹⁴ diplomandosi nel giugno 1901 con il lavoro *Preludio, Corale e Fuga* (che aveva steso nei cinque mesi del soggiorno russo),²¹⁵ dunque prima del trasferimento a Bologna di Marco Enrico Bossi e del suo allievo veneziano. Pur non potendo esser stati compagni di studi, Respighi era già piuttosto noto ed eseguito nell'ambiente musicale bolognese²¹⁶ ed è quindi probabile che fosse Malipiero a contattare il collega di poco più anziano.

Il secondo punto che si può mettere in evidenza è che questa lettera permette una lieve correzione nella cronologia della vita del compositore veneziano. Il giovane Malipiero andò a bottega dal compositore triestino Antonio Smareglia, il quale, divenuto cieco, necessitava di un amanuense. Il suo nome viene evocato nella lettera, lasciando supporre che Respighi fosse

²¹³ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 558, f. 1-2.

²¹⁴ Michael Webb, *Ottorino Respighi: his life and times*, cit., p. 14.

²¹⁵ Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, cit., p. 21.

²¹⁶ Michael Webb, *Ottorino Respighi: his life and times*, cit., p. 16.

al corrente del rapporto tra Malipiero e Smareglia, rapporto che dunque dovrebbe essere retrodatato almeno all'autunno del 1904 (e non al 1905, come indicato da Waterhouse).²¹⁷

Trieste era stata per Malipiero la prima tappa delle peripezie assieme al padre Luigi. Il ritorno nella città quale collaboratore di Smareglia è un altro tassello nella formazione di Malipiero e contribuisce a mantenerlo nell'asse della Mitteleuropa, non solo in quanto Trieste era parte dell'Impero Asburgico, ma anche perché Smareglia era compositore di formazione viennese.

Malipiero non lasciò alcuna testimonianza scritta dei suoi rapporti con Smareglia, ma ne parlò invece a Prunières che così sintetizza:

Malipiero, ses études terminées, revint à Venise et commença à réfléchir sur la valeur de tout ce qu'il avait appris en six années de labeur. Il eut bientôt des doutes à cet égard. La connaissance qu'il fit vers ce temps du compositeur Smareglia, disciple de Wagner, acheva de l'éclairer. Antonio Smareglia était aveugle; il pria le jeune homme d'écrire sous sa dictée ses partitions d'orchestre. Ce travail persuada vite Malipiero que son éducation musicale était à refaire. Il se mit au travail, aidé des conseils de son ami, et réorchestra la suite *Dalle Alpi*, écrite précédemment, puis il composa la *Sinfonia degli Eroi*.²¹⁸

Malipiero confidò a Waterhouse di aver appreso molto in termini di orchestrazione copiando le partiture di Smareglia, aggiungendo di aver imparato, a conti fatti, più da lui che dal suo maestro Bossi.²¹⁹ Un accenno a Malipiero lo troviamo nella biografia di Smareglia scritta dal figlio Ariberto, dove si dice che il padre «per lungo tempo diede [a Malipiero] lezioni di contrappunto e d'istrumentazione, aiutandolo anche nella composizione dei suoi primi saggi fortunati».²²⁰

²¹⁷ John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): the life, times and music of a wayward genius*, cit., p. 18.

²¹⁸ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «*Mercure de France*», cit., p. 217.

²¹⁹ John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): the life, times and music of a wayward genius*, cit., p. 10.

²²⁰ Ariberto Smareglia, *Vita e arte di Antonio Smareglia*, Mazzuconi, Lugano 1932, p. 59.

La letteratura critica recente non aggiunge sostanzialmente nulla alle scarse informazioni lasciateci da Prunières. Vi è però un testo di Silvio Benco, finora ignorato negli studi dedicati a Malipiero, che analizza il rapporto del vecchio compositore giuliano con il giovane allievo e che costituisce la testimonianza più diretta dell'intimo travaglio artistico di Malipiero nel suo periodo di formazione. Silvio Benco fu un letterato triestino con cui collaborò lo stesso Malipiero per le opere *Elena e Fuldano* e *Canossa*. Il carteggio tra i due è stato pubblicato qualche anno fa in un articolo di Fiamma Nicolodi:²²¹ si tratta di sei lettere di Benco a Malipiero che vanno dall'ottobre 1907 all'inizio del 1914 e che trattano principalmente dell'opera *Canossa*. Benco aveva conosciuto ventenne il maestro Smareglia per il quale aveva scritto il libretto della *Falena* e poi di *Oceana* e *Abisso*.

Benco racconta che Smareglia aveva conosciuto Malipiero, «ancora agli inizi, vago di ricerche meglio che già incamminato sopra una determinata via».²²² Balza subito agli occhi la differenza con Pizzetti, il quale, grazie ai suggerimenti 'gregoriani' di Tebaldini si formò assai presto un peculiare linguaggio cui rimase fedele tutta la vita. Il pungolo della ricerca allungò notevolmente invece la fase di formazione di Malipiero e non lo abbandonò mai, al punto che varcata la soglia degli ottant'anni Malipiero si spinse fin ai confini della tonalità.²²³

La testimonianza di Benco prosegue:

²²¹ Fiamma Nicolodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del novecento*, in David Bryant (a cura di), *Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo*, Olschki, Firenze 1988, pp. 271-304.

²²² Silvio Benco, *Ricordi di Smareglia*, Ed. Umana, Trieste 1968, pp. 117-118.

²²³ John C.G. Waterhouse, *Malipiero e la dodecafonìa*, in Paolo Cattelan (a cura di), *Malipiero Maderna 1973-1993*, Olschki, Firenze 2000, pp. 135-148.

Nei suoi scritti Malipiero affronta il tema con il consueto gusto per il paradosso: «Or sono dieci anni, mi scappò un tema per violino (*Fantasie concertanti*) che mi soddisfavva particolarmente: m'accorsi che constava di undici suoni, e non volendo subire la stessa sorte del povero Martin che per un punto perse la cappa, vi aggiunsi il dodicesimo suono. La scelta, dal momento che undici suoni della scala cromatica erano presenti, non fu difficile, il dodicesimo venne da sé. Questa fu l'origine della mia dodecafonia accusata da alcuni critici. [...] Io ho potuto soltanto trattare qualche spunto tematico di dodici suoni, come ho sempre trattato i miei temi senza contare di quante note fossero composti». Gian Francesco Malipiero, *Mi co ti e ti co mi. Soliloqui di un veneziano*, All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1966, pp.70-71.

Con quest'ultimo il maestro istriano ebbe per qualche anno assidue consuetudini, e il più giovane faceva sentire all'anziano tutte le sue composizioni. Smareglia riconosceva in Malipiero uno dei giovani di maggior ingegno che avesse incontrato nella sua vita; faceva però le sue riserve sul modo di comporre al quale gli pareva si abbandonasse e che a lui, devoto a una classica sintassi musicale, sembrava talora uno svolazzare a capriccio. «Note buttate qua e là» diceva: e ne sorrideva, ma con la simpatia di chi è sicuro che l'ingegno, fatto esperto, saprà superare le nebulose della gioventù. In fondo i due musicisti si volevano bene e non si comprendevano. Il tormento di Malipiero era difficilmente concepibile dall'assodata maestria di Smareglia, mentre questa magistrale sicurezza nell'impostare ogni cosa aveva il torto, per il più giovane, di escludere lo scavo in nuovi problemi.²²⁴

Non si stenta a riconoscere nel giudizio di Smareglia una delle critiche più diffuse e persistenti nei confronti della musica di Malipiero, che ritroveremo anche nella ricezione francese dell'autore. Malipiero ripudiò i principi formali del classicismo austro-tedesco, la sintassi basata sul tematismo e sullo sviluppo.²²⁵ Il lato capriccioso ed erratico della sua scrittura venne rivendicato dall'autore come conforme alla più autentica tradizione italiana.²²⁶ È interessante notare che tale tratto era già stato colto da Smareglia nei lavori giovanili dell'allievo. Malipiero rivendicò sempre con forza questa sua scelta stilistica:

Materialmente ho rifiutato il facile gioco degli sviluppi tematici perché ne ero saturo e mi venivano a noia. Imbroccato un tema, voltandolo, girandolo, sminuzzandolo, gonfiandolo, non è difficile costruire un tempo di sinfonia (o di sonata) che diverte i dilettanti e soddisfa la insensibilità degli intenditori. Il discorso della musica veramente italiana (basta pensare a Domenico Scarlatti) non s'arresta

²²⁴ Silvio Benco, *Ricordi di Smareglia*, cit., pp. 117-118.

²²⁵ Il critico che si è concentrato maggiormente su questo aspetto dell'arte di Malipiero è stato Luigi Pestalozza (Luigi Pestalozza, *Malipiero e la forma*, in Luigi Pestalozza (a cura di), *Malipiero e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 15-22).

²²⁶ Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 230.

mai, segue la legge naturale dei rapporti e dei contrasti: non costruzione geometrica ma una architettura pensile e solida, antisimmetrica e proporzionata. Questo voglio aggiungere: non ho insistito per evitare il pericolo del sistema, ch  se   un sistema superato quello dell'artificio tematico, a che pro inventarne un altro non meno accademico?²²⁷

Il legame con Smareglia durer  almeno fino al 1912, quando una lettera di Arrigo Boito al compositore triestino ci informa di un tentativo di raccomandazione di Smareglia a favore dell'allievo per il concorso di Roma, poi vinto da Malipiero con l'opera *Canossa* («il maestro Malipiero sapr , ne sono certo, se si tratta di concorso, raccomandarsi da s » fu la laconica risposta di Boito).²²⁸

Il terzo punto che la lettera di Respighi del 1904 chiarisce   il legame di entrambi i compositori con il mondo austro-tedesco, a indizio del fatto che nei primi anni del Novecento la Francia non aveva ancora detronizzato la Germania quale meta preferenziale per un giovane musicista italiano. Respighi era gi  stato per la prima volta in Germania nel febbraio del 1902.²²⁹ Secondo il biografo Michael Webb, il bolognese assistette a una manciata di lezioni di Bruch senza esserne particolarmente ispirato,²³⁰ un giudizio tiepido che verr  a sua volta successivamente condiviso da Malipiero. Purtroppo non   stato possibile rintracciare alcuna lettera di risposta di Malipiero a Respighi n  altre testimonianze e non sappiamo dunque se il viaggio, ipotizzato nei primi mesi del 1905, ebbe effettivamente luogo.

Nonostante l'infelice vagabondaggio dei *Lehrjahre* a fianco del padre, l'estero non aveva dunque smesso di attrarre Malipiero, principalmente sul versante germanico. La lettera di Respighi, insieme ad altri documenti inediti, permette di rivalutare il peso che il mondo musicale tedesco ebbe nella formazione del giovane veneziano, nonostante le dichiarazioni successive dello stesso compositore.

²²⁷ Gian Francesco Malipiero, *Coss  va lo mondo*, cit., pp. 43-44.

²²⁸ Antonio Smareglia, *Lettere*, a cura di G. Gori e M. Petronio, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, p. 67.

²²⁹ Michael Webb, *Ottorino Respighi: his life and times*, cit., p. 14.

²³⁰ *Ivi*, p. 15.

Nei testi più tardi Malipiero marcò sempre la propria antipatia verso la musica tedesca, («non devo nulla ai tedeschi»²³¹ sosteneva perentoriamente) e nelle pagine di ricordi rimase piuttosto sbrigativo riguardo ai suoi soggiorni in Germania, avvolti nella narrazione da un grigio velo di delusione e di insuccesso.

La ricerca sui documenti sembrerebbe invece mostrarci ben altro. La ricostruzione dei numerosi soggiorni in terra tedesca, che solo le lettere inedite hanno permesso di ricostruire, non è un mero dettaglio biografico, perché ci mostra chiaramente come, negli stessi anni in cui Pizzetti a Firenze stringeva rapporti col mondo musicale francese, Malipiero continuava a rivolgere le proprie attenzioni al mondo tedesco, molto più di quanto in seguito vorrà riconoscere. Ai fini della presente ricerca questa ricostruzione biografica permette di confermare quanto, ancora a inizio secolo, l'attenzione dei musicisti italiani si rivolgesse alla Germania, come era stato per la precedente generazione di Giuseppe Martucci, Marco Enrico Bossi o Amilcare Zanella: l'attrazione per la Francia fu lenta e si consolidò nettamente all'alba della Grande Guerra, quando l'irredentismo giocò un ruolo fondamentale per avvicinare gli italiani ai cugini francesi. Non si può, inoltre, trascurare il fatto che Malipiero fosse legato al mondo mitteleuropeo anche per ragioni geografiche e biografiche. Poche righe di Malipiero a Oscar Chilesotti sintetizzano l'interesse verso la Germania:

Quando si arriva a penetrare in questo ambiente, malgrado esista sempre il terribile contrasto di razza, pure non si può fare a meno di ammirare l'attività musicale di tutto questo popolo. Anche il più modesto musicista qui può considerarsi una parte di un meccanismo eccelso, mentre da noi la miseria, noncuranza, il disprezzo incorniciano tutta la vita musicale, molto banalmente.²³²

È Malipiero stesso a ricordare di aver preso contatto nel 1904 con il celebre Arthur Nikisch per divenirne allievo e che il direttore lo aveva accettato nella classe di direzione a

²³¹ Lettera di Malipiero a Guido M. Gatti del 5 agosto 1919, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 49.

²³² Lettera di Malipiero da Vienna a Chilesotti dell'8 dicembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

Lipsia annunciandoglielo con una lettera del 29 maggio 1904.²³³ Malipiero dovette rinunciare alla «grandiosa aspirazione» di trasferirsi in Sassonia a causa delle «precarie condizioni familiari»,²³⁴ ma non per questo i propositi di varcare nuovamente le Alpi cessarono. Numerose sono, però, colpevole anche la memoria volutamente evasiva di Malipiero, le imprecisioni che si possono leggere su queste trasferte berlinesi.

Prunières sostiene che nel 1906 Malipiero soggiornò a Berlino:

Malipiero connaissait alors très peu de musique contemporaine, à l'exception du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, qui l'avait profondément troublé et de quelques poèmes symphoniques de Richard Strauss, entendus à Berlin en 1906 durant un séjour de quelques mois en cette ville.²³⁵

Se escludiamo un ascolto del brano di Debussy a Bologna, sarebbe dunque a Berlino che Malipiero avrebbe avuto il primo contatto con la sua musica. Non disponiamo però di un indizio certo circa l'ascolto del *Prélude* di Debussy a Berlino nel 1906, mentre abbiamo la certezza che nella stessa città lo ascoltò nel 1908, recensendolo in una corrispondenza per la rivista «Musica».²³⁶ È possibile dunque che Prunières, rielaborando i racconti che gli fece Malipiero, abbia confuso differenti soggiorni berlinesi.

Che l'ascolto di Debussy risalga al 1906 o sia da postdatare di due anni non è una questione oziosa, poiché dello stesso 1906 è la composizione della *Sinfonia del Mare*, una delle prime opere compiute di Malipiero, in cui lo studioso John C. Waterhouse ha riconosciuto echi del linguaggio di Debussy. A questo proposito abbiamo un'interessante testimonianza dello stesso Waterhouse, il quale ricordò che Malipiero, in una conversazione del 1963, aveva negato di conoscere la musica di Debussy all'epoca di composizione della *Sinfonia del mare* (dunque nel 1906) e raccontò l'imbarazzo di Malipiero quando il musicologo inglese gli fece notare alcuni passaggi esatonali nella partitura.²³⁷ In una lettera a

²³³ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 285.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «Mercure de France», cit., p. 217.

²³⁶ Gian Francesco Malipiero, *Vita musicale tedesca*, «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», II/24, 13 dicembre 1908, p. 5.

²³⁷ John C.G. Waterhouse, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Eri Rai, Roma 1990, p. 20.

Massimo Mila del 1966 abbiamo un'ulteriore testimonianza su questa opera giovanile, ed è interessante notare come, di fronte al critico torinese, Malipiero abbia cura di neutralizzare, questa volta, non gli influssi francesi, bensì quelli tedeschi: «nel 1924 toglievo alla mia *Sinfonia del Mare* (scritta nel 1906) ogni influsso wagneriano. Nullo fu il mio contatto con la Germania». ²³⁸

Se è difficile stabilire cosa ascoltasse nel 1906 a Berlino, il soggiorno è comunque confermato dallo stesso Malipiero, che ricorda un incontro con Busoni:

Come mai nel 1906, cioè quattro anni dopo il concerto di Venezia mi trovavo in casa di Busoni a Berlino (Viktoria-Louisenplatz) come amico, in mezzo a uno stuolo di ammiratrici (allieve) che lo ascoltavano trasognate e in pose non dissimili da quelle degli ascoltatori di quel Beethoven per dilettanti, del famigerato quadro del Balestrieri? ²³⁹

Malipiero era urtato dal divismo del pianista, ma ne riconosceva la somma arte esecutiva:

Questo apparato scenico non era certamente apprezzabile, respingeva quasi, ma le sue esecuzioni, come quella della «Campanella» di Liszt, mettevano tutte le cose a posto. Mezzo secolo fa la meccanica non aveva ancora raggiunto la magia, ché magici appaiono certi congegni d'oggi, perciò non riuscivo a rendermi conto come un cervello umano potesse comandare le dita e farle colpire i tasti senza mai sbagliare e con diabolica rapidità. ²⁴⁰

L'incontro berlinese consentì uno scambio più approfondito tra i due musicisti e anche un'apertura sulla musica contemporanea europea: «a quattr'occhi Ferruccio Busoni mi parlò a

²³⁸ Lettera di Malipiero a Massimo Mila del 22 luglio 1966, pubblicata in Massimo Mila, *Malipiero: maestro in musica, la vita in lamenti*, in «La Stampa», 13 marzo 1982, p. 1.

²³⁹ Malipiero, *I miei incontri con Ferruccio Busoni*, in Gian Francesco Malipiero, «L'Approdo musicale», III/9, cit., p. 121.

²⁴⁰ *Ibidem*.

lungo della sua Società di concerti: *Orchester-Abende-neue und selten aufgeführte Werke-veranstaltet von Ferruccio Busoni*.²⁴¹ Nel 1906 vi furono due concerti organizzati da Busoni: il primo del 18 gennaio, con musiche di Edouard Behm, Rimskij-Korsakov, d'Indy, Ysaye, Louis Delune, il secondo l'8 novembre, con musiche di d'Indy, Beethoven e Fauré.

Le conversazioni con Busoni significarono aperture inedite sulla produzione contemporanea europea. Di Debussy in particolare Busoni aveva organizzato la prima esecuzione berlinese del *Prélude à l'après-midi d'un faune* il 4 novembre 1903 e la prima esecuzione tedesca di *Nuages* e *Fêtes* il 1 dicembre 1904. Pur non essendo Malipiero a Berlino in quelle occasioni, ebbe modo di conoscere piuttosto bene l'attività organizzativa di Busoni in Germania:

I suoi concerti ospitarono compositori allora contemporanei come Sibelius, d'Indy, Ysaye, Saint-Saëns, Elgar, Debussy, Ropartz, Mihalovich,²⁴² Delius, César Franck, Pfitzner e molti altri rapidamente spariti dalla circolazione. Vi figuravano poi alcune opere per orchestra dello stesso Busoni, fra le quali brani della *Turandot* (1906) che passarono inosservati.²⁴³

Il legame tra i due è testimoniato dal fatto che Malipiero dedicò a Busoni le *Bizzarrie luminose dell'alba, del meriggio, della notte* del 1908. Una foto di Busoni, dedicata «all'amico Malipiero, affettuosamente» a Berlino nel 1909 è conservata al Fondo Malipiero,²⁴⁴ prima testimonianza scritta del loro rapporto.

Nonostante l'opportunità che Berlino gli offriva, il soggiorno fu liquidato da Malipiero come «disastroso» e «infernale» e come «il più insignificante periodo della mia vita».²⁴⁵ In quell'ambiente inospitale Malipiero dichiara di ricordare «solo gli occhi del buon Ras» che lo

²⁴¹ *Ivi*, p. 122.

²⁴² Si tratta del compositore ungherese Ödön de Mihalovich, germanizzato in Edmund von Mihalovich (1842-1928).

²⁴³ Malipiero, *I miei incontri con Ferruccio Busoni*, in Gian Francesco Malipiero, «L'Approdo musicale», III/9, cit., p. 121.

²⁴⁴ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 109.

²⁴⁵ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., pp. 142-143.

«supplicavano di ritornare a Venezia».²⁴⁶ Pure in quell'ambiente inospitale riuscì a concludere nel 1906 la *Sinfonia del mare*, di cui annunciò con entusiasmo la nascita ad Arthur Nikisch (in una lettera da Berlino del giugno 1906) presentandola come «la prima mia opera sinfonica che ritengo valida».²⁴⁷ Il giudizio benevolo sull'opera giovanile fu conservato in seguito da Malipiero, che pure giudicava solitamente i suoi primi lavori indegni di sopravvivere.

Secondo Prunières il primo soggiorno, nel 1906, fu di qualche mese, ma l'unico indizio cronologico che abbiamo è la lettera a Nikisch del giugno 1906, e la certezza che nell'agosto della stessa estate Malipiero fosse già di ritorno in Italia, passando per Vienna. Una pagina di diario riporta una sosta estiva a Vienna, e per la prima volta il velo lugubre che avvolgeva la memoria della città asburgica negli anni di vagabondaggio col padre è illuminato dal ricordo di una serata memorabile all'*Opernhaus*, quando il 18 agosto 1906 Gustav Mahler vi diresse il *Ratto dal Serraglio* per il genetliaco di Francesco Giuseppe. La serata seminò nel compositore un amore mai più sconfessato per il genio di Mozart: «Mai dimenticherò quella serata, mai potrò risentire il *Ratto dal serraglio* in un'atmosfera più propizia alla conoscenza di un musicista di cui tanto si parla e poco si comprende».²⁴⁸

Waterhouse, e a discendere tutti gli altri studiosi, afferma che l'autore, dopo il soggiorno berlinese del 1906, ritornò nella capitale tedesca nell'inverno 1908-1909,²⁴⁹ contando così due soggiorni berlinesi. Una ricerca al Fondo Malipiero dell'isola di San Giorgio Maggiore ha permesso di articolare e di ampliare ulteriormente i contatti dell'autore col mondo berlinese e col mondo mitteleuropeo. Tra le poche lettere rimaste dell'epoca giovanile vi sono quelle di Mario de Maria, che, pur scarse, permettono di inferire alcuni dati cronologici e di ricostruire quindi un terzo soggiorno nella capitale prussiana, da collocare tra quello del 1906 e quello dell'inverno 1908-1909.

Il 23 gennaio 1908, de Maria inviò all'amico una cartolina, indirizzandola all'*Hotel Stadt Triest*, Wiedner Hauptstrasse 12 di Vienna e, pochi giorni dopo, il 13 febbraio del 1908 una seconda cartolina è indirizzata alla *Pension Bauer* sulla Köthenerstrasse di Berlino, segno che dalla città austriaca Malipiero aveva proseguito il viaggio verso la Germania. Il 18

²⁴⁶ *Ivi*, p.142.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 285.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 124.

²⁴⁹ John C.G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): the life, times and music of a wayward genius*, cit., p. 16.

febbraio 1908 è Malipiero a scrivere da Berlino una lettera al conte Enrico San Martino Valperga, figura apicale della musica romana, per mezzo secolo presidente dell'Accademia di Santa Cecilia:

Illustre signor Conte,

Mi perdoni la noia che le procuro, ma so che Lei si occupa sempre con entusiasmo delle cose che riguardano la musica. Quando l'anno scorso il Conte Zamoyski mi fece l'alto onore di presentarmi a Lei, si parlò di un'eventuale esecuzione di un mio poema sinfonico. Il M. Vessella non poté decidersi ad assecondare il di Lei e il mio desiderio perché si trattava di un lavoro troppo poderoso! A Vienna e qui a Berlino si eseguisce oltre il poema sinfonico, anche una piccola suite per orchestra. Non si potrebbe tentare di eseguirla a Roma in uno dei concerti diretti dal M. Vessella? Credo non sarebbe mal fatto se anche in Italia si tentasse qualche volta di spronare la musica sinfonica e si cercasse di aiutare i giovani che si trovano costretti a emigrare. E non altri che Lei potrebbero, signor Conte, aiutarmi a questo scopo. Se Lei in qualche modo mi trova degno della sua protezione, sono sicuro di riuscire! La ringrazio infinitamente e mi voglia permettere di mandarle la riduzione per piano della *Suite*, che è pubblicata dall'anno scorso. Abbia la bontà di rispondermi e mi creda il suo obbligatissimo
Francesco Malipiero

Koethnerstrasse 32 pension Bauer, Berlin.²⁵⁰

Il 27 febbraio il Conte gli risponde dicendosi rammaricato per l'impossibilità di mettere in programma la sua musica.²⁵¹ È difficile stabilire con certezza quali fossero il poema sinfonico e la suite cui fa riferimento l'autore; all'epoca Malipiero aveva composto (e non ripudiato) i seguenti lavori per orchestra, in ordine cronologico: *Dai Sepolcri*, *Sinfonia degli eroi* e *Sinfonia del Mare*. Le *Sinfonie del silenzio e della morte* sono invece del 1908. Interessante è però notare come all'epoca Malipiero utilizzi il termine 'sinfonia' e 'poema sinfonico' in modo intercambiabile (una distanza dalla concezione classica della sinfonia che la critica, anche francese, non mancherà di notare).

²⁵⁰ Roma, Archivio storico di Santa Cecilia, 4/108.

²⁵¹ *Ibidem*.

Un'altra cartolina di de Maria è indirizzata al «herrn Capelmeister Franz Malipiero» al «Hauptpostamt» della capitale tedesca e, se l'anno scritto è senza dubbio il 1908, di difficile lettura è la data completa.²⁵² Nella stessa cartolina de Maria riferisce, tuttavia, di aver ascoltato a Venezia un «bel lavoro» del faentino Antonio Cicognani, *Il figlio del mare*, e l'archivio storico del Gran Teatro La Fenice riporta le date della rappresentazione: il 1 e il 2 marzo 1908.²⁵³

L'ipotesi dunque di un ulteriore soggiorno di Malipiero a Vienna e Berlino tra il gennaio e il marzo 1908 (da inserire dunque fra quelli, già rilevati dagli studiosi, del 1906 e dell'inverno 1908-09), sembra abbastanza plausibile, risultando così tre i soggiorni di Malipiero a Berlino in quegli anni.

Sappiamo da una testimonianza di Raffaello De Rensis che alla fine del maggio del 1908 Malipiero era già rientrato in Italia, poiché lo troviamo Ferrara al Castello Estense per le celebrazioni di Frescobaldi.²⁵⁴ In quella occasione a Ferrara venne fondata, il 2 giugno 1908, nella sede della Biblioteca Ariostea l'Associazione dei Musicologi Italiani (presidente Guido Gasperini). Il programma del nuovo sodalizio era quello di «svegliare dal lungo sonno il genio musicale italiano, richiamando in vita i tesori dell'antica arte nascosti o negletti nelle biblioteche», come ricordò Raffaello De Rensis, direttore della rivista «Musica».²⁵⁵ In quella occasione Malipiero e De Rensis fecero conoscenza, e il musicista comincerà a collaborare alla rivista romana. Così ricorda l'incontro De Rensis:

Biondo, distinto, silenzioso, durante le riunioni se ne stava appartato come uno spettatore che non volesse farsi notare. Fu accaparrato facilmente, tanto subitanea e schietta la sua cortesia. Poiché nell'inverno sarebbe andato a soggiornare in Germania, promise di spedire delle corrispondenze.²⁵⁶

²⁵² Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, Corrispondenza: de Maria.

²⁵³ http://archiviostoricolafenice.org/scheda_opera.php?ID=9696. (Ultima consultazione il 28 febbraio 2023).

²⁵⁴ Raffaello De Rensis, *Musica vista*, Ricordi, Milano 1961, p. 20.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 19.

Da Ferrara pochi giorni dopo De Rensis andò a trovare Malipiero a Venezia: «come d'accordo, Gian Francesco Malipiero si fece trovare all'ingresso dell'albergo ed era accompagnato da due imponenti molossi».²⁵⁷

De Rensis ricorda la presenza in quel consesso ferrarese di Oscar Chilesotti. Il musicologo di Bassano del Grappa è una figura centrale nell'Italia musicale di quegli anni. Già nel 1883 Oscar Chilesotti aveva iniziato a pubblicare in 9 volumi la *Biblioteca di rarità musicali*, raccolta di musica antica italiana; egli fu quindi una delle figure di spicco, insieme a Luigi Torchi e a Fausto Torrefranca, del recupero della musica antica italiana. Per il giovane Malipiero, che dopo anni di malcontento nelle aule dei conservatori aveva trovato tra gli antichi manoscritti della Marciana i propri veri maestri, era prevedibile l'interesse nei confronti degli studi di Chilesotti. In occasione di quel convegno Malipiero si intrattene dunque col musicologo: «avrei gran piacere di passare qualche ora con lei. Serbo un così grato ricordo del congresso di Ferrara e della sua persona», gli scrisse l'anno successivo.²⁵⁸

Anche in questo caso i ricordi di Malipiero ci depistano: egli affermerà successivamente di aver conosciuto Chilesotti nel 1915, quando i documenti e le testimonianze che si vengono esponendo anticipano l'incontro:

Nel 1915 facevo la conoscenza del musicologo Oscar Chilesotti il quale mi chiedeva di realizzare il basso delle magnifiche cantate di Giovan Battista Bassani (*L'armonia delle sirene e Languidezze amorose*) e me ne garantiva la pubblicazione presso l'editore Ricordi di Milano, che invece le rifiutava.²⁵⁹

Dall'incontro nacque una frequentazione stretta, con ripetuti incontri in terra veneta tra Bassano, Crespano e Venezia e un intenso scambio di lettere. La prima cartolina rimasta che Malipiero inviò al musicologo data al 17 settembre 1908 e presenta una pittura di de Maria

²⁵⁷ *Ivi*, p. 21.

²⁵⁸ Cartolina di Malipiero a Chilesotti del 30 settembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

²⁵⁹ Gian Francesco Malipiero, *Ricordi e pensieri*, in Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 328.

(ora conservata al Museo Revoltella di Trieste): la *Chiesa e campo dei giustiziati in Val d'Inferno*.

Chilesotti è forse la figura di musicista a cui Malipiero si sentì più legato in quegli anni: «In Italia non ho nessun amico, nessuna persona dell'ambiente che mi aiuti e che io possa considerare come benevole [sic] per me. Lei è la sola che ho trovata e perdoni se la prendo di mira» scriveva l'8 dicembre 1909. Le trascrizioni delle musiche di Bassani costituivano inoltre per Malipiero, come si evince dalle lettere, anche un'occasione per entrare in contatto col potente editore milanese Ricordi.

L'estero però non aveva cessato di attrarre il giovane artista. Nell'autunno 1908 Malipiero varcò ancora una volta le Alpi. Una lettera al triestino Ottavio Schmitz (fratello di Italo Svevo) lo indica a Vienna il 31 ottobre 1908²⁶⁰ e una successiva cartolina allo stesso corrispondente lo vede giunto a Berlino il 3 novembre 1908 (dunque per il suo terzo soggiorno nella capitale prussiana).²⁶¹

Questi reiterati viaggi a Berlino furono intrapresi probabilmente su invito del soprintendente della *Komische Oper* che gli offrì anche una «breve e non spiacevole»²⁶² esperienza come direttore d'orchestra, di cui null'altro sappiamo. Nel corso di questi soggiorni studiò con Max Bruch alla Hochschule, «cinque o sei lezioni, [...] le quali consistevano nella lettura al pianoforte e analisi di opere classiche»,²⁶³ lezioni di cui successivamente e ripetutamente Malipiero sminuì l'importanza.²⁶⁴ Se nell'appunto citato, risalente al 1932, Malipiero parla del 1908, il vecchio Malipiero in un lettera a Massimo Mila del 1966, colloca l'incontro con Bruch nel precedente 1906.²⁶⁵ Se diamo credito alla

²⁶⁰ Conservata dalla Arthur Friedheim Library della John Hopkins University, consultabile online: <https://peabody.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16613coll9/id/80>

²⁶¹ Conservata dalla Arthur Friedheim Library della John Hopkins University, consultabile online: <https://peabody.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16613coll9/id/84/>

²⁶² Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 142.

²⁶³ Gian Francesco Malipiero, *Ricordi e pensieri*, Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 316.

²⁶⁴ John C.G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): the life, times and music of a wayward genius*, cit., p. 92.

²⁶⁵ Lettera di Malipiero a Massimo Mila del 22 luglio 1966, pubblicata in Massimo Mila, *Malipiero: maestro in musica, la vita in lamenti*, in «La Stampa», 13 marzo 1982, p. 1.

vicinanza temporale del ricordo dall'evento, dovremmo considerare quella della lettera a Mila una svista.

Bruch fu sconosciuto totalmente da Malipiero come maestro, come afferma insistentemente a Gatti:

Hai voluto ricordare Max Bruch come mio maestro. Non è stato mio maestro di composizione, ma di analisi musicale. Per qualche mese ho frequentato la sua classe, ma egli mi ha fatto soltanto conoscere il passato tedesco e nulla più: io, *per conto mio*, ho fatto poi le osservazioni che più mi piacevano fare secondo il *mio* punto di vista. Una volta mi sono servito di un suo certificato di frequenza per un concorso. Come diavolo è saltato fuori ch'io abbia avuto lui come maestro?²⁶⁶

E ancora a Gatti: «in ogni modo, se ripubblichi lo studio su di me ti scongiuro di sopprimere Max Bruch. Ci tengo assai perché non c'entra punto con me».²⁶⁷

L'antipatia per Max Bruch fa risaltare ancora, di converso, un certo interesse per i capisaldi della musica tedesca:

Beethoven rappresentava per i bruchiani il più scapigliato fra i musicisti tollerati. Mi pare ancora di vedere un'allieva brutta quanto sciocca, confessare arrossendo, di aver acquistato i posti per tutta la *Tetralogia* all'Opernhaus. Ottenne dal «Maestro» l'assoluzione quando s'impegnò a farne un dono alla domestica. [...] In quell'ambiente come avrei potuto non sentirmi a disagio?²⁶⁸

Insistente e continuo è il ridimensionamento del ruolo di Bruch nella sua formazione:

²⁶⁶ Lettera di Malipiero a Guido M. Gatti del 23 marzo 1918, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., pp. 30-31.

²⁶⁷ Lettera di Malipiero a Gatti dell'8 aprile 1918, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 31.

²⁶⁸ Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 316-317.

A Berlino ho assistito a tre o quattro lezioni-conferenza su Mozart che Max Bruch teneva alla Hochschule. Ho capito perché in Germania s'illudono di poter conservare la tradizione: ogni esecutore inventa la sua tradizione proclamandosi *l'unico vero* interprete di Mozart.²⁶⁹

Sembrerebbero non esserci dubbi sul giudizio di Malipiero su Bruch. Si rimane dunque stupiti nel trovare una cartolina raffigurante Max Bruch inviata a Chilesotti il 10 febbraio 1910. Pur senza trarne conclusioni affrettate, questo ci pone un quesito: se Malipiero non avesse allora sottolineato presso le sue conoscenze i contatti con il famoso Max Bruch, avrebbe dovuto adoperarsi poi con tanta insistenza per ridimensionare il proprio debito col musicista tedesco? I documenti che si stanno analizzando fanno ipotizzare nel loro complesso che anche Max Bruch faccia le spese di un generale ridimensionamento operato da Malipiero dell'influsso che la Germania ebbe nella sua formazione.

Il terzo soggiorno berlinese, nell'inverno 1908-1909, fu di grande importanza per Malipiero. In quell'occasione conobbe la musica di Béla Bartók grazie alla serie dei concerti organizzati da Busoni:

Quasi al principio del nostro secolo, feci la conoscenza di Béla Bartók attraverso uno *Scherzo* per orchestra tratto da una *Suite*! Certo non vi si poteva prevedere l'autore dei quartetti e della *Musica per archi, percussioni e celesta*.²⁷⁰

Il concerto cui assistette è certamente quello del 2 gennaio 1909, alla *Beethovensaal*, dove furono eseguiti la *Sinfonia in re* di Franck, l'ouverture del *Don Giovanni* di Mozart, lo *Scherzo* per orchestra da una *Suite* di Béla Bartók e *Salve o Polonia* di Liszt.²⁷¹ Il brano di Bartók fu diretto dallo stesso autore.

In una corrispondenza firmata il 10 dicembre 1908 per la rivista «Musica» di De Rensis, Malipiero riporta di aver ascoltato il *Prélude à l'après-midi d'un faune* e il *Pelléas et*

²⁶⁹ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 282.

²⁷⁰ Malipiero, *I miei incontri con Ferruccio Busoni*, in *Gian Francesco Malipiero*, «L'Approdo musicale», III/9, cit., p. 122.

²⁷¹ Edward Dent, *Ferruccio Busoni: a biography*, Oxford University Press, London 1933, p. 333.

Mélisande di Debussy,²⁷² quello che, da ultimo, rimane la prima testimonianza certa di un contatto con la musica del compositore francese. La prima berlinese del *Pelléas et Mélisande* fu data alla *Komische Oper*. È interessante notare che nello stesso 1908, senza conoscersi, e anzi in contesti assai diversi, Pizzetti e Malipiero ascoltarono per la prima volta il dramma di Maeterlinck e Debussy, l'uno alla Scala con Toscanini nell'aprile del 1908, in lingua italiana, l'altro nel novembre dello stesso anno, in lingua tedesca.

Particolarmente entusiasta fu Malipiero all'ascolto della prima rappresentazione assoluta a Dresda di *Elektra* di Strauss.²⁷³ Durante il soggiorno in Germania dell'inverno 1908-1909, le sue corrispondenze per la rivista di De Rensis ci informano che ascoltò anche il *Concerto per violino* di Brahms, *Manon Lescaut* di Puccini, *Zazà* di Leoncavallo, *Versiegelt* di Leo Blech e *Habanera* di Raoul Laparra,²⁷⁴ la *Sinfonia* di Franck, *Die Brautwahl* di Busoni.²⁷⁵ Purtroppo le recensioni di Malipiero a questo proposito sono così concise e prive di ogni sbilanciamento personale che nel leggerle saremmo portati a pensare a un'ostentata indifferenza di Malipiero rispetto a queste musiche. Il mistero di tanta laconicità (che risalta se confrontata alle analisi ampie delle recensioni di Pizzetti, Bastianelli o Tommasini) è spiegato in una lettera inedita che Malipiero inviò da Venezia a Oscar Chilesotti, che era in contatto col direttore della rivista:

L'anno scorso io inviai all'avv. De Rensis un lungo articolo di corrispondenza, dopo la première di *Elettra* da Dresda. In redazione si deturpò infamemente il mio articolo sino al punto di fare ch'io sembrassi un idiota. Se ne tagliò la metà e si svisò anche la linea che seguiva il soggetto. [...] Ora io la pregherei caldamente di dire al

²⁷² Gian Francesco Malipiero, *Vita musicale tedesca*, in «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», II/24, 13 dicembre 1908, p. 5.

²⁷³ Gian Francesco Malipiero, *La prima rappresentazione dell'Elettra di Strauss*, in «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», III/6, febbraio 1909, p. 2.

²⁷⁴ Gian Francesco Malipiero, *Vita musicale tedesca*, in «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», II/24, 13 dicembre 1908, p. 5.

²⁷⁵ Gian Francesco Malipiero, *Lettere da Berlino*, in «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», III/4, gennaio 1909, p. 3.

signor De Rensis che se vuole l'articolo lo pubblicherà nella sua integrità.²⁷⁶

Probabilmente le corrispondenze di Malipiero sono dunque piuttosto scarse per le scelte editoriali della rivista di De Rensis.

Dopo il ritorno da Berlino nel 1909 Malipiero tornò a frequentare il cenacolo di amici al caffè di campo San Fantin,²⁷⁷ nel «ritmo di una vita squisitamente borghese» in cui nulla vi era «che valga la pena di rievocare».²⁷⁸

Le trasferte oltralpe però non erano finite: se fino qui gli studi su Malipiero e i ricordi dell'autore stesso avevano accennato, anche se con imprecisione, ai soggiorni berlinesi, i successivi spostamenti non sono ancora stati riportati dalla letteratura critica. Ce ne dà unica testimonianza l'epistolario con Chilesotti.

Il 14 settembre 1909 Malipiero è a Bodensdorf in Carinzia, da cui invia una cartolina a Chilesotti, ma a fine mese è già di ritorno in Veneto: «sono arrivato a Bassano il 26 sera, senza passare per Venezia».²⁷⁹ L'11 novembre 1909 Malipiero è a Venezia e scrive a Chilesotti di una nuova imminente partenza per l'Austria e per la sua capitale:

Ora si tratta che devo recarmi a Vienna per l'esecuzione dei miei 2 poemi sinfonici (il 20 novembre circa) e prima devo finire tre piccoli poemetti per orchestra, per i quali mi sono già impegnato a Vienna e Berlino. Rimasto indietro col lavoro devo ora recuperare il tempo perduto.²⁸⁰

²⁷⁶ Lettera di Malipiero a Chilesotti del 29 novembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

²⁷⁷ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 142.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 143.

²⁷⁹ Lettera di Malipiero a Chilesotti del 30 settembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

²⁸⁰ Lettera di Malipiero a Chilesotti dell'11 novembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

Ci fu evidentemente un ritardo nell'esecuzione perché il 29 novembre Malipiero annunciò di essere ancora a Venezia e di partire l'indomani per Vienna, dando ragguagli sull'esecuzione: «Domenica 5 si eseguisce il mio poema sinfonico: *Sinfonia degli eroi*». L'8 dicembre riferì da Vienna l'esito del concerto:

Il mio concerto è andato meglio di quanto credevo, anche le critiche mi sono state favorevoli. Non si tratta di un concerto di sole mie composizioni come in origine avevo combinato, ma il Konzertverein ha eseguito nel Grosser Musikvereinssaal la mia *Sinfonia degli eroi*, e la seconda parte del poema (*Sinfonia del mare*) si eseguirà in febbraio. Ora si pubblicano due miei poemetti per orchestra e spero gireranno più dei primi, che sono di più difficile esecuzione e di più lunga durata. Se lei volesse far sapere a qualche giornale (come di sua spontanea iniziativa mi aveva detto a Bassano) del concerto che ha avuto luogo il 5 dicembre, la prego di non dimenticare che la stessa *Sinfonia degli eroi* è stata eseguita a Kissingen e a Bamberg (città secondarie della Germania) e che verrà nel corso della stagione eseguita anche a Berlino.²⁸¹

Apprendiamo da questa lettera che l'autore considerava la *Sinfonia degli eroi* e la *Sinfonia del mare* come un unico lavoro diviso in due parti. Il giudizio di Malipiero sulla propria *Sinfonia degli eroi* è insolitamente piuttosto benevolo:

Questo lavoro è forse il più bizzarro che ho fatto, giusto appunto perché ero più giovane, più pretenzioso forse, e tutti i lavori che lo precedono hanno finito nel cestino e dormono il sonno dei... giusti. L'esecuzione magnifica ha fatto risaltare ogni dettaglio e non è stata mutata una sola nota e non aggiunto né levato un solo strumento.²⁸²

²⁸¹ Lettera di Malipiero da Vienna a Chilesotti dell'8 dicembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

²⁸² Lettera da Vienna di Malipiero a Chilesotti del 14 dicembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

Nella lettera a Chilesotti è accluso anche un ritaglio di stampa tedesca senza titolo e data che così recita:

Dem jungen Komponisten scheinen die Erfolge Mahlers und Straussens zu Kopf gestiegen. Er versucht, beide zu übertreffen, was Dissonanzen, Greuel, harmonische Verirrungen und Instrumentierung angeht. Das ist ihm zum Teil gelungen, und doch scheint Malipiero ein Talent zu haben, wenn auch ein ungepflegtes.²⁸³

Non solo legami biografici con la Germania, ma, a leggere la recensione, anche un chiaro debito stilistico con la produzione tedesca più recente, da Mahler a Strauss. Ecco la chiosa del compositore a proposito della recensione:

Un giornale che trovo ora e che le accludo qui (è l'*Allgemeine Zeitung*) dice che sono esaltato dai successi di Mahler e di Strauss. Questa sinfonia l'ho composta nel 1905 e non avevo sentito mai nulla di Mahler (non ero ancora stato in Germania) e a Bologna avevo sentito *Tod und Verklärung* di Strauss: poema dei più semplici e in qualche punto mi pare, di debole trovata.²⁸⁴

I legami con Strauss vennero dunque liquidati dallo stesso Malipiero e furono anche successivamente respinti:

Mi ribello quando dici che nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* si sente l'influenza di Strauss. Ho amato lo Strauss per qualche anno, ma

²⁸³ Traduzione: «I successi di Mahler e Strauss sembrano aver dato alla testa al giovane compositore. Cerca di superarli entrambi in termini di dissonanze, abomini, aberrazioni armoniche e strumentazione. Ci è riuscito in parte, eppure Malipiero sembra avere un talento, anche se non ben curato» (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

²⁸⁴ Lettera di Malipiero a Chilesotti del 14 dicembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

già dal 1910 lo detestavo e nessun contatto con lui mi è stato mai possibile.²⁸⁵

Malipiero sorvola invece sui debiti con Mahler, che pure conosceva almeno come direttore, avendo assistito al *Ratto dal serraglio* da lui diretto. I legami con Mahler sono assai più carsici e complessi e finora non sono mai stati messi in rilievo dalla critica. Fatta salva la diversità stilistica, è da rilevare come tanto la musica di Mahler che quella di Malipiero sono continuamente attraversate da tracce mnestiche di un'infanzia che riaffiora ossessivamente (nel caso di Malipiero fanno testo anche le numerose pagine in prosa dedicate alla Venezia della giovinezza). Se nella musica di Mahler queste tracce sono rappresentate dalla musica *klezmer* e dai ritmi della caserma militare di Iglau (Jihlava), nel musicista veneziano affiorano sovente temi di filastrocche infantili, incentrate sul petulante intervallo di seconda maggiore discendente,²⁸⁶ come nell'incipit del *Terzo concerto* per pianoforte, della *Seconda* e della *Settima Sinfonia*, del quartetto *Rispetti e Strambotti*, della *Bottega del Caffè*. *Carillons* infantili che contrastano coi ripetuti lamenti dell'autoproclamatosi «adepto di Erode» contro gli schiamazzi dei bambini sul sagrato della chiesa di San Gottardo ad Asolo.²⁸⁷ Non mancano inoltre nella musica di Malipiero frequenti echi di marcia (si pensi ai primi movimenti della *Quarta* e della *Settima Sinfonia*, allo scherzo della *Quinta*, alla *Sinfonia in un tempo*), che, a differenza di quelli di Mahler, non si gonfiano a creare mondi di cartapesta che subito s'infrangono, ma sopravvivono come esigui rivoli inariditi, detriti musicali scampati al

²⁸⁵ Lettera di Malipiero a Guido M. Gatti dell'1 aprile 1911, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 91.

²⁸⁶ Rilevatrici le parole di Vladimir Jankélévitch: «L'oggettivismo acuto, che rifugge la vita patica sempre alla ricerca di un modo di esprimersi, si riappropria così a quella zona amelodica, amusicale, paramusicale e premusicale che, come l'oceano, è l'universo del rumore amorfo e del caos sonoro. In questo senso, allora, va compreso il ruolo crescente giocato dalla Seconda, maggiore o minore, dapprima nell'opera di Musorgskij e in seguito in Debussy, Ravel Szymanowski e Bartók. La Seconda, che è il rovescio della settima maggiore, e fa vibrare la nota accanto, cioè la nota falsa, non costituisce il più indifferenziato e il meno armonioso degli intervalli, il più vicino al suono brutto? Il rumore delle cose grezze», in Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2007, pp. 32-33.

²⁸⁷ Gian Francesco Malipiero, *Lettera di un musicista al suo editore*, «L'Ambrosiano», X/309, 30 dicembre 1931, p. 3.

naufragio della memoria. Così come nella musica, nella prosa di Malipiero lo sguardo si sofferma spesso su oggetti umili dell'infanzia e della Serenissima perduta (un amo da pesca, una maiolica di Bassano), con lo stupore di chi stenta a riconoscere come reali le reliquie del tempo.

Si tratta di un legame, quello tra Mahler e Malipiero, che non ha molti dati documentari cui rifarsi, e però, proprio la corrispondenza inedita a Chilesotti conferma che Malipiero non ignorava il compositore boemo e che anzi, già da giovane, vedeva accostata la sua musica a quella di Mahler. A ulteriore conferma di ciò si può aggiungere che tra le cartoline inviate a Chilesotti vi è una caricatura di Mahler disegnata da Oskar Garvens (si tratta della cartolina inviata il 6 febbraio 1910). Come già nel caso della cartolina col ritratto di Max Bruch si tratta di indizi piuttosto isolati e limitati, che però lasciano almeno sospettare in Malipiero un interesse per quei musicisti maggiore di quanto non ammetterà in seguito.

È impossibile sapere quali musiche di Mahler fossero conosciute da Malipiero. Se Malipiero fu a Vienna con certezza tra l'autunno del 1898 e l'estate del 1899, avrebbe potuto assistere alla prima esecuzione della *Seconda sinfonia* di Mahler del 9 aprile 1899, ma purtroppo non abbiamo alcun dato per suffragare tale ipotesi.

La *Sinfonia degli eroi* ebbe diverse esecuzioni in Germania, come riportano le lettere a Chilesotti:

Ora ritorno a Venezia. [...] questa *Sinfonia degli eroi* venne provata ed eseguita a Kissingen da un'eccellente orchestra che va a passare l'estate in quel luogo di cura. Perché in Germania 'ai bagni' vanno le migliori orchestre. [...] La vera prima esecuzione della *Sinfonia degli eroi* ebbe luogo a Bamberg alla Philharmonie il 1 ottobre. Il 5 dicembre venne eseguita qui a Vienna dal Konzertverein sotto la direzione di Martin Spörr e in quanto ad applausi ce ne furono molti.²⁸⁸

L'informazione successiva è significativa: «ma il più importante è che viene eseguita a Berlino, se l'ultimo concerto del ciclo delle *Neue oder selten aufgeführte Werke* avrà luogo

²⁸⁸ Lettera da Vienna di Malipiero a Chilesotti del 14 dicembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

ancora in questa stagione».²⁸⁹ La rassegna citata è quella di Busoni, ma sappiamo che la sinfonia non venne mai eseguita in questo contesto. Questa affermazione è comunque ulteriore indizio di interesse di Malipiero per la vita musicale berlinese e per Busoni. Il soggiorno viennese termina nella seconda metà di dicembre 1909, come si evince dal carteggio con Chilesotti.

Dalla lettura dei documenti non risultano dopo il viaggio viennese del 1909 ulteriori spostamenti di Malipiero all'estero, prima della trasferta parigina del 1913. Segue dunque ai frequenti spostamenti in terra austro-tedesca, un periodo di relativa sedentarietà.

Malipiero simbolista: tra Marius Pictor e D'Annunzio

Gli anni che precedono il 1913 furono importanti per almeno tre motivi: in primis la scoperta di Asolo, che diventerà per Malipiero *turris eburnea* di una vita e riparo dalla persecuzione del rumore,²⁹⁰ la frequentazione con il pittore Mario de Maria e, per suo tramite, l'avvicinamento al mondo poetico di D'Annunzio.

Il rapporto col pittore de Maria manca ancora di una trattazione specifica, pur essendo cruciale per fare luce sugli anni di formazione del compositore. Il pittore bolognese, detto

²⁸⁹ Lettera di Malipiero a Chilesotti del 14 dicembre 1909 (in originale Bassano del Grappa, Archivio Chilesotti e, in fotocopia, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato).

²⁹⁰ Nella casa di Asolo sono ancora visibili le finestre che danno sulla strada (peraltro raramente trafficata), murate poiché neanche i doppi vetri potevano accontentare il suo desiderio di silenzio. Vera ossessione per Malipiero quella del rumore. Durante una visita ad Asolo ho potuto raccogliere diverse testimonianze orali. Qualche abitante del paese assicura di aver conservato le lettere furiose del maestro contro gli schiamazzi dei figli che giocavano sul sagrato della chiesa di San Gottardo, accanto alla casa del musicista. Vi è ad Asolo chi ricorda il musicista fare dispetti ai rumorosi monelli rubando loro le scarpe o imporre il silenzio sparando in aria con la rivoltella, testimonianza che smentirebbe la risposta di Malipiero a un giornalista, stupito di vedere l'arma posata tra la carta da musica: «quando gli animali (cani e gatti, gli amici dell'uomo e quelli della donna) si azzuffano una detonazione mette fine alla mischia», in Luciano Tomelleri, *Ad Asolo con Malipiero*, «Il lavoro fascista», 5 luglio 1935. Ringrazio di cuore l'assessore alla cultura del comune di Asolo, Gerardo Pessetto, che mi ha permesso gentilmente di visitare la casa di Malipiero e di incontrare e di conversare con i cittadini di Asolo che ancora conservano il ricordo, diretto o indiretto, del compositore.

Marius Pictor (1852-1924), si era trasferito a Roma nel 1882 e, ispirato dalla pittura preraffaellita, frequentò Nino Costa e il sodalizio *In arte Libertas* che usava riunirsi al Caffè Greco, frequentato anche da D'Annunzio, col quale de Maria collaborò nel 1886 per l'*Edictio picta* della *Isaotta Guttadauro*. Lasciata Roma, nel 1892 si trasferì a Venezia, dove aprì uno studio alle Zattere e dove rimase fino alla morte (con una parentesi in un sanatorio di Berna per riprendersi dal crollo psichico determinato dalla morte della figlia Silvia). Dal 1895 al 1932 quasi costanti sono le sue presenze all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, e a quella del 1909 (VIII) ebbe anche un'esposizione individuale.

Conosciuto il più giovane Malipiero, la sua predilezione per il macabro notturno («pittore delle lune» lo aveva battezzato il Vate) si sposa perfettamente, come scrive Fiamma Nicolodi, con la tendenza che prendeva in quegli anni la musica di Malipiero:

Ombre di disfacimento e di morte, fantasmi macabri e luttuosi spesso mediati dalla visionarietà stralunata e decadente dell'amico pittore e collaboratore Marius Pictor (Mario de Maria), brividi allucinati e stravolti che solcano l'opera poetica [...], risolti però con un'inclinazione nihilista più corrosiva, nervosa, e meno *maladive* del simbolismo *fin de siècle*, non sarebbero forse altro che forme di una trasposizione sublimata, operata su immagini ed esperienze realmente, angosciosamente vissute.²⁹¹

Come sostiene Nicolodi, attraverso la vicinanza alla sua opera pittorica il compositore approfondì dunque quell'onirismo allucinato e macabro che doveva spingersi fino alle *Sette canzoni*, a *Pantea*, al *Torneo Notturmo* e oltre.

La relazione tra i due è parzialmente ricostruibile grazie al Fondo Malipiero dell'Istituto Giorgio Cini e alla biblioteca del Museo Correr di Venezia, che conserva un fondo dedicato a de Maria. Non si tratta di un epistolario particolarmente nutrito, e la ragione potrebbe essere la frequenza degli incontri nella città lagunare, dove entrambi risiedevano.

In una lettera inedita dell'11 luglio 1910 de Maria definisce l'amico «giovane geniale e musicista».²⁹² Una lettera del 6 gennaio 1921 di Angelo Conti²⁹³ a de Maria ci informa che

²⁹¹ Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti del ventennio fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 201.

²⁹² Lettera ad Angelo Conti, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Fondo de Maria, fascicolo 21.

ancora in quella data il musicista e il pittore si frequentavano: «dammi le tue notizie e salutami Malipiero se hai occasione di vederlo prima di partire. È un giovane di grande ingegno, accanto al quale non mi sento vecchio. Io e lui siamo stati coetanei davanti al mare, e il passero solitario che cantò al crepuscolo fra le rupi, disse a me e a lui le stesse parole».²⁹⁴ Al fondo della Biblioteca Correr è conservato anche un testo manoscritto di Malipiero nel quale il musicista traccia un profilo critico e biografico dell'amico de Maria. Il dedicatario non è indicato, ma dal contenuto si evince con certezza che si tratta di una notizia biografica stesa per Ettore Cozzani, il quale stava preparando un articolo sul pittore.²⁹⁵ La grafia, ancora priva delle volute dell'età matura, e la farcitura di venetismi, più cospicua che negli anni successivi, fanno anch'esse propendere per una datazione a inizio secolo:

Credo farle cosa grata mandandole alcuni cenni biografici sulla personalità artistica di Marius Pictor. Considerando la sua intenzione di pubblicare su «Vita d'arte» un articolo sul pittore, sulla persona e sulla produzione artistica, credo fornirle ottimi elementi per delineare efficacemente Marius Pictor.

Giovanissimo M. Pictor, malgrado di famiglia agiatissima e di antichissima nobiltà, venne a contatto con l'arte occupandosi della musica e nella forma la più modesta, suonando nell'orchestra di Bologna: il germe dell'arte agitavasi fortemente in Marius Pictor e se nella musica non trovava gli elementi necessari alla sua espressione artistica, la pittura lo attrasse fortemente conducendolo a quei risultati che son troppo noti per riportarglieli nuovamente. Per acrescere importanza all'articolo che lei vuol pubblicare le spediremo le fotografie di alcuni progetti architettonici di grande originalità, e di grande sentimento. Meriterebbe infine di venire ricordati i mobili d'uno stile rinascimento purissimo, originale, che Marius Pictor ha creati, che vengono eseguiti e che decorano con grande splendore un palazzo di Bologna. Marius Pictor è l'artista completo che di tutte le

²⁹³ Il critico Angelo Conti fu anch'egli personaggio chiave per la diffusione della tendenza simbolista in Italia a inizio Novecento. Anna Mazzanti, *Il simbolismo italiano tra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Le lettere, Firenze 2007.

²⁹⁴ Lettera di de Maria ad Angelo Conti, Biblioteca del Museo Correr, Fondo de Maria, fascicolo 20.

²⁹⁵ Ettore Cozzani, *Marius Pictor*, in «Vita d'Arte», II/3, 1909.

arti ha il sentimento più perfetto. È musicista nel più alto senso della parola, nessuna bellezza dell'arte dei suoni gli è chiusa, i più grandi capolavori musicali lo hanno entusiasmato. [...] e anche la pittura di Marius Pictor rivela il grande sinfonista.²⁹⁶

Il carattere musicale del tratto di Marius Pictor favorisce la cooperazione tra i due artisti. Del 1908 sono le *Sinfonie del Silenzio e della Morte*, di cui de Maria disegnò il frontespizio. Una cartolina di pittore Vittore Grubicy da Milano a Mario de Maria del 13 aprile 1911 fa riferimento al frontespizio delle *Sinfonie*:

Mario carissimo, trovo in portineria (portata forse dal fratello di Malipiero) il magnifico frontespizio che hai creato per le sue *Sinfonie del silenzio e della morte*. Oltre alla bella pagina centrale, oltre a quella morte ... così viva, c'è quel gruppo d'amanti con quel tricorno veneziano che nasconde così raffinatamente la faccia del maschio - che è una cosina veramente religiosa nel grave abbandono flessuoso di quella donna *paumée* di desiderio. Credo poi che quel gruppo sapientemente impostato in una scena veneziana in un notturno come tu solo sai fare, ne verrebbe fuori una delle tue creazioni di maggiore successo. Se la fai subito vengo a vederla.²⁹⁷

Dello stesso anno è anche la composizione della lirica *La Cavalcata della Morte* su testo del poeta vastese Romualdo Pàntini, di cui il pittore è dedicatario.

Il ciclo dei *Poemetti lunari* per pianoforte (composto tra il 1909 e il 1910) presenta quale primo brano *I Monaci dalle occhiaie vuote*, ispirato all'omonimo olio di Marius Pictor esposto alla Biennale del 1907 (di cui peraltro de Maria dipinse numerose versioni).

La musica ben traduce il misticismo macabro della tela: tetri monaci scarnificati dagli occhi divelti per sfuggire alle tentazioni, una leggenda che il pittore aveva udito a proposito di un monaco dell'abbazia di Farfa in Sabina. A lasciarci un'efficace descrizione della tela è Romualdo Pàntini:

²⁹⁶ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Fondo de Maria, fascicolo 24. Nella trascrizione ho mantenuto i venetismi presenti (ad esempio il mancato uso delle doppie).

²⁹⁷ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Fondo de Maria, fascicolo 26.

Col magistero di una tecnica intensa e dei colori più sinistri che potessero accogliere e rendere i brividi della mefite e del disfacimento, egli ci presenta una mezza figura di frate, con le orbite cave: ma il suo cranio, benché vivo, ha già le stimmate del teschio, come le hanno quelli dei suoi compagni che scendono ghignando dalla cappella illuminata verso il cimitero fosco di ombre e di verdi, da cui un altro frate sbuca barcollando, investito da' barbagli del crepuscolo.²⁹⁸

Primo traduttore in Italia di Dante Gabriel Rossetti e autore dei versi della citata lirica di Malipiero dedicata a de Maria (oltre che de *La madre al figlio lontano* musicata da Pizzetti) Romualdo Pàntini rappresenta un altro ponte ideale che condurrà Malipiero a D'Annunzio, di cui era corregionale e seguace.

Secondo la testimonianza orale di Domenico De' Paoli raccolta da Waterhouse, tutto il ciclo, che verrà poi pubblicato dall'editore parigino Sénart nel 1918, privo delle didascalie e dei riferimenti originari, sarebbero ispirati alla pittura dell'amico.²⁹⁹

Concorda Henry Prunières, per cui la pittura lunare di Marius Pictor avrebbe avuto facile gioco nell'anima di Malipiero, già « *éprise de mystère et de surnaturel* ». ³⁰⁰ Il critico francese la considera la prima opera caratteristica di Malipiero:

Ces morceaux furent inspirés par la vue des tableaux fantastiques d'un de ses amis, le peintre Marius Pictor. Le nocturne initial avec son thème religieux et grave contraste avec la force joyeuse et débordante du 4^e morceau et la fougue frénétique du 7^e. Dans tout ce recueil se manifeste l'imagination « baroque » de Malipiero. Ce n'est pas du fantastique romantique, mais bien de ce « merveilleux » dont raffolaient les contemporains du Bernin et de Salvator Rosa.³⁰¹

²⁹⁸ Romualdo Pàntini, *Mario de Maria*, «Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura», XV/86, febbraio 1902, p. 87.

²⁹⁹ John C.G. Waterhouse, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 33.

³⁰⁰ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, cit., p. 217.

³⁰¹ *Ivi*.

Il carattere visionario del pittore, cui Malipiero si sentiva accomunato, è tratteggiato da Malipiero in questi ricordi delle gite assieme alla scoperta di Asolo:

Marius Pictor si addormentava al tepore del fuoco morente e non rispondeva agli argomenti pittorici dei colleghi, ch  egli vedeva sempre quello che non c'era e non voleva vedere quello che c'era.³⁰²

La visione allucinata del reale, il confondersi di veglia e sogno suggeriscono un ponte ideale con l'opera di Edgard Allan Poe, che non a caso diviene motivo di ispirazione comune: la partitura della *Danza Tragica* nelle *Sinfonie del silenzio e della morte* reca in calce una citazione da *La maschera della morte rossa* dello scrittore americano, gi  noto in Italia grazie all'opera degli Scapigliati e di quel *poète maudit* che fu Emilio Praga.³⁰³ Il nome dello scrittore americano a sua volta ci conduce verso la Francia di Claude Debussy, il quale aveva dichiarato essere Poe, insieme a Flaubert, il proprio scrittore d'elezione,³⁰⁴ tentando ben due volte di metterne in musica i racconti, da *Le diable dans le beffroi*, cui lavor  tra il 1902 e il 1911, scrivendo anche il libretto, a *La chute de la maison Usher*, lasciata incompiuta alla morte nel 1918.

Che de Maria amplificasse il lato pi  lunare di Malipiero,   testimoniato da quest'altra rievocazione, che si spinge fino a suggestioni alchemiche:

Mi sovvenni anche di un discepolo di Marius Pictor che una sera si presentava al nostro cenacolo carico di cartocci; in un'antica drogheria di Asolo egli aveva scoperto una quantit  di vecchie scatole piene di terra e di altre materie coloranti, le stesse che gli antichi adoperavano nelle loro «tempere». Tutti si precipitarono a casa mia, capitanati da Marius Pictor, per sperimentare il prezioso materiale. La mia cucina si trasform  in un vero e proprio laboratorio di alchimisti. Seguivo con molto interesse le ricerche dei miei amici, che speravano scoprire la «tempera» resistente al tempo, perch  nel mio campo sempre mi

³⁰² Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 305.

³⁰³ Sulla fortuna di Poe in Italia cfr. Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2006.

³⁰⁴ François Lesure, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, EDT, Torino 1994, p. 110.

preoccupò la carta del libro moderno, carta condannata a polverizzarsi per l'azione corrosiva del cloro che imbianca la cellulosa solo per ingannare l'occhio del disattento lettore. In mezzo ai filtri, ai lambicchi, alle pentole, al profumo di resina e di corno bruciato si parlava di Asolo, paese sopravvissuto incontaminato, visione di un passato non reale. e ora questa visione di un passato non reale. e ora questa visione era, in tutto il suo splendore, dinanzi a me.³⁰⁵

L'amico pittore fu prescelto per realizzare la scenografia della sventurata *Canossa*, rappresentata a Roma una sola serata (il 24 gennaio 1914) a causa dello scandalo suscitato. Falsamente dichiarata bruciata da Malipiero, fu ritrovata dalla vedova Giulietta tre anni dopo la morte del marito, mentre una melodia dell'opera era stata ripresa nell'ultimo movimento della *Quarta Sinfonia "In memoriam"*, affidata al lugubre suono del corno inglese.

Come detto, fu Marius Pictor a mettere in contatto Malipiero e D'Annunzio, la cui opera di scrittore e di animatore della vita artistica fu un tornante decisivo per la maggior parte dei musicisti italiani di quella generazione: il poeta abruzzese, *arbiter* del gusto dell'Italia umbertina e resuscitatore delle musiche antiche e più moderne,³⁰⁶ doveva allontanarli da quanto appreso nelle aule di Conservatorio, dove ancora prevalevano i modelli del sinfonismo tardo-romantico germanico o del melodramma ottocentesco,³⁰⁷ e iniziarli ai nuovi suoni della musica francese.

³⁰⁵ Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 302–303.

³⁰⁶ Numerosi sono gli studi sull'influsso carismatico di D'Annunzio sui musicisti, tra cui si citano solo i principali: Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988; Adriana Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne: la musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 1990; Paolo Santoli, *D'Annunzio: la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997; Paola Sorge, *Musica e musicisti nell'opera di D'Annunzio*, Carabba, Lanciano 2018, oltre a *D'Annunzio e la musica*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 14-16 luglio 2006, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, «Chigiana», XLVII, Olschki, Firenze 2008.

³⁰⁷ Particolarmente vivaci sono le pagine di Malipiero sul tema: «Se anche, dietro la maschera del progresso, si sono restaurati quasi tutti i vecchi edifici che in Italia ospitano i Conservatori, non è punto mutata la loro atmosfera. Vi si respira ancora l'aria rarefatta dei reclusori, e l'allievo può vincere lo stato di apatia che lo domina soltanto il giorno che lasciando la scuola ha la forza di dire a sé stesso: devo dimenticare ciò che la scuola mi ha insegnato e cominciare oggi a studiare. Studiare nel senso

Abbiamo visto come almeno fino al 1909 Malipiero gravitasse ancora nel mondo di area germanica, attorno ai nomi di Smareglia, Bruch, Mahler e Strauss. Il rapporto con de Maria, e poi con D'Annunzio, aiuta probabilmente a spiegare l'ampliamento delle sue prospettive artistiche, fino a quella apertura verso la musica francese che troverà il suo culmine nel soggiorno a Parigi del 1913.

Il rapporto tra D'Annunzio e Malipiero è stato visto talvolta con sospetto,³⁰⁸ e certamente il caustico umorismo del compositore può farci apparire più congeniale il futuro sodalizio col teatro di Pirandello. Tuttavia proprio i legami intrecciati di Malipiero con Mario de Maria e Romualdo Pantini, che si è cercato nelle righe precedenti di documentare, sono propedeutici e spiegano l'interesse per il mondo poetico di D'Annunzio.

Il primo tentativo di Malipiero, nel 1908, di incontrare il poeta fu mancato:

Gabriele d'Annunzio venne a Venezia per le rappresentazioni de *La Nave*. Non potei avvicinarlo, lo vidi soltanto passare davanti al caffè Florian, in piazza San Marco, preceduto dal gigante Origo, lo scultore, e seguito dal piccolo Treves, l'editore. I tre amici si facevano largo tra le sedie col gesto di chi cammina sulla spiaggia dove l'acqua è bassa e cerca un mare più profondo.³⁰⁹

Non ci sono elementi per sapere se già in quell'occasione Malipiero incontrasse personalmente Pizzetti, che della *Nave* aveva composto le musiche di scena (i primi scambi epistolari tra i due datano a due anni dopo).

buono della parola, cioè interessarsi a tutto ciò che è in rapporto con la sua arte. E che le scuole musicali lascino molto a desiderare lo dimostra il fatto che sono quelle che creano il più gran numero di spostati. Non c'è nel consorzio umano professione meno invidiabile di quella del musicista che dopo aver frequentato per nove o dieci anni un conservatorio è costretto a strimpellare nei cinematografi o nei caffè-concerto», in Gian Francesco Malipiero, *I Conservatori*, in «Il Pianoforte», II/12, 1921, pp. 353-354.

³⁰⁸ Per esempio in Paolo Cattelan, *Il "Sogno" dannunziano, ovvero "come sbarazzarsene". Ariele, Bonaventura e il teatro di Malipiero*, in Paolo Cattelan (a cura di), *Malipiero e Maderna 1973-1993*, cit., pp. 25-66.

³⁰⁹ Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 294.

Nonostante il mancato incontro con D'Annunzio, Malipiero non demorse e insisté con de Maria affinché intercedesse presso il poeta. In una lettera del 29 luglio 1909 de Maria scrive a D'Annunzio: «ho un bravo e buon amico musicista, Francesco Malipiero, il quale è entusiasta di musicare i tuoi *Sonetti delle Fate* [...] vuoi tu permettere a questo mio caro e buon amico questa gioia?»³¹⁰ La risposta non sarebbe probabilmente mai arrivata se mesi dopo, il 28 febbraio 1910, de Maria non l'avesse reiterata di persona al poeta che si era recato a Venezia per alcune conferenze di argomento nazionalistico. Fu in ogni caso telegrafica: «Consento che il maestro Francesco Malipiero metta in musica i *Sonetti delle Fate* e li pubblichi a suo beneficio».³¹¹ Si comprende bene dal seguente ricordo che tale telegramma fu consegnato *brevi manu* a de Maria perché lo recasse al musicista:

Nel 1910, al Grand Hotel lo attesi invano. Il pittore Marius de Maria, mio amicissimo, era salito dal poeta per chiedergli, a nome mio, il permesso di musicare i *Sonetti delle fate* e l'ottenne. Avrei preferito parlargli e sentirmi rispondere no.³¹²

Deluso dal non esser potuto salire a salutare il poeta al Grand Hotel, lo stesso giorno Malipiero tornò all'assalto con una lettera piena di riguardo: «Le sarei grato se durante il di Lei soggiorno a Venezia volesse offrirmi l'occasione di rimanere alcuni minuti in Sua compagnia. [...] Abito a due passi dal Grand Hotel».³¹³ La risposta di D'annunzio non ci è pervenuta e assai probabilmente non vi fu. De Maria dovette nuovamente intercedere con una seconda lettera, il 12 giugno 1911, per chiedere per conto dell'amico il permesso di musicare questa volta il *Sogno di un tramonto d'autunno*, e due giorni dopo Malipiero reiterò a sua

³¹⁰ Chiara Bianchi (a cura di), *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero: 1910-1938*, cit., p. 5.

³¹¹ *Ivi*, p. 49.

³¹² Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 294. Non si comprende da dove ricavi il critico Rubens Tedeschi l'informazione che il pittore tramite fosse Guido Cadorin (Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, cit., p. 110).

³¹³ Chiara Bianchi (a cura di), *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero: 1910-1938*, cit., p. 49.

volta la richiesta; il testo di D'Annunzio era oramai divenuto un'ossessione per il compositore:

I miei amici di Selvatico di Venezia possedevano una villa sul Canale del Brenta e io [...] andavo spesso a trovarli. Naturalmente mi invaghii di quel canale (possedevo pure un'acquaforte del Canaletto che lo illustrava magnificamente) delle sue ville patrizie, dei burchielli ecc. ecc. Rilessì il *Sogno di un tramonto d'autunno* di Gabriele d'Annunzio (credo anzi di averlo letto per la prima volta mentre l'entusiasmo per quel singolare paesaggio del Veneto mi dominava) e mi parve di non poter più vivere se non lo musicavo.³¹⁴

Nella lettera del 14 giugno 1911 abbiamo la conferma che nessun incontro di persona vi era ancora stato tra i due, ma che Malipiero aveva nel frattempo terminato di musicare i *Sonetti delle Fate*.

Essendo il poeta già riparato in Francia per sfuggire ai creditori, Malipiero il 14 giugno 1911 annunciò un soggiorno oltralpe nell'autunno venturo, quale occasione per il tanto desiderato incontro: «In autunno, circa in novembre, verrò facilmente a Parigi e spero che con una semplice parola, mi renderete possibile di maturare la musica che da tanto tempo, causa le circostanze, si trova allo stato d'informe abbozzo».³¹⁵ Non abbiamo però testimonianze di un viaggio a Parigi nel 1911, e certamente è da escludersi ogni incontro col poeta, che avverrà, senza grande successo, solo nel soggiorno parigino del 1913.

³¹⁴ Lettere a Emilio Mariano, sovrintendente del Vittoriale, del 22 maggio 1960, in Chiara Bianchi (a cura di), *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero: 1910-1938*, cit., pp. 39-40. Sul tema: Virgilio Bernardoni, Il 'sogno' dannunziano di Malipiero, in *D'Annunzio e la musica*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 14-16 luglio 2006, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, «Chigiana», XLVII, Olschki, Firenze 2008, pp. 301-318.

³¹⁵ *Ibidem*.

Primavera 1913: Casella, Malipiero e Pizzetti a Parigi.

Casella parigino

Nella primavera del 1913 si ritrovarono a Parigi Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero e Ildebrando Pizzetti. Il loro incontro fu fortuito, poiché ciascuno si trovava nella capitale francese per ragioni differenti: Casella vi risiedeva da anni, Malipiero vi cercava un contatto con D'Annunzio, Pizzetti si recava ad assistere alla prima della sua *Pisanelle*.

Alfredo Casella era giunto in Francia nel 1896, quando aveva 13 anni, e si fermò fino al 1915. Nel giungere a Parigi il giovanissimo Alfredo, figlio di un violoncellista, non era a digiuno di esperienze musicali. La passione wagneriana gli era sbocciata già negli anni trascorsi a Torino:

Nella primavera del 1895, ebbe luogo al Teatro Regio di Torino la prima rappresentazione italiana del *Crepuscolo degli dei* di Wagner, diretto da Arturo Toscanini. Fu questo un avvenimento memorabile, il quale accese di entusiasmo la vecchia città wagneriana.³¹⁶

³¹⁶ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 27. Come racconta egli stesso: «Mia madre mi portò alla prima rappresentazione e fummo soli in palco con Galileo Ferraris, del quale rivedo, come fosse cosa di ieri, la enorme fronte, la barba grigia e soprattutto, indimenticabili, gli occhi fissi nell'irrealtà della fantasia. Egli mi chiese scherzando, dopo il primo atto, quale era, secondo me, la potenza di questa musica espressa in volta e ampère, e avendogli io senza scompormi risposto con qualche cifra astronomica, egli vi fece una bella risata. Mi fu regalato in quei giorni lo spartito dell'opera, e io lo divorai immediatamente con febbrile tensione, di modo che appresi in pochi giorni a memoria tutto il prologo e il terzo atto. Gli amici si divertivano assai a vedere quel ragazzino il quale, fra due giuochi, si poneva al pianoforte e suonava la scena delle *Norne* oppure il racconto di Siegfried e la Marcia funebre, illustrandone colla massima serietà persino l'azione. Debbo anche dire che all'intensità della mia impressione, aveva non poco contribuito la meravigliosa interpretazione di Toscanini, del quale conobbi quella sera per la prima volta la incomparabile arte, iniziando così una ammirazione che doveva poi sempre più approfondirsi con l'andar degli anni. (Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 27)

La madre decise, dopo la morte del marito, che Torino non conveniva più alla formazione di un giovane talento musicale e scelse così di tentare la fortuna a Parigi, «decisione audace»³¹⁷ considerate le limitate finanze della famiglia:

Partimmo soli, io e la mamma, una sera di metà ottobre, verso una nuova vita, verso l'incognita di un paese straniero, verso una città immensa che poteva altrettanto significare per noi la fortuna quanto la catastrofe.³¹⁸

La descrizione della Parigi *fin de siècle* nella penna di Casella è alquanto suggestiva e nostalgica:

Parigi era a quei tempi una città assai diversa dall'attuale, e quando si è conservato un vivo ricordo della capitale degli ultimi anni dell'800, non torna certo vantaggioso il paragone alla metropoli odierna, colla sua *rive droite* così americanizzata.³¹⁹

³¹⁷ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 29.

³¹⁸ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 35 «Inutile dire che a quei tempi non vi erano automobili, e che il percorso dalla Gare de Lyon all'albergo, effettuato con uno di quei venerandi *fiacres* trainati da un magro e sparuto cavallo (veicoli oggi scomparsi dalla circolazione parigina), richiese circa un'ora. [...] La casa venne trovata al n. 15 del Boulevard Pereire, ad un quinto piano, che dominava la vista immensa della stazione merci chiamata Batignolles. Il chiasso dei 600 treni giornalieri che vi transitavano era spaventoso. Per compenso, si aveva aria e luce e anche una bella visuale sulle lontane colline di Argenteuil. (Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., pp. 35–37).

³¹⁹ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., pp. 41-42: «A quei tempi non vi erano ancora le automobili e nemmeno la ferrovia metropolitana, e i trasporti pubblici erano unicamente disimpegnati per mezzo del cavallo. Gli omnibus più importanti quali il famoso Madeleine-Bastille che faceva l'intero grand boulevard, erano trainati da tre giganteschi animali. Vi era poi un famoso tram affidato a una bestia sola, quello che collegava Saint-Sulpice ad Auteuil e che impiegava non so quante ore per coprire questo percorso che oggi un tassì sbriga in 15 minuti. Tutta la parte centrale della città, compresa fra la Madeleine, il Louvre, il Palais-Royal, il boulevard e la piazza dell'Opéra, aveva conservato ancora intatto il suo aspetto così tipicamente ottocentesco, che si confaceva così bene al carattere sociale e storico di quell'insieme di edifici e di strade. L'avenue des Champs-Élysées era poi ancora tale e quale l'aveva creata Napoleone, senza un solo negozio, e pareva una vecchia stampa del

Giunto a Parigi, Casella viene ammesso nella classe di pianoforte di Louis Diémer. Per un tredicenne straniero l'ambiente fortemente competitivo del *Conservatoire* non si presentava sempre accogliente. Casella ricorda l'iniziale «aperta ostilità dei camerati di scuola, ostilità anche insolente e beffarda», destata anche dal «fortissimo accento italiano» che destava la generale ilarità.³²⁰ Significativi sono gli accenni a eventi storico-politici dei rapporti tra Francia e Italia che si riverberavano dolorosamente anche nelle pieghe della vita del giovane. Casella cita, quale motivo di attrito coi compagni il massacro di emigrati italiani ad Aigues Mortes nel 1893 e l'assassinio del presidente Sadi Carnot per mano dell'anarchico italiano Sante Caserio nel 1894.³²¹

Per volere della madre, che ambiva a farne un musicista completo, frequentò anche i corsi di armonia di Xavier Leroux. Nella classe del maestro, che lo accolse benevolmente, fece la conoscenza dei protagonisti della musica parigina dell'epoca:

Trovai in quella scuola un ambiente assai più simpatico dell'altra e di non pochi compagni serbo un grato ricordo. Il primo anno vi era ancora André Caplet, musicista di grande ingegno e che si rivelò più tardi un magnifico direttore d'orchestra, purtroppo prematuramente scomparso. Egli mi voleva molto bene, e si interessava ai miei studi, prodigandomi utili consigli. Altri compagni erano Philippe Gaubert (il futuro direttore della Société des Concerts du Conservatoire e dell'Opéra), Eugène Bigot (oggi direttore dei Concerts-Lamoureux) e Calvocoressi, il quale smise però gli studi armonistici sin dalle «settime di dominante» per dedicarsi senz'altro alla carriera critica, dove acquistò buona notorietà. Vi era poi in scuola Henri Février, che rappresentava a quei tempi l'avanguardista della classe, il giovane che

1850. La popolazione era di una cortesia e di un'allegria che nulla avevano a vedere collo spirito inacidito e scarsamente ospitale che il dopoguerra ha lasciato in quella città. Si incontrava poi ovunque una raffinatezza di gusto, una sicurezza nella scelta dei colori, un senso della misura e della sobrietà, oggi purtroppo sostituiti da una decadenza generale, da un asservimento alle esigenze esotiche soprattutto americane, che facevano di quella Parigi non solamente la maestra di ogni moda, ma anche la vera capitale dell'Europa intellettuale tanto artistica quanto scientifica».

³²⁰ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 37.

³²¹ *Ibidem*.

capitava ogni mattina con una mezza dozzina di accordi inediti più o meno stravaganti e che veniva guardato con invidia e ammirazione da tutti i compagni, me compreso. Un altro compagno molto simpatico era Albert Wolff, oggi direttore all'Opéra-Comique e ai Concerts Padeloup.³²²

La passione wagneriana, accesa da Toscanini a Torino, continuava anche nelle aule del *Conservatoire*. Dimitri Calvocoressi, compagno di corso nella classe di Leroux, così ricorda: «only one other member of the class, Alfredo Casella, and he, like myself, a junior, dared to show his interest in Wagner».³²³ Casella, grazie al talento pianistico e alla facilità di memoria, si fa rapidamente propagandista del genio tedesco tra i compagni di classe:

I compagni mi facevano sovente suonare durante le lunghe attese del professore (Leroux non era più puntuale di Diémer), e mi trattavano con una deferenza ben diversa dall'atmosfera di invidia e di antipatia che mi circondava nella scuola di pianoforte. Io suonavo a memoria intere scene del *Crepuscolo degli dei* udito a Torino, destando lo stupore generale, perché a quei tempi Wagner era pochissimo conosciuto a Parigi e quel dramma non vi si era mai rappresentato. Lunghe, e anche soventi interessanti discussioni sorgevano dopo queste esecuzioni, discussioni alle quali poneva termine l'improvvisa e rumorosa apparizione dell'agitato maestro, il quale mi guardava con viva simpatia e mi batteva la mano affettuosamente sulla spalla.³²⁴

Si intravedono già in queste righe la facilità di Casella ad accendersi di entusiasmo e la propensione alla promozione attiva della musica, come fu per Gustav Mahler, che contribuì a far conoscere al pubblico parigino.

Per un breve periodo frequentò la classe di Gabriel Fauré, traendone grande giovamento:

³²² *Ivi*, p. 41.

³²³ Michel-Dimitri Calvocoressi, *Musicians Gallery: Music and Ballet in Paris and London*, Faber & Faber, London 1933, p. 99.

³²⁴ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., pp. 39–41.

Nell'inverno 1900-1901 frequentai come uditore la scuola di composizione di Gabriel Fauré. Era una classe molto brillante per qualità di discepoli: vi erano a quei tempi Roger-Ducasse, Charles Koechlin, Maurice Ravel, e parecchi altri di forte ingegno.³²⁵

A Parigi Casella ebbe anche l'occasione di avere quale vicino di casa Maurice Ravel (Casella abitava al 15 Boulevard Pereire, mentre Ravel al 19 dello stesso):

Con Ravel, ci legammo subito di solida amicizia. Egli era, sin da quegli gli anni di scuola, una personalità che faceva già molto parlare di sé. [...] Appena mi avvicinai a lui, compresi quale forza spirituale abitasse quel minuscolo omino e cercai di frequentarlo il più possibile. Non ebbi mai da lui vere e proprie lezioni, ma però alcuni preziosi consigli. Fra quelli, importantissimo quello che mi evitò di cadere a mia volta nell'abuso (e persino nell'uso) della scala per toni interi che allora imperversava ovunque. Ravel, in meno di cinque minuti di conversazione, seppe dimostrare in modo così evidente la povertà di questo artificio, da togliermi per sempre la voglia di adoperarlo. Egli aveva una vastissima cultura, non solamente musicale, ma anche letteraria.³²⁶

Fuori dalle aule del *Conservatoire* Casella partecipa a cenacoli musicali, quali quello tenuto dall'editore Albert Mathot in Boulevard Haussmann. Questi

ricevevano sempre i loro compositori e gli amici di questi verso la fine della giornata (proprio come faceva sino a pochi anni fa Bongiovanni a Bologna). In quel «retrobottega» ci si incontrava con Ravel, Huré, Schmitt, Inghelbrecht e tanti altri.³²⁷

³²⁵ *Ivi*, p. 52.

³²⁶ *Ivi*, pp. 52–53.

³²⁷ *Ivi*, p. 57.

In quel cenacolo aveva potuto incontrare anche Erik Satie, «persona singolarissima, recante ogni tanto qualcuna delle sue musiche che leggevamo con avidità e che avevano quei noti inverosimili titoli»:³²⁸

Suonammo così un giorno (e lo ripetemmo in pubblico qualche settimana dopo) i suoi *Morceaux en forme de poire*. In quegli anni egli scriveva pure musica leggera per sbarcare il lunario, e sono di quel periodo alcune sue deliziose valse-chantées scritte per la diva da caffè-concerto Paulette Darty.³²⁹

Fuori dalle aule del *Conservatoire*, oltre ai cenacoli artistici, vi era la ricchissima vita concertistica di Parigi:

Non bisogna dimenticare che cosa rappresenti per l'educazione degli alunni un ambiente come quello di Parigi, città ove vi sono sette orchestre e una media quotidiana di cinque, sei e perfino otto concerti solistici e da camera dati dai maggiori artisti del mondo. Si comprende, in simili favorevoli condizioni, che il giovane - fra le alte responsabilità di scuola che derivano da un inevitabile senso di emulazione, e quanto l'ambiente esterno gli può offrire - si trovi in certo qual modo costretto a dare il massimo rendimento, anche se il suo insegnante non è di primissimo ordine.³³⁰

È a Parigi che Casella può conoscere la musica di Debussy e lasciarsi alle spalle l'infatuazione wagneriana. Nel 1898 ai Concerts Lamoureux ascoltò il *Prélude à l'après-midi d'un faune*:

Nell'autunno del 1898, Diémer mi portò una domenica nel suo palco al teatro dove avevano luogo i concerti Lamoureux e dove quel giorno si eseguiva il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy. La musica mi fece subito un'impressione straordinaria, indefinibile,

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ *Ivi*, p. 38.

qualcosa come un mondo fantastico intraveduto per la prima volta. Non provai nessuna resistenza di fronte a quell'arte pur così nuova per me, che praticamente non avevo ancora oltrepassato Wagner (è vero che questo lo avevo già assimilato a fondo ed ero quindi pronto per andare più oltre). Il *Prélude* passò, ma non senza grandi rischi. In certi punti non si udiva la musica, tale era il brusio delle risate soffocate e dei colpi di tosse ironici (né più né meno come accade oggi ancora a Milano od altrove quando si esegue Hindemith o Malipiero). Alla fine, una piccola minoranza applaudì vigorosamente e il resto del pubblico protestò borghesemente e rumorosamente.³³¹

Due anni dopo, il 9 dicembre 1900 Casella ascoltò *Nuages* e *Fêtes* di Debussy ai Concerts Lamoureux, ricavandone impressioni ugualmente decisive:

Poche impressioni ho avuto nella mia vita musicale come quella dell'entrata delle tre trombe con sordina nel «corteo» centrale di *Fêtes*. Mi parve di conoscere un mondo nuovo ed ebbi – come mai non avevo ancora avuto – la piena ebbrezza dell'ignoto, di un improvviso infinito allargarsi della mia sensibilità musicale.³³²

Altra conoscenza importantissima fu quella della musica russa, cui fu introdotto da Ravel:

Debbo anche a lui la prima conoscenza delle musiche russe, e fra queste, quella di Mussorgskj. Una o due volte alla settimana, ci riunivamo da Pierre Sechiari, il violino di spalla dell'orchestra Lamoureux e leggevamo avidamente a quattro mani tutta la produzione teatrale e sinfonica dei Cinque russi e di Glazunoff, Liapunof, Liadof e altri ancora. Tchaikowski veniva escluso da queste sedute, perché Ravel lo detestava. Ma facevano grande impressione le musiche di Borodine, di Balakiref e di Rimski-Korsakof.³³³

³³¹ *Ivi*, p. 47.

³³² *Ivi*, p. 50.

³³³ *Ivi*, p. 53.

Nel 1908 Sergeij Djagilev organizzò all' *Opéra* la prima rappresentazione in Francia del *Boris Godunov*, evento cui Casella dà molto risalto nei suoi ricordi.³³⁴

Negli anni parigini Casella riuscì a introdursi agilmente in alcuni salotti parigini.³³⁵ Frequentò spesso il salotto di Paul Clemenceau, fratello della 'Tigre' Georges, che fu primo ministro, di cui ricorda la disapprovazione nei confronti del fratello a proposito del trattato di Versailles.³³⁶ Del giornale di Clemenceau, « L'Homme libre », Casella divenne anche critico musicale. Il salone dei Clemenceau costituiva a Parigi un'importante apertura verso la Mitteleuropa:

La signora Clemenceau era viennese, figlia di uno dei giornalisti che fondarono la *Neue Freie Presse*. Era quello un salotto prevalentemente franco-viennese. Vi si incontrava sempre il generale Picquart (quello dell'affare Dreyfus), Painlevé (il quale purtroppo smise un giorno la matematica e si mise a fare il politico), il conte Harry Kessler (curioso e coltissimo gentiluomo germanico che era fratellastro di Guglielmo II), la Contessa Greffulhe (discendente di Madame Tallien e come quella bellissima), musicisti infine come Fauré, Ravel e Schmitt. Si faceva molta musica e sovente suonava il quartetto Rosé quando veniva a Parigi.³³⁷

³³⁴ *Ivi*, p. 67.

³³⁵ Per il mondo dei salotti parigini l'opera capitale è Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du Salon au concert à Paris sous la Troisième République*, Fayard, Paris 2004. Così ricorda Casella i salons parigini: «Una tradizione essenzialmente francese fu, per tutto l'Ottocento, quella dei «salotti» intellettuali, ove, attorno a una donna intelligente e colta, si raccoglievano regolarmente uomini politici, scrittori, artisti e gente mondana. In questa tradizione, la Francia è sempre stata maestra, e da noi l'unico «salotto» storico che possiamo opporle in tutto il secolo è quello della Contessa Maffei. Né questa tradizione si era affievolita nel primo Novecento. Numerose erano infatti a Parigi le case ove si poteva incontrare in certe sere quanto la grande metropoli contava di meglio in fatto di intellettualità» Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p.67.

³³⁶ «Non ne condivise mai le idee e cessò ogni relazione con lui sin dall'anno del Trattato di Versailles (che disapprovò totalmente)», in Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 67.

³³⁷ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 68.

Una lettera di Casella del dicembre 1908 a Gabriel Astruc ci indica che il pianista eseguì personalmente presso la Greffulhe una riduzione a quattro mani della *Seconda Sinfonia* di Mahler:

Mardi 8 à 9 heures j'exécuterai à la comtesse Greffulhe (aidé par un camarade) la *Deuxième Symphonie* de Gustav Mahler, œuvre admirable que je voudrais parvenir à faire connaître à Paris. L'audition aura lieu dans la plus stricte intimité. La comtesse serait contente de vous voir et moi enchanté.³³⁸

Gli sforzi di Casella ebbero buon esito e il 17 aprile 1910 Mahler diresse la sinfonia «Resurrezione» a Parigi.³³⁹

Un altro salotto frequentato da Casella fu quello dei polacchi Ida e Cipa Godebski, che ricevevano la domenica in rue d'Athènes:

Questi Godebski erano legati da fraterna amicizia con Ravel, il quale aveva dedicato loro la sua *Sonatina*. Frequentavano quella piacevolissima casa tutto il gruppo della Société Musicale Indépendante, con Fauré, Schmitt, De Falla e Ravel a capo. Altri musicisti habitués erano Strawinski, Roussel e l'inglese Vaughan Williams. Vi erano poi scrittori come Gide, Cocteau, L. P. Fargue, Paul Valéry, Valéry-Larbaud, pittori quali J. Blanche, Bonnard, J. M. Sert, O. Redon, A. André e tanti altri di cui mi sfugge il nome. Ogni serata, qui pure, era accompagnata da musica vocale e da camera e non di rado accadeva che qualche compositore riservasse a casa Godebski la primizia di un suo importante lavoro appena terminato.³⁴⁰

³³⁸ Parigi, Archives Nationales, Fonds Astruc, 409AP/27.

³³⁹ Di Casella è conservata una lettera priva di mittente del 13 aprile 1910 con una descrizione di alcuni momenti della sinfonia, Parigi, Bibliothèque Nationale de France Département de la musique, LA-CASELLA ALFREDO-2.

³⁴⁰ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 68.

Questa breve ricognizione sulla vita parigina di Casella è premessa necessaria per mostrare il ruolo che Casella ebbe quando nel 1913 incontrò per la prima volta a Parigi i due colleghi coetanei Malipiero e Pizzetti.

Casella, Pizzetti e Malipiero a Parigi: l'incontro del 1913.

Quando nel 1913 i tre compositori italiani s'incontrarono a Parigi, Casella era dunque perfettamente a suo agio nell'ambiente musicale della città, al centro di una fitta rete di conoscenze e relazioni.

Questo incontro parigino non è mai stato studiato in modo esaustivo e i tanti accenni rimangono sparpagliati tra fonti e studi diversi, non sempre concordanti. Si tenta dunque per la prima volta di ricomporre il mosaico. Nelle pagine che seguono si cercherà, confrontando materiali editi e inediti, di ricostruire la trama di relazioni, incontri, ascolti che hanno come teatro Parigi e come protagonisti i tre compositori. Il materiale di cui ci si è serviti per ricostruire il mosaico è estremamente vario e disomogeneo, si va da articoli di giornale, a pagine di diario o di romanzo a materiale d'archivio. Inevitabilmente, perciò, si sono dovute affiancare e incastrare tessere inedite a parti del mosaico che erano già note e riconosciute. Le tracce lasciate sono talora molto flebili e sfuocate e non permettono di trarre conclusioni certe; nondimeno qui vengono messi alla luce per la prima volta alcuni dettagli biografici inediti che, pur nella loro parzialità, contribuiscono alla conoscenza di un momento non ancora ben studiato della vita di questi compositori. Proprio per la sua natura di ricostruzione biografica, la narrazione seguirà una direzione cronologica.

François Lesure ha messo in guardia contro la tentazione di caricare di eccessiva importanza l'incontro del 1913:

La rencontre qui s'y déroula au printemps 1913 entre les trois principaux protagonistes de la 'génération' n'a aucunement joué un rôle analogue à celui qu'avait incarné en 1907 la réunion dans une brasserie de la rue Royale entre Albeniz, Falla et Turina.³⁴¹

³⁴¹ François Lesure, *La generazione dell'Ottanta vue de Paris*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, cit., p. 8.

I tre compositori spagnoli strinsero in quel frangente un'alleanza per la musica moderna spagnola³⁴². Se i due eventi non sono paragonabili le ragioni sono sostanzialmente due: da un lato Pizzetti e Malipiero (assieme a Respighi, Renzo Bossi, Gui e Bastianelli, fra gli altri) avevano già stabilito in vario modo forme di contatto attorno a un nucleo fiorentino, dall'altro, la comune istanza di rinnovamento da attuarsi in forza della riscoperta della musica antica italiana si disperdeva inevitabilmente nella molteplicità di questa stessa musica antica (stabilendo così profondi solchi tra il «gregoriano» Pizzetti, lo «scarlattiano» Casella e il «monteverdiano» Malipiero), senza contare le divisioni, le gelosie e i sospetti che calarono sul gruppo all'instaurarsi del regime fascista.

Nondimeno, si tratta di un tornante decisivo nell'esistenza artistica dei musicisti, in particolare per Casella e Malipiero. Il primo ebbe per la prima volta la consapevolezza che nel suo paese esisteva una nuova generazione di musicisti che poteva considerare fratelli nel tentativo di innovare il linguaggio della musica italiana e questa consapevolezza avrà un peso nella decisione di Casella di rientrare in Italia due anni dopo. Malipiero, come vedremo, subì un vero e proprio *choc* musicale che lo portò a voler distruggere quanto scritto fino a quel momento. Più frettoloso fu il soggiorno di Pizzetti, e piuttosto tiepida fu la sua reazione all'ambiente parigino.

Gli eventi non potrebbero svolgersi senza la presenza magnetica sul suolo francese di Gabriele D'Annunzio, che fu, sia nel caso di Pizzetti sia in quello di Malipiero, la causa finale del viaggio a Parigi. Lo studio dei rapporti tra D'Annunzio e la Francia è stato ampiamente studiato da Guy Tosi,³⁴³ e la sua collaborazione musicale con Debussy è stata recentemente trattata da Denis Herlin, Enrica Lisciani Petrini e Francesca Pilato;³⁴⁴ un lavoro sugli archivi francesi ha però permesso di precisare e allargare ulteriormente la rete di conoscenze musicali di D'Annunzio.

D'Annunzio attraversò le Alpi nel marzo 1910 e rimase in Francia fino al maggio del 1915. La fuga era stata resa necessaria dalle sempre più pressanti richieste dei creditori

³⁴² Louis Jambou, *Manuel de Falla*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 1999, p. 448.

³⁴³ Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, Carabba, Lanciano 2013.

³⁴⁴ Denis Herlin, *Debussy et D'Annunzio. Une relation singulière autour du Martyre de saint Sébastien*, in Romain Vignest (a cura di), *Italie-France. Littératures croisées*, Classiques Garnier, Paris 2021, pp. 267-283; Enrica Lisciani Petrini, *D'Annunzio - Debussy: Un sodalizio "moderno"*, in «Forum Italicum», 1 agosto 2015, pp. 412-432; Francesca Pilato, «*En mille endroits charmants*». *L'incontro tra D'Annunzio e Debussy*, in «Studi francesi», 172, Aprile 2014, pp. 100-107.

italiani. A Parigi D'Annunzio si accompagna alla nobildonna russa Nathalie de Goloubeff (nota anche come Donatella Cross). Dopo un iniziale soggiorno a Parigi, D'Annunzio risiedette ad Arcachon: «cinque anni d'esilio nell'estremo Occidente».³⁴⁵

Per quanto concerne i rapporti di D'Annunzio con i musicisti francesi, ben nota è la collaborazione con Debussy,³⁴⁶ e tuttavia altri musicisti francesi entrarono in rapporti più o meno stretti col poeta italiano, come si evince dai ricordi di D'Annunzio e da alcune lettere inedite. Il ricordo dell'incursione di D'Annunzio nell'ambiente musicale parigino permane anche in un articolo del vecchio critico Camille Bellaigue.³⁴⁷ L'amore per la musica antica lo aveva spinto a prendere contatti con l'organista Louis Vierne (che nel 1917 musicerà l'ode lirica dannunziana *Dal Vertice*) domandandogli «l'humble permission d'ouïr quelques instants le fracas mystique de son orgue pour le comparer à celui de l'Archi-orgue du maître verrier Dardi Seguso»,³⁴⁸ l'immaginario muranese che si lancia nella folle impresa di costruire un organo di settemila canne in vetro nel romanzo *Il Fuoco*.

Così racconta D'Annunzio l'epifania sonora dell'organo di Notre-Dame:

“Allevato su le ginocchia della musica” diceva di me Louis Vierne organista di Nostra Donna in Parigi, dopo avermi dato le più alte ore del mio esilio. Mi conduceva di nascosto nella Cattedrale, a notte; accendeva soltanto il lume del suo leggio; per me solo nell'oscurità sonava le opere sacre dei più grandi maestri. Mi manca il respiro e mi si scava il petto se ripenso alla notte quando Louis Vierne mi rivelò il trittico sublime di Johann Sebastian Bach: Toccata Adagio e Fuga.³⁴⁹

³⁴⁵ Gabriele D'Annunzio, *Notturmo*, Fratelli Treves, Milano 1921, p. 185.

³⁴⁶ Guy Tosi, *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite*, éditions Denoël, Paris 1948; Francesca Pilato, “*En mille endroits charmants*”. *L'incontro tra D'Annunzio e Debussy*, in «Studi francesi», cit., pp. 100-107.

³⁴⁷ Camille Bellaigue, *D'Annunzio et la musique*, «Revue des Deux Mondes», VI/34, 1916, pp. 188-204.

³⁴⁸ Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Albin Michel, Paris 1943, p. 284.

³⁴⁹ Gabriele D'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, Mondadori, Milano 1968, p. 911. Ancora più dettagliato è il ricordo della serata che ne fece il romanziere Henry Bordeaux: «À six heures - au mois de mai les jours démesurément

Sarà Vierendeel a suggerire al poeta di contattare la giovane compositrice Nadia Boulanger, come si evince da una lettera inedita inviata il 24 aprile 1910:

Mademoiselle,

je serai heureux de vous voir, ici, à l'Hôtel, samedi prochain à 2 1/2hr.

L'admirable Louis Vierne m'a parlé de vous avec la plus noble ferveur.

s'allongent - j'entrai dans la vieille cathédrale amie. C'était l'heure que l'auteur du *Feu* a appelé l'heure du Titien. Triomphant sur le tard des nuages, le soleil pénétra dans la nef centrale à travers la grande rosace. Son or, au passage, s'atténua, revêtit cette teinte un peu vieillie et fanée qu'on voit aux anciens missels, mais ne consentit à cette diminution que pour mieux enluminer la verrière et achever ainsi une œuvre humaine. Cependant il ne réussit pas à conquérir l'immense vaisseau ; l'ombre occupait déjà des parties entières du transept et de l'abside ; elle errait sous les arceaux, inquiète de ce retour du jour après un après-midi brumeux ; craintive, elle allait et venait, perdant et reprenant son domaine. Un instant, éperdue, elle s'enfuit. Mais elle reparut comme une armée, de tous les côtés à la fois. Ce que le soleil n'avait pu réaliser, les orgues l'accomplirent. Elles remplirent toute la cathédrale. La puissance de Bach, la ferveur de César Franck y descendirent. L'art y prit la place de l'assemblée des fidèles et y pria. Les trois nefs cessèrent d'être vides. Insensibles au combat de la lumière et des ténèbres, elles paraissaient écouter. Et leurs pierres renvoyaient ces sonorités qui semblaient les élargir. Tel était l'oratorio auquel j'avais été convoqué. Gabriele d'Annunzio avait imaginé de faire ouvrir les orgues de Notre-Dame pour y faire entendre les fugues de Bach pendant que le soleil couchant traversait la grande rosace. Il avait combiné cet accord des voûtes, de la lumière et des sons.

Nous étions quelques privilégiés priés à cet exceptionnel concert. Gabriele d'Annunzio, pour mieux laisser au royal instrument l'espace que réclame son pouvoir, s'était éloigné sous les arceaux de la galerie. Sans doute cherchait-il la solitude pour donner tout son prix à ce spectacle, unique en effet, et qu'il ne désirait point partager. Mais son cortège de belles dames le suivit. Quand il se vit près d'être rejoint, il se retourna. Il redressa sa petite taille un peu voûtée, et son visage droit, aigu, allongé par une barbe courte et réservée au menton, son visage aux petits yeux bridés, au sourire félin et méphistophélique, aux lèvres minces et volontaires, me parut se crispier dans la désapprobation de l'énervement. Néanmoins, avec une grâce courtoise, la plus affable politesse et un charme caressant, il se contenta de dire : - Avez-vous déjà entendu les orgues à cette heure-ci ? Le soir, c'est l'heure des orgues » (Henry Bordeaux, *Histoire d'une vie, III La douceur de vivre menacée 1909-1914*, Plon, Paris 1956, pp. 38-40.).

Votre dévoué
Gabriele d'Annunzio³⁵⁰

Nadia Boulanger musicò assieme a Raoul Pugno *La ville morte* su testo di D'Annunzio. D'Annunzio e i due musicisti collaborarono per l'opera fino al 1912, determinando, come si evince dall'epistolario, alcune trasferte del poeta da Arcachon a Parigi. L'opera, che doveva essere eseguita nel 1914 all'*Opéra-comique*, venne sospesa a causa dello scoppio della guerra.³⁵¹

Il 3 settembre il poeta invia a Nadia Boulanger « les deux derniers actes de La Ville Morte » con alcune particolari raccomandazioni:

Je veux vous recommander - puisque l'élément mâle appartient
à Raoul - je veux vous recommander le *Lied de l'aveugle* et le
Lamento de la vierge. Je pensais à votre fraîche inspiration, en
les composant.³⁵²

Dalla stessa lettera del 3 settembre 1910 si ricava come D'Annunzio, prima di rivolgersi a Debussy, pensasse a Roger-Ducasse per musicare il suo *Martyre de Saint-Sébastien*.

Connaissez-vous l'adresse de Roger-Ducasse? Pourriez-vous me la
donner ? Merci. Je voudrais lui demander la musique pour les chants,
pour les chœurs et pour les danses du Martyre de Saint Sébastien.³⁵³

³⁵⁰ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, NLA-294 (047 A 054).

³⁵¹ La collaborazione tra il poeta italiano e i due compositori francesi è stata ricostruita in Alexandra Laederich, *L'étrange destin de La Ville morte de Nadia Boulanger et Raoul Pugno*, in Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli (a cura di), *D'Annunzio musicò magnifico*, Atti del convegno internazionale di studi, Siena 14-16 luglio 2005, Olschki, Firenze 2008, pp. 183-199.

³⁵² Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, NLA-294 (047 A 054).

³⁵³ *Ibidem*.

Nell'autunno del 1910 D'Annunzio lasciò la capitale per Arcachon, nello chalet Saint-Dominique dell'amico Adolphe Bermond, «sul dosso spinoso di una duna oceanica: un lungo ordine di giorni e di opere, una lunga pazienza, una lunga attesa».³⁵⁴

Da Arcachon il 25 novembre 1910 scrisse per la prima volta a Claude Debussy, che, scartato Roger-Ducasse, collaborò felicemente al *Martyre de Saint-Sébastien*, che sarà eseguito il 22 maggio 1911 al Théâtre du Châtelet.³⁵⁵

Proprio per tentare ancora una volta il tanto desiderato incontro con D'Annunzio, che tante volte lo aveva schivato, e per ottenere l'autorizzazione a mettere in scena il *Sogno di un tramonto d'autunno*, Malipiero si recò a Parigi. Secondo l'amico Prunières la partenza era determinata anche dal «*désir de se rendre compte de ce que réalisent les musiciens français contemporains qu'il ne connaît encore que très imparfaitement*».³⁵⁶

Del lungo soggiorno che Malipiero fece a Parigi nel 1913 non esistono trattazioni specifiche, e lo stesso Malipiero vi tornò sopra in modo rapsodico ed ellittico. Incrociando i ricordi dello stesso compositore e lettere inedite, ritagli di giornali, pagine di diario di altri protagonisti di quegli incontri è possibile scovare alcune tracce di quei mesi trascorsi a Parigi.

Il compositore stesso ricorda che si recò in compagnia della moglie Maria e del suocero, il pittore Luigi Rosa, e con l'immane cagnolina Lupy («non so come non si sia perduta tra i gorgi della tumultuosa metropoli»)³⁵⁷.

Alla metà di gennaio del 1913 mi recai a Parigi per chiedergli l'autorizzazione di musicare il «Sogno di un tramonto d'autunno». Mi presentai a un italiano che si occupava dei suoi affari in terra di Francia. Ero disposto a recarmi ad Arcachon, dove il poeta allora dimorava, ma con un telegramma giunto il giorno stesso egli annunciava il suo arrivo per l'indomani. Non arrivò e per quattro mesi

³⁵⁴ Gabriele D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 185.

³⁵⁵ La corrispondenza tra D'Annunzio e Debussy è stata pubblicata in Guy Tosi, *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite*, cit.. Per la corrispondenza completa del compositore: Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, a cura di Denis Herlin e François Lesure, Gallimard, Paris 2005.

³⁵⁶ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «*Mercure de France*», cit., p. 218.

³⁵⁷ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 143.

quasi quotidianamente i suoi messaggi mi sconsigliavano di partire alla volta di Arcachon.³⁵⁸

L'italiano indicato, come Malipiero esplicita in una lettera del 22 maggio 1960 a Emilio Mariano, è Tom Antongini, il segretario del poeta.³⁵⁹

Il soggiorno di Malipiero a Parigi sarà a tratti sconcertante, data l'insostenibilità del compositore per le grandi città. Tra le poche lettere che ci rimangono di quel periodo, ecco cosa scrive il 20 febbraio a Oscar Chilesotti, nella quale è indicato anche l'indirizzo dove risiedeva a Parigi in quei giorni, 23 rue Henry Monnier:

Egregio carissimo Dottore, tanti saluti anche da mia moglie da Parigi, anche per la sua signora. Sono qui da qualche tempo: è un inferno. Appena finito ciò che ho da fare spero di ritornare in Italia, questa città ha molto di bello, ma questa vita agitata mi opprime. Desidererei tanto avere sue notizie, circa la sua salute, le sue interessanti pubblicazioni, la prego, non si dimentichi di me. Ancora tante cose,
G. Francesco Malipiero.³⁶⁰

I lunghi mesi di attesa non furono certo privi d'incontri. Tra le personalità che Malipiero conobbe vi fu il celebre scultore Medardo Rosso. Rosso era giunto a Parigi nel 1887, abitando e lavorando in uno studio ubicato in 98 Boulevard des Batignolles.³⁶¹ È qui che Malipiero lo incontra, un incontro che ci attesta i gusti precisi di Malipiero in fatto d'arte:

Questo singolare tipo di artista volle dimostrarmi la sua riconoscenza (avevo fatto acquistare da una ricca americana, mia amica, una delle sue cere) gozzovigliando. Le grandi città mi incutono sempre un senso di pauroso sbigottimento, di mortale malinconia. Quando entrai nello studio di Medardo Rosso, alle Batignolles, una specie di officina in

³⁵⁸ Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 294.

³⁵⁹ Chiara Bianchi (a cura di), *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 40.

³⁶⁰ In originale a Bassano, Archivio Privato Chilesotti e in copia a Venezia, Istituto Giorgio Cini, Fondo Malipiero, non catalogato.

³⁶¹ Giovanni Lista, *Medardo Rosso. Destin d'un sculpteur. 1858-1928*, L'Échoppe, Paris 1994, p. 98.

isciopero, l'angoscia mi prese alla gola, non vedevo più. A poco a poco ecco uscire da vetrine polverose, riposte negli angoli del sinistro ambiente, le sue cere che guardano senza occhi. L'incontro non fu dei più felici ch , avendomi egli presentato per prima cosa *La portinaia*, non potei fare, a meno di pensare a Tranquillo Cremona e lo dissi, scandalizzandolo. Mi spieg  che non si doveva poter girare intorno alle sculture. Espressi i miei dubbi: la scultura chiusa entro una cornice, come in un quadro, esiste da secoli e si chiama bassorilievo. Il buon Medardo vieppi  si agitava, ma io dopo la prima visita di mezz'ora mi formai l'opinione che mai cambiai, nemmeno per amicizia: Medardo Rosso era un pittore che dipingeva modellando la creta e facendoci colare sopra lacrime di cera. Non ammiravo la sua vita ostentatamente «boh me», quel suo linguaggio n  francese n  italiano e quel ripetere sempre le stesse frasi: «sono stanco d'essere stanco», «non c'  che il grande e il piccolo», senza variet  n  varianti, mi aveva veramente esasperato, tanto che ben presto ho dovuto mio malgrado aggiungere alle tante una nuova delusione. Le sue opere «Il bambino malato», «La donna velata» (mi pare che anche il Bernini sia riuscito a scolpire una donna velata, quasi da impressionista, eccesso dell'esasperazione barocca: gli estremi si toccano), una ventina in tutto, sono indubbiamente la quintessenza del sentimento umano che restringendosi sempre pi , per un voluto sintetismo, ha finito col fare tabula rasa. Difatti Medardo Rosso a quarantacinque anni non scolpiva pi  e in realt  mai aveva scolpito. Fu costretto a riprodurre meccanicamente sempre le stesse cere, sino alla morte.³⁶²

Medardo Rosso in quell'epoca aveva ottenuto una certa attenzione da parte del pubblico parigino, se si pensa che il 3 gennaio del 1913 era uscito un ampio articolo di Jehan Rictus su di lui su « Com dia ».³⁶³ Dal canto suo Malipiero frutt  a Medardo la conoscenza

³⁶² Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 294–296.

³⁶³ Jehan Rictus, *Un Précurseur: Medardo Rosso*, « Com dia », 3 gennaio 1913, pp. 1-2.

di Consuelo Vanderbilt, la figlia del milionario e collezionista newyorkese William Kissam Vanderbilt,³⁶⁴ la ricca americana cui accenna nel ricordo.

Nel Fondo Malipiero di Venezia sono conservate due lettere dello scultore al Maestro. Si tratta, purtroppo, di testi difficilmente decifrabili, sia per la grafia arruffata dello scultore sia per il particolare linguaggio, uno squinternato pasticcio d'italiano e francese, zeppo di errori di ortografia. Nonostante una decifrazione del significato delle lettere sia in molti punti impossibile, ho scelto di trascriverle integralmente (senza correzioni) data la statura artistica delle due personalità coinvolte e dato che si tratta di una delle poche testimonianze della presenza di Malipiero a Parigi. Le date non sono presenti ma dovrebbero essere di poco successive al soggiorno del 1913. Una lettera così recita:

Caro Francesco

A toi aussi bon souvenir à partager aux tiens Mama Ida Luigi.

Je ne sais quand je te reverrai.

Ho presente sovente nostri momenti assieme. Quanto t'ho detto – mon dégoût pour tout con élément et fabricant merletti.

Aussi que avec certain son d'instrument croient donner du juste œuvre de la juste musique car tout n'est que ça. Et d'autres donc que faisant de vers croient exprimer de la poésie. On la fait penser – et alors celle là est de la bonne de celle naturellement existent. Mon cher j'ai voulu un peu de souvenir avec tout così. Avec souvenir d'un moment que tu avais exprimer ...

Que tu saplais pas qui eté.

Avec le souvenir aussi du te cloche mais plus ave l'autre je t'embrasse sans separer ce grand droit d'existence comme un'onda di mare aria à te rappeler à vivre – tua mamma

Ciaou – dividi a esse abbraccio e senza dimenticare Ida Luigi, tua causa. Ciaou, sta bene e ricordami vostro Medardo. Ciaou³⁶⁵

Una seconda lettera (non sappiamo l'ordine cronologico) è più lunga ed entra nello specifico del periodo trascorso a Parigi dal compositore:

³⁶⁴ Medardo Rosso, *La sculpture impressionniste*, L'Échoppe, Paris 1994, p. 58.

³⁶⁵ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 579.

Caro Amico,

vedete che ho fatto bene a non rispondervi subito e a niente agire.

La vostra prima lettera mi sembrò scritta da chi non è bene in giudizio.

1. Perché raccomandarla – Come io non ne dessi ricevuta ho dicessi di non averla ricevuta?

2. Perché mettere a prova mia (e oggi) mia amicizia se faccio quel che dite?

3. Come se io dovessi comandare alla signora Waitens di fare quanto desidera?

No, la signora Waitens est intelligente più che pensate e a molta volontà.

Che vuol dire che si è prefissa di aiutarvi lo farà e di tutta finezza d'animo come dimostra ella stessa.

A nature simili quanto pensate per influenzare non è che peggio. Ma state certo (e lo sapete) se mi arriverà l'occasione naturalmente farò per voi come ho già fatto allora quando avete espresso a casa sua l'opera vostra.

Dovete ricordarvi quanto allora dissi a qualche silenzio dopo l'opera di Borne [?] e della vostra?

Così che d'altro primo.

Siete ancora un poco ragazzo di casa (perché siamo sempre ragazzi) ma voi avete ancora passato certi momenti e sempre qualche carezza è a darvi coraggio contro tutto malgrado tutto –

Andiamo dunque e un po' di pazienza e abbiate fiducia in Faveri – perché è amico raro – incapace di gesuiteria o di piccola bassezza – se sapeste quanto è difficile trovare dei mecenati – per parte mia non so ancora cosa sia questo bene ed è già molto che abbia trovato chi dopo ha voluto l'opera mia – e ciò dopo avermi sacrificato a tutto punto per produrla.

Siete così inconsciamente ingiusto che fate comparaison fra vostre pere e altre d'un altro materiale allegando difficoltà a farle conoscere – Ma è che non vi è permesso di entrare di forza in un salone o altro milieu e imporvi, farvi sentire, a scampo di scenate? Questo è meno difficile che portare trasportare un materiale. E pertanto ho fatto anche così di forza mettendo la mia opera vicino ad altre così dette celebrità – che me si infischiano.

Andiamo mio caro amico a tutta manifestazione di qualsiasi opera (arte) v'è il suo bene e male per ottenere qualche cosa di sano (ed è già molto).

Per l'affare D'Annunzio vi trovo con un po' di carattere (e ne avete) a non avere bisogno di lui. Così per quanto vous vivez, vous ne vivez pas dans la peau d'un autre ni de la sienne, mais dans la votre – quand vous embrassez Maria ou votre maman vous empruntez pas aux autres ni à D'Annunzio vos pensées vos émotions – malgrado il bello scrivere.

Ciaou

Sono col pensiero manifestatovi qui – con la convinzione che darete opere sane rare ma sì fatte continuate su buona strada. Credo di esservi stato amico come qui parlandovi così e non cambio anche malgrado vostra materiale assenza.

Aggiungendovi che anche e sempre potrete dire di dovere vostra opera a voi e poi ancora a voi.

Abbracciate Maria e Louis: e presentate rispetti alla sig. madre.

Vostro Rosso

Scriverò a Luigi tra qualche giorno.³⁶⁶

Nel finale della lettera comprendiamo che probabilmente fu il suocero di Malipiero, il pittore Luigi De Rosa, a metterlo in contatto con lo scultore. Purtroppo non risultano lettere di Malipiero al Fondo Medardo Rosso di Barzio.

La lunga lettera appena riportata è forse la testimonianza che meglio ci avvicina allo stato d'animo di Malipiero durante il soggiorno parigino: il senso di spaesamento per un ambiente sconosciuto, il desiderio frustrato di riconoscimento, l'amarezza per il rifiuto di D'Annunzio.

Come si evince dalla lettera Malipiero tentò dunque di inserirsi in qualcuno degli eventi artistici e mondani che la città offriva generosamente. I nomi del « comte » e della « comtesse » Malipiero compaiono infatti nella lunga lista degli invitati, insieme ai suoceri De Rosa, a *Le Five O' Clock* del « Figaro », un appuntamento mondano organizzato nel febbraio di quell'anno dal celebre quotidiano.³⁶⁷ L'evento comprendeva un *potpourri* di esibizioni, dai

³⁶⁶ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 579.

³⁶⁷ *Le Five o' Clock*, « Le Figaro », 21 febbraio 1913, p. 3.

suonatori di *balalaika* alle danze cosacche, alcune arie cantate del soprano Yvonne Gall, il balletto *L'amoureuse leçon* di Alfred Bruneau suonato al pianoforte, il tutto concluso da una esibizione dei clown Antonet e Grock.

Continuando a seguire le poche tracce sparse di quel soggiorno parigino, un ulteriore incontro di Malipiero ci fa supporre che il compositore cercasse anche in terra francese di mettere a frutto quelle frequentazioni mitteleuropee che aveva coltivato negli anni precedenti. Scorrendo le pagine dei *Tagebücher* di Stefan Zweig si scopre un incontro tra i due artisti, ed è un dato inedito poiché né Malipiero né i futuri biografi e studiosi menzionano l'incontro:

9 März. Den Vormittag vertan, nach Tisch bei Frau Brettauer, wo ich in ein Gewühl gerate, aus dem mich ein junger italienischer Componist Malipiero einzig interessiert.³⁶⁸

Malipiero ebbe dunque una qualche forma di contatto con quel ramo della ricca casata dei Brettauer, da cui proveniva Zweig per linea materna, che si era trasferito a Parigi, come racconta lo stesso scrittore nel suo *Die Welt von Gestern*.³⁶⁹

A Parigi fece la conoscenza del belga Fernand Le Borne (1862-1929), che prese in simpatia l'italiano, senza reciprocità («molto spesso ispiro simpatia a gente agli antipodi del mio sentire»):³⁷⁰ al compositore non verranno risparmiate frecciate postume («lo invidiavo per le partiture dei suoi inutili melodrammi magnificamente stampate»):³⁷¹ Il rapporto dovette poi peggiorare o chiudersi nel tempo, poiché in una lettera del 18 luglio 1920 a Guido M. Gatti, Malipiero scrisse di esser stato avvisato dal sovrintendente dell'Opéra Jacques Rouché circa una contestazione preparata da Le Borne assieme ad Alfred Bruneau per la seconda rappresentazione delle *Sept Chansons*.³⁷²

³⁶⁸ «9 marzo. Persa la mattinata, dopo il pranzo, dalla signora Brettauer, dove incontro moltissima gente, di cui un giovane compositore italiano, Malipiero, era l'unico che mi interessava», in Stefan Zweig, *Tagebücher*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1988, p. 45.

³⁶⁹ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1981, p. 23.

³⁷⁰ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 159.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, cit. p. 63.

Fu in ogni caso Le Borne a invitarlo «a un après dîner per assistere a una serata, con “programma improvvisato”, per farmi fare la conoscenza di Alfredo Casella il quale vi interveniva in qualità di accompagnatore della cantatrice Maria Freund».³⁷³

L'incontro col collega torinese segnò una svolta nella permanenza a Parigi di Malipiero:

La cordialità di Casella, le persone che incontrai a casa sua, trasformarono la tristezza che m'ispirano le grandi città, in soggiorno quanto mai interessante. [...] Gli entusiasmi di Casella erano sempre sinceri, mai si perdevano nel vuoto opportunismo; semmai, quasi sempre erano gli amici a beneficiarne.³⁷⁴

Se Malipiero ricorda di avere conosciuto Casella ad aprile,³⁷⁵ nei ricordi di quest'ultimo l'incontro sarebbe avvenuto a giugno:

Nel giugno seguente [1913], conobbi per caso a Parigi tre illustri italiani. Il primo era Gian Francesco Malipiero, che si trovava da alcuni mesi a Parigi ma che - non so perché - non era ancora riuscito a trovarmi. Ci legammo subito di fraterna amicizia ed egli mi mise al corrente di quanto accadeva allora in Italia nel campo musicale.³⁷⁶

Secondo Henry Prunières il collega torinese lo mise finalmente in contatto con i massimi musicisti francesi dell'epoca : « il y est accueilli par Casella, qui le présente à Ravel et lui fait connaître le mouvement musical dont Paris est le centre. Malipiero entend, dans les concerts et les théâtres, les œuvres de Debussy, de Ravel, de Dukas ».³⁷⁷

Con Debussy l'incontro fu piuttosto fugace: «non era trattabile, lo avvicinai appena, ma non mi importa, la sua musica mi è indispensabile».³⁷⁸ La conoscenza con Ravel non

³⁷³ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 159.

³⁷⁴ Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 159.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 72.

³⁷⁷ Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in « *Mercure de France* », cit., p. 219.

³⁷⁸ Gian Francesco Malipiero, *La Pietra del bando*, cit., p. 52.

risultò particolarmente piacevole sotto il profilo umano, a giudicare dai ricordi di Malipiero: «Maurice Ravel, se avvicinato, respingeva, e il suo ingegno non giustificava i suoi modi».³⁷⁹ Per lettera, all'amico Guido M. Gatti, Malipiero minimizza l'influsso della musica del collega francese:

Quando io scrissi le prime *Impressioni dal vero* non sapevo nemmeno che Ravel esistesse. Credo che nel 1910 nessuno sapesse della sua esistenza. Del resto *Ma mère l'oye* venne rappresentata nel 1912 e poi si stampò. Io la sentii a Parigi nel 1913.³⁸⁰

Difficile verificare l'affermazione di Malipiero, che rimane tuttavia abbastanza plausibile, poiché prima del 1910 non abbiamo notizia di esecuzioni di Ravel a Venezia, e, inoltre, l'articolo di Pizzetti sul musicista francese apparve nel 1911. Nondimeno, un'assonanza tra la prima serie delle *Impressioni dal Vero* e le *Histoires Naturelles* di Ravel colpisce fin dai titoli ornitologici (*Il capinero, il picchio, il chiù*) e per una certa fissità quasi fotografica degli incisi tematici, che si sospendono in ostinati onomatopeici (per esempio *La Pintade* e *Il picchio*), dissipando coi loro contorni netti le brume dell'impressionismo. E pertanto la differenza tra la lezione di Ravel e l'impressionismo di Debussy è affermata con forza da Malipiero in un articolo del 1914, dove si afferma che «Maurice Ravel è stato per molto tempo perseguitato e accusato di debussismo, e soltanto da poco si è riconosciuto in lui uno dei musicisti francesi più originali».³⁸¹

Parigi non fu solo l'occasione per ascoltare le musiche dei colleghi francesi, ma permise l'incontro con alcuni compositori decisivi del Novecento, come Arnold Schönberg, di cui ascoltò l'*op. 19*:

Nella penombra, in una sala che pare una sala di ospedale, un intrepido pianista fa sentire i «Sechs Stücke» di Arnoldo Schönberg. Il pubblico sghignazza; il riso idiota dei «prevenuti» è irritante quanto il

³⁷⁹ *Ibidem.*

³⁸⁰ Lettera a Guido M. Gatti da Roma del 1 aprile 1921, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, cit. p. 91.

³⁸¹ Gian Francesco Malipiero, *La fisionomia musicale dell'epoca*, in «La Riforma musicale», II/52, 27 dicembre 1914, p. 1.

vociare di un piccolo gruppo di fanatici ammiratori. La grande sfida: da allora la musica avrebbe dovuto essere esclusivamente dodecafonica e si stava creando un martire: Arnoldo Schönberg.³⁸²

A proposito di Schönberg il giudizio di Malipiero fu sempre scevro da rigidità preconcepite: da un lato scriverà che quelle del viennese erano «astruserie armoniche» paragonabili all'«ossigeno per il moribondo»,³⁸³ dall'altro a Schönberg dedicherà il suo testamento di compositore, *Omaggio a Belmonte*.³⁸⁴

Se leggiamo le poche lettere che ci sono rimaste scritte o ricevute da Malipiero durante tale periodo, ci accorgiamo che la mente del compositore era, nonostante gli incontri parigini, costantemente rivolta a quanto succedeva in Italia. Il 30 marzo 1913 l'amico Marius Pictor scrive a Malipiero:

Finalmente ho letto ieri nella Gazzetta l'annuncio del suo trionfo nel concorso di S. Cecilia. Io ossequente alla sua lettera obbedii, e non dissi nulla con nessuno, sebbene io non potessi concepire il perché! In tutti i modi ella potrà capire quanto ne sia felice. [...] Non dimentichi, prima di partire per l'Italia, di andare al castello di Chantilly e al bosco di Fontanablù, con Barbizon.

Tante cose alla Signora e alla famiglia Rosa, e a lei un bacio dal suo amico.³⁸⁵

Nel 1912 Malipiero aveva inviato cinque brani al concorso per composizioni orchestrali indetto dall'Accademia di S. Cecilia di Roma. Il bando prevedeva l'invio di un solo brano per compositore e così il musicista decise di firmare quattro dei brani con un falso nome. I primi quattro premi risultarono tutti suoi (l'unico che non vinse fu, per paradosso, quello firmato col suo vero nome). In una lettera del 7 aprile 1913 a Oscar Chilesotti,

³⁸² Gian Francesco Malipiero, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, cit., p. 160.

³⁸³ *Ivi*, p. 162.

³⁸⁴ Non è questa la sede per approfondire il lungo e complesso rapporto di Malipiero con la seconda scuola di Vienna e con il serialismo. Si veda a questo proposito il già citato John C.G. Waterhouse, *Malipiero e la dodecafonica*, in Paolo Cattelan, *Malipiero-Maderna (1973-1993)*, cit., pp. 135-147.

³⁸⁵ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 415.

firmandosi dall'indirizzo 23 Rue Henry Monnier, Malipiero lamenta una congiura del silenzio attorno alla sua vittoria, poiché nessuna notizia sull'esito del concorso usciva sulla carta stampata:

Egregio amico, mi permetto di mandarle una copia d'una lettera ch'io ho scritto al direttore della «Tribuna». Ella comprenderà subito di cosa si tratta. Siccome c'è del gran mistero in questo concorso così io penso che aperte le schede e trovato quattro nomi che non interessavano, di quattro sconosciuti, delusi si misero a tacere, mentre le altre volte era un gran parlare del concorso e dell'esito. [...] Essi se ne infischiano dei giovani e siccome erano costretti a eseguirle perché in un concorso pubblico non si può ritirarsi, così approfittarono del ritardo di quattro giorni delle parti d'orchestra per levarsi un peso che disturbava la direzione dell'Augusteo. Ora io cerco di far sapere pubblicamente la cosa il più possibile, per vedere cosa diranno.³⁸⁶

Ecco la copia della lettera al direttore della «Tribuna», inviata a Chilesotti, che svela come il furbo *escamotage* di Malipiero rischiasse di ritorcersi contro di lui:

Io mandai, facendole copiare da 5 copisti diversi, cinque opere mie e scelsi fra quelle inedite e mai eseguite. Pur non sperando molto dovevo ammettere il pericolo che se ne scegliesse più d'una e perciò nelle cinque buste suggellate ho messo in una (quella che conteneva il lavoro al quale tenevo di più) il mio vero nome e nelle altre quattro pseudonimi differenti. Purtroppo l'opera portante il mio nome venne considerata non corrispondente alle norme del programma e perciò esclusa – le altre vennero scelte tutte quattro. Esse figurano sotto i nomi di Balbi Giovanni - poema sinfonico *Arione*, Dell'Isola Franco - *Vendemmiale*, Felice Feliciano - *Sinfonia del mare*, Mastropier Giovanni - 3 impressioni dal vero.³⁸⁷

³⁸⁶ *Ibidem.*

³⁸⁷ *Ibidem.*

Tre giorni dopo, il 10 aprile Malipiero inviò una cartolina a Chilesotti, questa volta dall'Hotel Le Peletier nell'omonima via, dicendosi ancora in attesa che «La Tribuna» pubblicasse la lettera:

Non so ancora nulla da Roma e la terrò informata se la «Tribuna» pubblica la lettera. All'«Orfeo» ho mandato una specie d'articolo, vedremo se lo pubblicheranno, se ella può dare una spinta, tanto meglio. L'avverto che è differente dalla lettera della «Tribuna». Ci tengo alla R. Musicale e la ringrazio. [...] l'avverto sull'effetto che la cosa ha prodotto a Roma.³⁸⁸

Mentre Malipiero attendeva notizie da Roma, giunse a Parigi Ildebrando Pizzetti, per presenziare alla rappresentazione della *Pisanelle* di D'Annunzio, di cui aveva scritto le musiche.³⁸⁹ L'avvicinarsi delle rappresentazioni della *Pisanelle* mise in fibrillazione Malipiero, che vi vedeva l'occasione di poter finalmente incontrare D'Annunzio:

Alla fine di maggio lessi su «Comœdia» un'intervista che doveva preparare l'imminente rappresentazione della «Pisanella». Il poeta era dunque a Parigi. Mi precipitai dal suo incaricato d'affari, il quale mi accolse in malo modo: più di venti signore eran già venute a supplicarlo di metterle in comunicazione con l'autore della «Pisanella». Gabriele d'Annunzio non s'era mosso da Arcachon, l'intervista era una spiritosa invenzione di un giornalista.³⁹⁰

La partitura della *Pisanelle* era stata terminata da Pizzetti a Firenze il 3 aprile e già l'11 aprile da Parigi Ida Rubinstein si era complimentata con un telegramma per le danze «admirables» composte dal giovane.³⁹¹

³⁸⁸ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 415.

³⁸⁹ Un recente studio sulla *Pisanella* e il rapporto con Ida Rubinstein è in Patrizia Veroli, *Pizzetti e Ida Rubinstein. Nuove considerazioni su La Pisanelle (1913)*, in «Chigiana. Journal of musicological studies», III/1, *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, cit., pp. 141-158.

³⁹⁰ Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 294.

³⁹¹ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, cit., p. 110.

L'idea della *Pisanelle* trae la sua origine in una sera, il 4 giugno 1910, quando D'Annunzio, da poco giunto in Francia, aveva assistito al balletto russo *Shéhérazade*, su musiche di Rimskij-Korsakov, ed era rimasto affascinato dalla ballerina Ida Rubinstein (in un taccuino D'Annunzio ricorda di essersi inginocchiato davanti alla danzatrice e di averle baciato i piedi: «vedendo da vicino le meravigliose gambe nude, mi getto a terra - senza sentire su me l'abito 'a coda di rondine' - bacio i piedi»).³⁹² Da questo incontro nascerà la collaborazione per *La Pisanelle*. Per questo nuovo dramma D'Annunzio scelse di servirsi ancora della collaborazione del suo "Ildebrando da Parma", tendendogli una mano in un momento in cui si incontravano difficoltà a rappresentare la *Fedra*.

Il 27 febbraio 1913 Pizzetti scrisse a D'Annunzio:

Parliamo ora della *Pisanelle*. Par che la sig. Rubinstein sia entusiasta [...]. E certo sarà ancor più entusiasmata dalle danze. *La danza dello Sparviero*, che ho già quasi tutta scritta, è una Sarabanda, e mi par bellissima. L'ho scritta per soli archi, così, come Ella ha immaginato. [...] Quasi grave, nobilissima e profondamente espressiva. Ma l'ultima danza sarà vertiginosa.

Pochi giorni dopo, il 3 marzo 1913, Pizzetti scrisse nuovamente a D'Annunzio aggiornandolo sull'avanzamento dei lavori:

Ho finito di scrivere la *Danse de l'épervier*. Dura (proprio come desidera M.me Rubinstein) poco più di tre minuti. E mi pare bella, e credo Le piacerà. Sto scrivendo la *stampita* che accompagna l'entrata della *Pisanelle* nell'ultimo atto. L'ho composta con lo stesso tema (il tema di Raimbaut de Vaqueiras) usato per la Sua *stampita* del primo atto: ma lo strumentale è diverso: prima è di legni e corni e l'ultima volta di archi con un'arpa e la celesta.

Attendo con grande desiderio il testo del Prologo: non so perché ma sento che la Canzone di Sainte Aletis sarà la cosa più bella della musica della *Pisanelle*.³⁹³

³⁹² Gardone Riviera, Archivio privato del Vittoriale, Taccuino 10940-1.

³⁹³ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ARC 32 III/12.

Il giorno successivo D'Annunzio rispose a Pizzetti, dandogli una qualche speranza per la *Fedra*, che languiva in un cassetto dopo il fallimento delle rappresentazioni italiane.

La signora Goloubeff è qui. Oggi abbiamo trovato un piccolo suonatore, il quale è riuscito a leggere la *Fedra*. [...] La signora s'è veramente trasfigurata. Sente la sua musica con tale profondità che veramente dianzi ero preso alle viscere. E anche la voce ha acquistata una forza incredibile! Ecco i miracoli della fede. Ora naturalmente è impazientissima di avere il suo giudizio.

Io sarò a Parigi verso il 10 di aprile. Sto predisponendo una "lettura" presso Astruc. L'"ambiente" è favorevolissimo. Vedrà che rivincita!³⁹⁴

Ed è vero che il giorno prima, il 27 marzo, da Arcachon aveva scritto all'impresario Gabriel Astruc parlandogli del giovane Ildebrando da Parma:

Je vous ai parlé plus d'une fois, de l'œuvre admirable d'un musicien italien qui s'appelle Ildebrando da Parma. Le drame musical, composé sur mon poème tragique *Phèdre* est maintenant tout prêt.

Pierre Lalo, dans une prose récente, cherchait à trouver les raisons de la rupture totale, et atroce, qu'il y a entre la musique italienne d'autrefois et celle d'aujourd'hui, entre la sublime nudité de Monteverde et « ce grossier étalage d'émotion populacière » que vous connaissez.

L'œuvre d'Ildebrando da Parma se rattache directement et puissamment à l'art du *Couronnement de Poppée* et de l'*Orphée*. Croyez à un artiste qui de toutes ses forces depuis trente ans sert l'art sévère : cette *Phèdre* musicale est un chef-d'œuvre, un vrai, un de ces rares jets de poésie pure qui de temps en temps viennent renouveler l'âme fatiguée et inquiète de toute une génération. Gardez ces paroles, pour l'avenir prochain.

Or, puisque le jeune maître viendra à Paris [...] je voudrais vous donner (à vous et au glorieux Van Dyck) une audition de *Phèdre*. [...].

³⁹⁴ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ARC 32 I/23.

Trouverez-vous, pour cette véritable révélation, un après-midi de trêve ?³⁹⁵

Il 27 marzo è lo stesso giorno in cui Malipiero scrisse a Pizzetti in attesa del suo arrivo (una lettera che, tra l'altro, permette di retrodatare la conoscenza tra Malipiero e Casella almeno alla fine di marzo):

Caro amico, attendo ansiosamente l'annuncio del tuo arrivo. Sono (mentre ti scrivo) in casa del M. Casella e naturalmente parliamo di te, di Bastianelli e di quei pochi che tentano sollevare l'Italia. Il M. Casella mi esprime il desiderio di conoscerti e di avere lo spartito di *Fedra* che ammira e che ha avuto occasione di vedere dalla signorina Goloubeff. [...]

Spero presto poterti finalmente parlare e a lungo.³⁹⁶

Una missiva parallela è inviata lo stesso giorno da Casella a Pizzetti, una lettera che rivela come, pur non conoscendolo personalmente, Casella conosceva già la *Fedra* e aveva già avviato un'opera di propaganda per il lavoro:

So che a giorni avrò la fortuna, tanto desiderata, di conoscerla personalmente. Da un mese faccio quotidianamente lavorare la *Fedra* a Mme Goloubeff; ho potuto così conoscere abbastanza profondamente la sua opera, della quale sono ardente ammiratore.³⁹⁷

Il 3 aprile 1913, a Firenze, Pizzetti depose la penna: le musiche della *Pisanelle* erano ormai terminate nel dettaglio.³⁹⁸ L'11 aprile Ida Rubinstein telegrafò a Pizzetti:

VOS DANSES SONT ADMIRABLES JE LES AI ENTENDUES
HIER MERCI JE FERAI TOUT QUE JE POURRAI POUR EN
FAIRE QUELQUE CHOSE D'ELLES.³⁹⁹

³⁹⁵ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, LA-ANNUNZIO GABRIELE D-9.

³⁹⁶ Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, cit., p. 108.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 109.

³⁹⁸ *Ibidem*.

Pochi giorni dopo, il 17 aprile, D'Annunzio scriveva a Pizzetti per aggiornarlo sull'audizione della *Fedra* e per fornirgli dettagli circa la trasferta in Francia

Mio caro amico,

ho rinunciato a telegrafarle ed a scriverle, su l'opportunità del viaggio a Parigi, perché volevo prima tentare di ottenere una data ferma per l'audizione della *Fedra*. In questo momento Astruc è occupatissimo. Credo che le sorti del nuovo teatro non siano magnifiche come si stampa. La verità è diversa. Per ciò tanto Astruc quanto van Dyck? Sono in agitazione, e non hanno per ora "l'orecchio pacato" che è necessario a udire la *Fedra*. Si propone di rimandare l'audizione al mese di maggio. Ma intanto giova credo una corsa a Parigi. Io vorrei andare lunedì nel caso che io abbia terminato per quel giorno il lavoro dal quale attendo i "mezzi". Ella riceverà questa lettera sabato o domenica, é disposto a partire e a ritrovarsi con me? In questo caso le telegraferò: "Parta". Io scenderò all'Hotel Meurice, e avrò là per lei una stanza. Per ciò è già convenuto che, arrivando a Parigi, ella si farà condurre al Meurice (rue de Rivoli) dove mi troverà e meco alloggerà. Io stesso rimarrò a Parigi pochi giorni; e tornerò poi qui, prima di occupare l'appartamento che cerco là in qualche via silenziosa. Quando io sarò pronto a partire le telegraferò "parta". E ci ritroveremo al Meurice. Son impazientissimo di rivederla e di udire la nuova musica.⁴⁰⁰

A inizio maggio oramai le rappresentazioni della *Pisanelle* incombevano e il 2 maggio D'Annunzio scriveva a Pizzetti:

I giornali mi rappresentano a Parigi, Ma non mi sono mosso di quei. Le prove sono già cominciate [...]. S'ella non potrà venire a Parigi due volte, bisognerà che la Sua venuta concordi con le più utili

³⁹⁹ *Ivi*, p. 110.

⁴⁰⁰ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 170413 32 I/29.

circostanze e occasioni. Perciò io le telegraferò da Parigi quando avrò potuto determinare la data dell'audizione.⁴⁰¹

Il 28 maggio finalmente Pizzetti giunse a Parigi.⁴⁰²

Il giorno dopo si svolse la prima del *Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij, che Pierre Monteux diresse al Théâtre des Champs-Élysées. Se Pizzetti vi si recò ancora reduce dal lungo viaggio, Malipiero era stato in qualche modo prevenuto del possibile sisma da Casella, che ben conosceva le opere del compositore russo:

A Parigi, aprile 1913. «Non parta. In maggio avremo la rappresentazione del nuovo balletto di Igor Strawinsky: «Le sacre du printemps» che segnerà certamente un altro passo avanti in quella direzione che tutti dobbiamo seguire per la salute dell'arte musicale». Così mi parlava Alfredo Casella mentre stavo congedandomi da lui e gli sono grato di avermi quasi costretto ad attendere «l'avvenimento». Sono però convinto che in ogni modo avrei dovuto rimanere perché certi incontri sono inevitabili.⁴⁰³

Per Malipiero la serata rappresentò uno *choc*: «mi svegliai da un lungo e pericoloso letargo».⁴⁰⁴ Ancora nel 1971, incalzato dal critico Giuseppe Pugliese a ricordare il rapporto col Maestro russo da poco scomparso, così scriveva Malipiero:

A Parigi, quasi alla vigilia della prima guerra mondiale (1913), trascorsi alcune settimane di desolante solitudine, senonché un giorno, sul Boulevard des Italiens, mi accorsi di due individui che si salutarono togliendosi il cappello; da quel momento non mi sentii più solo, ché subito Alfredo Casella mi tese la mano molto spontaneamente, quasi mi aspettasse.

Dovrei raccontare sempre le stesse cose, cioè che per merito di Alfredo Casella feci la conoscenza di tutti i compositori francesi

⁴⁰¹ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 32 I/33.

⁴⁰² Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, cit., p. 111.

⁴⁰³ Gian Francesco Malipiero, *Strawinsky*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1945, p. 15.

⁴⁰⁴ Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 349.

operanti sulla piazza e devo ringraziare ancora una volta il buon Alfredo se ho rinviato di qualche giorno la partenza da Parigi, per assistere alla mai dimenticata prima rappresentazione del *Sacre du printemps*. Inutile ch'io ripeta l'importanza che ebbe per me questa primizia: mi confermò cioè che nel deserto veneziano io avevo scelto la giusta via. Non so se allora io abbia dato la stessa importanza che dò oggi a questo mio primo contatto con l'opera di Stravinskij non ancora sradicato dalla sua terra, certo che ritornai a Venezia senza più dubitare sulla mia attività di musicista liberato da ogni borghesismo.⁴⁰⁵

Della reazione di Pizzetti non abbiamo testimonianza autografa, ma la sua reazione è annotata dall'amico:

A breve distanza dalla *Pisanella*, un grande avvenimento scosse la simpatica apatia della vita musicale parigina: ai Campi Elisi si varava il *Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij. Ildebrando Pizzetti, presente alla rappresentazione, mi apparve disorientato, e di questo non ci si deve meravigliare, perché si mantiene sulla breccia soltanto chi ha una personalità, sia essa ovattata o squillante non importa.⁴⁰⁶

Qualche anno dopo, in un momento di forti turbolenze nei rapporti tra i due compositori, Malipiero riconduce l'origine dei dissapori alla diversa reazione in occasione della serata parigina. Le divergenze riguardavano una riforma dei programmi di studio nei conservatori: Malipiero aveva, a suo solito, attaccato l'onnipresenza del melodramma ottocentesco e Pizzetti gli aveva risposto piccato intimandogli un pellegrinaggio penitenziale a S. Agata. Così gli rispose, con la consueta ironia, Malipiero:

Nel 1913, a Parigi, fui vivamente impressionato dal *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinskij, mentre tu ne provasti disgusto. È stata però una vera fortuna che non sia accaduto il contrario, altrimenti mi

⁴⁰⁵ Lettera pubblicata in Gian Francesco Malipiero, *Igor Stravinsky*, Studio Tesi, Pordenone 1987, p. XXIII.

⁴⁰⁶ Gian Francesco Malipiero, *Per Ildebrando Pizzetti*, in «L'Approdo musicale», 21, cit., p. 82.

avresti mandato Dio sa in quale paese della Russia in pellegrinaggio d'espiazione.⁴⁰⁷

Molto più stimolante fu per Pizzetti la serata dell'indomani, il 30 maggio 1913, quando andò ad assistere al *Boris Godunov* cantato da Fjodor Scialiapin. Non abbiamo un ricordo diretto dell'evento, ma qualche anno più tardi ricordò la serata in un articolo pubblicato sul quotidiano «La Tribuna»:

Di quel che dicevano gli attori e il coro, io che non so il russo, non capivo una parola, ma un po' perché l'opera l'avevo letta, un po' perché era eseguita con stupenda efficacia, e più ancora per la sua singolarità e la sua bellezza e la sua potenza espressiva, l'impressione che ne ebbi fu grandissima.⁴⁰⁸

Mentre attendeva alle prove della *Pisanelle*, D'Annunzio era riuscito infine a concordare con alcune figure apicali della musica francese un incontro in cui Pizzetti avrebbe potuto presentare la sua *Fedra*. Il poeta riuscì persino ad assicurarsi la presenza di Claude Debussy, invitato alla *Pisanelle* e alla lettura di *Fedra* con una lettera del 7 giugno:

Mon cher ami,
Je vous envoie la baignoire pour la répétition de mardi soir. Ces jours-ci sont pour moi pleins de souvenirs et de mélancolies. Viendrez-vous demain à 4h (pavillon de Hanovre) entendre quelques morceaux de la *Phèdre* ?
J'en serais si heureux, et si reconnaissant. Le compositeur en tremble, dans l'attente.⁴⁰⁹

L'8 giugno si riunirono dunque al Pavillon de Hanovre Debussy, Djagilev, Nathalie de Goloubeff, Mme Misia Edwards Godebska (la principessa Yourbeletieff di Proust), Fjodor

⁴⁰⁷ Gian Francesco Malipiero, *Oreste e Pilade: ovvero, Le sorprese dell'amicizia. Melodramma senza musica e con troppe parole*, Battei, Parma 1922, p. 42.

⁴⁰⁸ Ildebrando Pizzetti, *Boris Godunof*, in «La Tribuna», 2 febbraio 1937.

⁴⁰⁹ Lettera del 7 giugno di D'Annunzio a Debussy, in Guy Tosi, *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite*, cit., pp. 83-84.

Scialiapin e Jacques Rouché (direttore dell'Opéra). È singolare che un evento potenzialmente tanto decisivo per la carriera di Pizzetti non lasci praticamente traccia nei ricordi dell'autore. Borghetti e Pecci, due studiosi che si sono ampiamente dedicati alla *Fedra* di Pizzetti, ne ricavano che l'incontro dovette rivelarsi una delusione e che non sortì alcun effetto.⁴¹⁰ Anche Lesure sostiene che D'Annunzio « ne parvient pas à convaincre Gabriel Astruc de faire représenter sur son théâtre sa *Fedra* ». ⁴¹¹ Non è stato considerato però un foglio inedito datato 15 giugno 1913 (conservato alla Biblioteca Centrale di Roma) nel quale con la grafia di D'Annunzio e con le firme apposte del poeta e del musicista (che si firma 'Ildebrando da Parma') recita:

Pour les représentations du drame musical *Phèdre* à Paris, l'auteur du Poème et le compositeur de la musique désirent et demandent que le rôle de *Phèdre* soit chanté par l'admirable Donatella Cross.⁴¹²

Difficile dare un significato chiaro a questo indizio isolato, che comunque sembrerebbe smentire il completo fallimento dell'audizione. Sappiamo che, in ogni caso, ci vollero dieci anni perché la *Fedra* venisse rappresentata in Francia, anche se nella versione teatrale, conservando delle musiche di Pizzetti solo il *Preludio* e la *Trenodia di Ippolito*.

Le prove per la *Pisanelle* nel frattempo erano terminate, non senza qualche notizia sorprendente. Così scrisse « Gil Blas » l'11 giugno:

L'un de ces derniers jours, un monsieur insistait pour entrer. Forts de la consigne, les gardiens sévères refusaient l'accès de la salle. Mais je veux, dit le monsieur, entendre la musique de mon disciple, mon disciple ! ! - La porte restait close. Il y eut altercation, presque bataille. Enfin M. Giacomo Puccini put s'installer et entendre la musique de M.

⁴¹⁰ Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Edt, Torino 1998, p. 49.

⁴¹¹ François Lesure, *La generazione dell'Ottanta vue de Paris*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, cit., p. 8.

⁴¹² Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Arc 21.7/6.

Ildebrando da Parma, et, spectateur unique, apprécier le beau drame de
M. Gabriele d'Annunzio.⁴¹³

Sorprende leggere dell'apparizione di Puccini alle prove, per di più presentatosi come maestro di Pizzetti. La notizia stupisce perché, come noto, Pizzetti fu, assieme a Fausto Torrefranca, uno dei più violenti stroncatori di Puccini, avendolo attaccato duramente nel 1911 sulla «Voce».⁴¹⁴ Eppure Louis Schneider scrisse che Pizzetti era « élève de M. Giacomo Puccini ».⁴¹⁵ Che fosse frutto di un fraintendimento dei giornali o di una voce messa appositamente in giro da ignoti o, per qualche oscuro motivo, dallo stesso Puccini, è certo che il maestro lucchese era a Parigi in quei giorni e aveva contatti con D'Annunzio.⁴¹⁶ Anche Puccini ebbe modo in quel soggiorno parigino di ascoltare e apprezzare il *Sacre* di Stravinskij.⁴¹⁷

Il 12 giugno, l'indomani della prima della *Pisanelle* allo Châtelet, Debussy scrisse a D'Annunzio per ringraziarlo della serata. Singolarmente, però non una parola è spesa sulla musica del compositore italiano, né riguardo la *Pisanelle* né riguardo la *Phèdre* presentata all'audizione:

Quelle soirée, cher D'Annunzio, d'une beauté si différente du *Martyre* pour lequel je garde tout de même une affection particulière. Vous employez, si j'ose dire, une matière trop belle : pour la bouche des acteurs, pour les oreilles du public que le tumulte bigarré de la mise en scène vient encore bousculer. A mon avis ce n'est justement pas celle-là qu'il faudrait employer. Pourquoi tant occuper les yeux quand les oreilles ont tout à retenir ? Depuis quelques années, nous obéissons à des influences ou le Nord se concerte avec Byzance pour étouffer notre génie latin, fait de grâce et de clarté.⁴¹⁸

⁴¹³ *On répète*, « Gil Blas », 11 giugno 1913, p. 4.

⁴¹⁴ Ildebrando Pizzetti, *Giacomo Puccini*, «La Voce», III/5-7, 1911.

⁴¹⁵ Louis Schneider, *La musique*, « Comœdia », 13 giugno 1913, p. 2.

⁴¹⁶ Aldo Simeone (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e Giacomo Puccini. Il carteggio recuperato (1894-1922)*, Carabba, Lanciano 2009.

⁴¹⁷ Michele Girardi, *Puccini: his international art*, University of Chicago Press, Chicago 2000, p. 442.

⁴¹⁸ Guy Tosi, *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite*, cit., pp. 86-87.

Nonostante i rilievi al lavoro di D'Annunzio da queste righe si nota come Debussy si inserì appieno in quell'idea di « sororité latine » che si andava affermando sia sul fronte italiano che francese e che si sarebbe rinsaldata, con l'alleanza militare durante la Grande Guerra, un'arte, quella latina, fatta di « grâce et de clarté ».

Alle rappresentazioni della *Pisanelle* non mancò di partecipare Malipiero, con l'intento di ottenere il permesso di D'Annunzio per il *Sogno di un tramonto d'autunno*. A sfogliare il carteggio tra D'Annunzio e Malipiero si ricava che il primo incontro effettivo tra i due era avvenuto il 2 giugno, e si evince anche un certo fastidio di D'Annunzio per l'insistenza delle richieste di Malipiero:

Le confesso che questa fretta necessaria mi dà molta inquietudine. Le giornate parigine sono voracissime; e i contrattempi sono frequenti.
A stasera! Ossequi alla signora gentile.
Il suo D'Annunzio.⁴¹⁹

In quell'incontro però Malipiero non riuscì a ottenere quanto desiderato, e dunque senza demordere scrisse nuovamente al poeta il 16 giugno:

Maestro,
dopo cinque mesi di attesa sarebbe male io partissi senza avere definito per il sì o per il no le sorti di quel sogno che da tanto tempo è il mio sogno. [...] Martedì sera [17 giugno] spero poterle parlare dopo la *Pisanella*, le raccomando i miei biglietti.⁴²⁰

Fino all'ultimo i tentativi di Malipiero di musicare il *Sogno* non andarono in porto. Malipiero indagò sulla causa di questo rifiuto, arrovellandosi tra diverse spiegazioni:

Un amico, uno scultore di cui non ricordo il nome, mi scrisse, dopo aver parlato con Gabriele d'Annunzio, che il Poeta rimase male

⁴¹⁹ Lettera del 2 giugno 1913, in Chiara Bianchi (a cura di), *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 53.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 53-54.

impressionato dal fatto che io, nonostante il mio entusiasmo non avevo scritto nemmeno una nota ed esigevo il permesso.⁴²¹

Solo anni dopo Malipiero scoprì che la causa del rifiuto del poeta si doveva ai suoi problemi finanziari: D'Annunzio aveva venduto i diritti a un facoltoso dilettante di musica disposto a pagare un cospicuo onorario.⁴²²

Pizzetti farà presto ritorno in Italia (e sul treno da Parigi a Firenze inizia a lavorare al suo *Poema Emiliano*). Che il palcoscenico parigino fosse stato importante per Pizzetti lo conferma una lettera estiva al conte Enrico San Martino Valperga. Il 7 agosto 1913, dalle vacanze a Forte dei Marmi, scrisse al conte:

Sebbene io possa aver desiderato negli anni passati, di dirigere un concerto di musica mia all'Augusteo, non Le ho mai scritto in proposito perché attendevo di poterle proporre un intero programma del quale io stesso potessi dirmi soddisfatto. Ora, dopo che la mia musica per la *Pisanella* del D'Annunzio è stata eseguita a Parigi [...], ho potuto pensare di prendere in considerazione la proposta che appunto le faccio, di affidarmi, nella prossima stagione di concerti dell'Augusteo, la direzione di un concerto orchestrale con solista, nel quale dirigere le seguenti mie opere:

- 1 Ouverture per una farsa tragica (prima esecuzione)
- 2 Poema emiliano per violino e orchestra
- 3 La Pisanella (suite in 4 tempi).⁴²³

La risposta dell'Accademia di Santa Cecilia del 23 agosto negherà la disponibilità e il concerto non ci sarà.

L'incontro parigino fu importante anche per rinsaldare i rapporti tra Malipiero e Pizzetti, da poco tornati in Italia, ripresero subito i progetti di creare insieme un ambiente favorevole alle nuove musiche italiane:

⁴²¹ *Ivi*, p. 40.

⁴²² Lettera di Malipiero a Emilio Mariano, in *Ibidem*.

⁴²³ Roma, Archivio Storico di Santa Cecilia, 4/142.

Io ho avuto spesso occasione di ammirare il tuo carattere, ti stimo come uomo e non vedo altro modo di risolvere il problema della nostra esistenza artistica che legandoci fortemente per un principio, per un ideale, e muovere compatti. [...] Ti parla di tanti miei vaghi progetti per editori etc. etc. e tu mi hai risposto che te ne infischi; sono convinto che la vita parigina ti aveva urtato i nervi e ti faceva dire cose che non pensavi.⁴²⁴

Come si può evincere dai frammenti biografici reperiti in questa ricostruzione delle vicende dei musicisti italiani in terra francese, è difficile trarre una sintesi univoca del ruolo che giocò l'incontro parigino, poiché ciascuno era giunto nella capitale francese con un carico di aspettative diverse e se ne partì con un bagaglio diverso di incontri, insegnamenti, soddisfazioni e delusioni. Delusione fu probabilmente per Pizzetti, accolto sotto l'ala di D'Annunzio, il nulla di fatto in cui si risolse l'audizione della *Fedra*. Se Malipiero mancò completamente l'obiettivo del viaggio, che era quello di ottenere una collaborazione con D'Annunzio (di cui in seguito divenne amico stretto), ebbe modo di incontrare artisti differenti (Zweig, Rosso), conoscere le musiche di Dukas, Ravel e Schönberg, e trarre da Stravinskij una lezione che cambiò per sempre la sua opera di musicista. Casella, infine, poteva iniziare già con la *Fedra* la sua operosa propaganda a favore della musica italiana contemporanea e aveva finalmente potuto verificare come in Italia esistesse una nuova generazione di musicisti che viveva dei suoi stessi ideali e speranze.

⁴²⁴ Lettera di Malipiero a Pizzetti del 14 luglio 1913, Roma, Istituto Storico dell'enciclopedia Italiana, fondo Pizzetti.

PARTE TERZA

LA RICEZIONE DELLA GENERAZIONE DELL'OTTANTA IN FRANCIA (1900-1920)

Se la musica francese *fin de siècle* aveva acceso in Italia un ampio dibattito critico, nel corso del primo ventennio del Novecento la musica dei compositori della generazione dell'Ottanta inizia ad affermarsi in Francia. In molti casi la musica dei compositori italiani fu percepita come una propaggine italiana della scuola francese, come lapidariamente sosteneva Louis Laloy:

Un groupe de jeunes musiciens qui depuis quelques années s'est formé, comme une sorte de filiale de la puissante école française, et a déclaré une guerre sans merci à la doctrine vériste, responsable de la profonde décadence où est tombée, depuis trente ans, la musique italienne.¹

In secondo luogo perché la diffusione e la fama della musica francese di Debussy o Ravel surclassavano di gran lunga quelle di Pizzetti, Casella, Respighi, Malipiero ecc. Non si potrà contare dunque su ampie e approfondite riflessioni critiche, com'era stato il caso dei dibattiti aperti dalla musica di Debussy in Italia, ma su impressioni estemporanee ricavate quasi esclusivamente dalle recensioni dei concerti. La musica della generazione dell'Ottanta acquista nondimeno un'attenzione progressivamente maggiore nel primo ventennio del secolo e, attraverso stralci di giudizi critici più o meno articolati e autorevoli, è possibile ricostruire passo per passo l'introdursi sulla scena francese delle musiche dei giovani compositori italiani.

La ricerca si fonda quasi esclusivamente sulle esecuzioni svoltesi a Parigi tra il 1900 e il 1920. Obiettivo della ricerca è verificare come due identità musicali nazionali differenti potessero rispecchiarsi, confrontarsi, attrarsi o respingersi, definirsi l'una in relazione all'altra. Allo stesso modo dalla lettura delle recensioni traspaiono molteplici riferimenti alla vita musicale, culturale, persino politica dell'epoca. Se un simile lavoro di raccolta è già stato compiuto da Roberto Calabretto per Alfredo Casella,² l'obiettivo di questo capitolo è di

¹ Louis Laloy, *Les Sept chansons*, in « Comœdia », 12 luglio 1920, p. 1.

² Roberto Calabretto, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi dai documenti*, cit.

raccogliere e documentare, per la prima volta, l'insieme delle recensioni dedicate dalla stampa parigina all'intero gruppo dei giovani compositori italiani.

Alle orecchie del pubblico e della stampa francese dell'epoca, l'Italia era ancora il Paese del melodramma, rappresentato dall'ultima stagione della *Giovine Scuola* verista, la quale, se attirava il grande pubblico, era guardata con sospetto da molta critica, che la giudicava l'ultima manifestazione di un 'italianisme' oramai decadente. Nel 1910 si scatenò contro l'invasione delle opere italiane una vera e propria campagna di stampa cui dà conto un articolo di Fiamma Nicolodi.³ La parola 'italianisme' conserva nella stampa francese d'inizio Novecento un'accezione generalmente negativa; ricorre assai frequentemente e mai con una precisa definizione, come se il suo significato fosse immediatamente e univocamente decifrabile per il lettore. Già Alfred Bruneau si era scagliato nel 1901 contro « l'italianisme décadent » dell'opera ottocentesca,⁴ e Vincent d'Indy metteva in guardia i suoi studenti dalle « platitudes de l'italianisme des XVIIIe et XIXe siècles ».⁵ Una possibile esplicazione, o meglio caricatura, di ciò che s'intendeva con il termine la possiamo trovare in un articolo di Henry Gauthier-Villars, che in maniera fortemente sarcastica mette alla berlina l'infatuazione della borghesia francese per la facile musicalità del Bel Paese: « des siècles de voyages de noce ont affermi dans la mentalité bourgeoise l'idée que l'Italien possède la musique infuse, chante comme il respire et se nourrit de rythme, de mesure et d'harmonie ! ».⁶ Dopo un'audizione dell'*Amico Fritz* di Mascagni lo scrittore si convinse che nulla era cambiato nella musica italiana dai tempi di Pergolesi:

L'Italie demeure le berceau de la race privilégiée, où le violon frémit comme un cœur qu'on afflige, où l'on improvise au violoncelle solo, où Pergolèse caché dans son hangar transportait d'extase les rossignols, en composant nuitamment son *Stabat* sur un alto qu'il arrosait de ses pleurs ! .. Toute l'esthétique italienne se synthétise dans

³ Fiamma Nicolodi, *L'opera verista a Parigi*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *L'Opera tra Venezia e Parigi*, Olschki, Firenze 1988, pp. 315-331.

⁴ Alfred Bruneau, *La Musique française. Rapport sur la musique en France du XIIIe au XXe siècle ; la musique à Paris en 1900 au théâtre, au concert, à l'Exposition*, Charpentier, Paris 1901, p. 73.

⁵ Vincent d'Indy, *Cours de Composition Musicale*, I, Durand, Paris 1912, p. 217.

⁶ Henry Gauthier-Villars (pseud. Willy), *L'italianisme*, in « Le Courrier musical », VIII/11, 1 giugno 1905, pp. 330-331.

cet ana : composer sur un alto une œuvre polyphonique et se persuader jusqu'aux larmes que de cette exécution ruisselle le sublime ! [...] Un exemple probant nous en fut récemment donné à l'Opéra Italien où un violon solo, en épanchant dans la coulisse une demi-douzaine de traits ridiculement inexpressifs, plonge dans l'émotion la plus désordonnée tous les personnages de l'*Amico Fritz*.⁷

La musica italiana è dunque per Gauthier-Villars sinonimo di un istinto sentimentale e non coltivato, e di questo severo giudizio fanno le spese tanto il Settecento di Pergolesi che i successi più recenti.

L'eco di quest'uso denigratorio del termine '*italianisme*' giunse a Firenze all'orecchio di Ildebrando Pizzetti, che con patriottico sdegno tentò di difendere il buon nome della musica italiana, in una sarcastica prosa colorita d'immagini:

Da alcune sere io finisco la mia passeggiata con una breve sosta a un gran caffè, dove mi si è detto che convengono molti artisti, specialmente forestieri, a discutere di arte, di poesia, di pittura, di musica. Mi siedo a un tavolino appartato in un cantuccio della sala, nella quale, se bene sia piena di fumo, le lampade elettriche danno alle faccie della gente un colore di vecchia cera. Mi faccio portare il caffè e dei giornali e guardo e ascolto più che non leggo. Vi sono dei giovani dai capelli lunghi e lisciati e dalla faccia completamente rasata che sembrano ragazzi vecchi e sciupati (sono pittori, sono poeti, sono musicisti!). Ve ne sono degli altri barbuti e spettinati che sembrano uomini selvaggi e alcuni sono tedeschi, altri francesi, altri russi: pochissimi sono gli italiani. [...] Qualche volta si mettono a parlare di musica. Io ascolto attentamente. [...] Tra i giudizi, tra le frasi con le quali essi esprimono il loro entusiasmo o il loro disprezzo, mi ha colpito molte volte una parola che ritorna sui loro discorsi ogni volta che essi vogliono definire la mediocrità o la volgarità di un'opera musicale. La parola è *italianisme* (è una parola francese e non l'ho mai udita, grazie a Dio, tradotta in italiano). *Italianisme* dunque, ormai io

⁷ *Ivi*, p. 331.

l'ho capito benissimo, è ciò che è brutto, che è volgare, che è ignobile.⁸

Ancora nel 1924 Édouard Schneider testimoniava la diffusione del termine e le relative proteste di molti musicisti italiani di fronte al suo uso:

« Italianisme » est un mot dont la fortune se montre sans limites. [..]
Ne nous déguisons point ! Italianisme, cela veut dire, dans le langage courant des mélomanes conscients de la signification des termes, - facilité fâcheuse, laisser-aller, excès d'abondance, goût pommadé, par-dessus tout vulgarité. Or, comment ne pas l'avouer ? Avec la meilleure volonté du monde, il n'y a rien là qui soit de nature à ravir nos voisins de la péninsule. Et plus encore que les innombrables protestations que j'ai recueillies de leur bouche à ce propos, le fait de maints séjours au milieu d'eux m'a permis de mesurer la parfaite injustice du mot dès l'instant où l'on prétend l'appliquer à l'inspiration musicale de tout le pays.⁹

È importante soffermarsi preliminarmente sull'esistenza di questo *cliché*, tanto radicato quanto denigratorio, poiché, come vedremo, la sua persistenza produceva talvolta una sorta di corto circuito nella ricezione della musica della generazione dell'Ottanta: se da un lato infatti molti critici si compiacevano di rimarcare la lontananza di Malipiero, Pizzetti ecc. dagli operisti della *Giovine scuola*, dall'altra le loro musiche vennero talvolta giudicate non sufficientemente 'italiane' proprio perché prive di quei caratteri di estroversione e facilità melodica che si attendevano da un compositore italiano. Così, a titolo di esempio, Jean-Aubry, nel presentare e difendere la musica di Pizzetti, avvisava il pubblico:

Il se peut que l'art d'Ildebrando Pizzetti ne semble pas italien au premier abord, pour des oreilles persuadées d'un italianisme de médiocre qualité, mais la sobriété d'expression de ce compositeur, cet

⁸ Ildebrando Pizzetti, *Les italianismes nella musica*, in «La Nuova musica», XIV/158, 5 febbraio 1909, pp. 7-8.

⁹ Édouard Schneider, "Italianisme", in « Le Ménestrel », 8 febbraio 1924, pp. 53-54.

accent ardent et contenu qui se rencontre dans toutes ses œuvres sont dans la grande tradition classique italienne.¹⁰

Una non meglio specificata «tradizione classica» (forse non solo musicale, ma pittorica, architettonica, letteraria) viene dunque per Jean-Aubry a rendere ragione delle degenerazioni dell'*italianisme* che ne aveva usurpato il ruolo. Si è già visto nel primo capitolo come i compositori dell'Ottanta cercassero l'identità di una musica italiana che superasse il *cliché* della melodiosità immediata e sentimentale dell'opera verista o della canzone popolare, trovandolo nella sobrietà del canto gregoriano (Pizzetti), nell'estro capriccioso degli antichi maestri (Malipiero) o nella chiarezza e luminosità del paesaggio italiano (Casella). A titolo di esempio basti una dichiarazione di Casella, in cui si evince chiaramente la volontà di propugnare un'identità musicale italiana lontana anni luce dalle formule dell'*italianisme*:

Quali sono le caratteristiche secolari, per non dire eterne, dello spirito italiano? Qui dovremmo essere tutti d'accordo. Le principali sono: grandiosità, severità, robustezza, concisione, sobrietà, semplicità di linee, pienezza plastica e equilibrio architettonico, vivacità, audacità e instancabile ricerca di novità. [...] Credo che la musica nostra evolva verso una specie di classicismo, il quale compendierà in una armoniosa euritmia tutte le ultime innovazioni italiane e straniere e differirà tanto dall'impressionismo francese, quanto dalla decadenza straussiana, dalla primitività strawinskyana, dal freddo scientificismo di Schoenberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia degli ultimi ungheresi.¹¹

Se la proposta di Casella rispondeva certamente a esigenze stilistiche personali e mostrava già una chiara evoluzione in quel senso che è stato definito «neoclassico»,¹² la breve

¹⁰ Georges Jean-Aubry, *La musique et les nations*, La Sirène, Paris 1922, p. 159.

¹¹ Alfredo Casella, *La nuova musicalità italiana*, in «La Riforma musicale», IV/1-2, 15 novembre - 1 dicembre 1917, p. 2.

¹² Sul tema: Virgilio Bernardoni, *Classico e Neoclassico in Casella*, in *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, a cura di Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli, cit., pp. 43-59; Simone Ciolfi, *Il Casella 'neoclassico' e la vera tradizione italiana tra progresso e regresso*, in

citazione è esemplare della volontà generazionale di ripensare l'identità musicale nazionale al di là di quella facile melodia di cui, commentava ironicamente Malipiero, l'Italia faceva «un commercio come quello degli agrumi».¹³

Obiettivo di questa parte della ricerca sarà sondare in che misura la critica francese seppe cogliere ed accogliere questa istanza di rinnovamento musicale della musica italiana.

«Analecta musicologica» (pubblicazione del Deutschen Historischen Instituts in Rom), 50, 2013, pp. 176-186.

¹³ Gian Francesco Malipiero, *L'Orchestra*, Zanichelli, Bologna 1920, p. 6.

L'interesse per l'antica musica italiana in Francia

Se i nuovi compositori italiani vedevano nella musica antica e nelle nuove musiche francesi i campi magnetici che li avrebbero allontanati dall'influsso del melodramma ottocentesco e del romanticismo tedesco, è significativo verificare come in quegli anni si sviluppi nei due paesi un medesimo interesse per la musica antica. La conoscenza della musica antica italiana prepara la critica e il pubblico francese ad uno sguardo nuovo sulla musica italiana, non più identificata in modo esclusivo nella produzione dell'opera ottocentesca e verista. È proprio a partire dalla musica antica che le frequenze critiche tra i due paesi iniziano a sintonizzarsi e manifestano speranze e insofferenze simili, alla ricerca di nuovi parametri estetici.

All'inizio del secolo, in Francia come in Italia, s'iniziava a vagheggiare di una musica antica sepolta e da riscoprire. Non è forse un caso che proprio gli studiosi che più avevano accostato l'antica musica italiana (Romain Rolland, Paul-Marie Masson o Henry Prunières) fossero tra i più vicini ai giovani compositori italiani, non solo a causa della loro conoscenza diretta maturata in lunghi soggiorni in Italia, ma per la capacità di cogliere e condividere l'esigenza di una rinnovata identità musicale nazionale, anche a partire dallo studio delle musiche antiche.

Se nel 1883 Oscar Chilesotti, che diventerà un punto di riferimento per Malipiero, aveva iniziato a pubblicare in nove volumi la *Biblioteca di rarità musicali*, un'antologia di musiche italiane dimenticate, il contributo della Francia alla riscoperta dell'antica musica italiana non era da meno. Nel 1895 Rolland pubblicò la *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Fu Vincent d'Indy a curare e patrocinare nel 1904 la prima mondiale a Parigi, in forma oratoriale, dell'*Orfeo* di Monteverdi, seguito l'anno dopo da *L'incoronazione di Poppea*, curandone l'edizione con dovizia di personali indicazioni esecutive e tagli, scippando così il primato a Giacomo Orefice, che realizzò il basso continuo per l'*Orfeo* dato a Milano nel 1909. Quando era stato fondato nel 1907, l'*Institut Français de Florence* era divenuto il campo base per le ricognizioni di musicologi francesi (Rolland, Masson, Prunières) nelle biblioteche italiane, alla ricerca dei manoscritti antichi.

Una stretta di mano ideale è quella fra Luigi Torchi e Romain Rolland in un articolo del 1901 in cui il francese recensisce *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII* del collega. Non una mera recensione, piuttosto una calorosa esortazione alle nuove leve della musica italiana (allora appena ventenni e ancora ignote a Rolland), affinché

s'impegnassero nella riscoperta del proprio patrimonio passato. Si è mostrato come pochi anni dopo Rolland divenne un punto di riferimento ideale per i musicisti del circolo fiorentino della «Voce», fino all'accoglienza calorosa durante il suo soggiorno fiorentino del 1911.

L'articolo di Rolland lascia intravedere per il lettore francese la possibilità di una risurrezione della musica italiana dalle ceneri del passato, oltre la decadenza del gusto verista. Se l'opera di Torchi contribuì a creare in Italia quel clima culturale di cui si nutrì la generazione dell'Ottanta, nella recensione di Rolland vi è la volontà di condividere col lettore francese le medesime aspirazioni. Lo scrittore francese loda la « grande science »¹⁴ e « l'ardent patriotisme »¹⁵ del « livre de combat »¹⁶ di Torchi, collocando implicitamente l'opera in quella che Nietzsche chiamava *monumentalische Historie*, travaglio storiografico che non è formalizzazione del passato ma « acte de foi »¹⁷ e « action pratique »,¹⁸ volto alla rigenerazione del presente. Rolland condivide la tesi centrale del libro secondo cui la grande tradizione musicale italiana, dopo aver fecondato il classicismo viennese, appassirebbe velocemente dopo il 1750. Si tratta di una tesi assai diffusa all'epoca (basti pensare alle tesi di Torre Franca su Sammartini quale precursore del sonatismo)¹⁹ e la cui conoscenza è capitale per comprendere quale fosse l'autocoscienza storica dei giovani compositori italiani, ansiosi di scrollarsi di dosso i pesanti fardelli dell'Ottocento del melodramma italiano e del sinfonismo tedesco:

On est bien près de partager la thèse de M. Torchi. Toute la musique, tous les genres de musique, toutes les formes de musique, toutes les personnalités même de musiciens, semblent être sortis d'Italie, y avoir été créés, ébauchés, réalisés. L'impression que j'avais eue, pour mon propre compte, en étudiant la musique dramatique italienne du XVIIe siècle, se fortifie par la lecture de ce livre : tous les génies musicaux

¹⁴ Romain Rolland, *Les livres : Luigi Torchi*, in « Revue d'Histoire et de critiques musicales », VIII, settembre 1901, p. 333.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 334.

¹⁷ *Ivi*, p. 333.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Fausto Torre Franca, *Le origini della Sinfonia (Le Sinfonie dell'imbrattacarte Sammartini)*, Bocca, Torino 1915.

qui vinrent ensuite dans les pays du Nord, surtout les Händel & les Gluck, mais aussi les Bach, les Haydn, les Mozart, les Wagner même, sont esquissés déjà, parfois nettement & parfaitement dessinés en Italie, entre 1600 & 1730.²⁰

Rolland si augurava che l'anima addormentata della musica italiana potesse risvegliarsi alla riscoperta dell'arte di Frescobaldi, Monteverdi, Carissimi, Alessandro Scarlatti, Pasquini, Zipoli, Veracini, Galuppi e Sanmartini (sic),²¹ giudicate per il musicista italiano un nutrimento più indicato di Haydn o di Mozart o persino di Bach (per non parlare di Wagner, il cui influsso sulla musica italiana è da Rolland giudicato esecrabile).²² Rolland sottoscriveva la tesi di Torchi secondo cui l'influsso teutonico aveva paralizzato « la création libre & naturelle » del genio italiano entro rigide forme che non si confanno alla sua capricciosa fantasia. Si tratta di una formula che circolò ampiamente tra i musicisti italiani, primo fra tutti Malipiero, il più feroce nel rifiuto delle forme classiche viennesi e fautore, si è visto, di una musica non basata sullo sviluppo tematico ma sulle libere e rapsodiche associazioni della fantasia, in sintonia dichiarata con il procedere degli antichi maestri. Piuttosto che guardare a Vienna o Berlino, i compositori italiani avrebbero dovuto, secondo Rolland, « réveiller le souvenir de la grandeur passée ».²³

In questa ansia di rinnegare l'Ottocento italiano e tedesco, così come di aggiornare il proprio stile ai più avanzati linguaggi armonici, Rolland mette in rilievo un punto critico, ossia la scarsa considerazione per la musica strumentale francese da Rameau a Berlioz e, in generale, la poca conoscenza della musica francese precedente a Debussy: a Torchi rimprovera l'« appréciation, par trop sommaire & dédaigneuse, de la musique instrumentale française »,²⁴ l'ignoranza di tanti « hardis & inventifs coloristes, dont les trouvailles n'ont pas peu contribué à enrichir la palette des autres nations ».²⁵

²⁰ Romain Rolland, *Les livres : Luigi Torchi*, in « Revue d'Histoire et de critiques musicales », VIII, cit., p. 335.

²¹ *Ivi*, p. 334.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

La musica italiana dopo Verdi in Francia.

Se la generazione di Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci, Luigi Mancinelli, Marco Enrico Bossi, e Amilcare Zanella aveva tentato di ravvivare la musica sinfonica in Italia attraverso il prestito delle forme tedesche, Rolland pare anticipare la volontà di emancipazione della successiva generazione dal pesante giogo tedesco. Si tratta di un legame, quello col mondo austrotedesco, che ancora si faceva sentire molto forte anche nei compositori della generazione dell'Ottanta: se è ben nota l'infatuazione di Casella per Mahler, si è seguita nel secondo capitolo una pista mitteleuropea anche per Malipiero, di cui rimangono poche tracce, ma degne di attenzione. Così scriveva Rolland:

L'union que les Italiens ont cherchée & cherchent encore depuis un siècle de la forme italienne & de l'expression allemande (ou de la forme allemande & de l'expression italienne), est impossible à réaliser, & dangereuse. Il ne peut y avoir d'union harmonieuse que de la forme italienne & de l'expression italienne.²⁶

Ignoti ai più erano in Francia i nomi di Sgambati o Martucci; mentre personalità francesi influenti come Rolland o d'Indy si interessavano alla musica antica italiana, presso il grande pubblico d'oltralpe l'Italia musicale dell'epoca continuava a essere rappresentata dal tenace successo del melodramma verdiano e di quello di Mascagni, Puccini, Leoncavallo, Giordano.

Rimane dunque un documento piuttosto isolato nella stampa francese il lungo articolo con cui Ricciotto Canudo compie un'articolata disamina di quel mondo musicale italiano che, a cavallo tra i due secoli, cresceva a latere del gigante verdiano e dei successi veristi. L'articolo apparve sul « *Mercure Musical* » del 1° luglio 1905. Intitolato *La musique italienne contemporaine*, il testo si schierava subito contro la foga sentimentale della *Giovine Scuola*, nel tentativo di mostrare al pubblico francese come, oltre la cortina dei successi di Leoncavallo o Giordano, ignoti compositori tentassero di riportare la musica italiana agli splendori del suo aristocratico passato. Nostalgico verso l'epoca d'oro di Frescobaldi, Monteverdi, Scarlatti, Canudo addita nel *Pelléas* di Debussy il paradigma del melodramma contemporaneo. Il critico, facendo proprio il *cliché* dell'*italianisme*, sembra non avere dubbi

²⁶ *Ibidem.*

sulla causa di traviamiento nella musica italiana: la violenza passionale della razza, che non permetterebbe la contemplazione estatica dell'ideale. Il melodramma italiano ottocentesco alterna meccanicamente la povertà del recitativo con l'incontinenza melodica e se a Verdi concede gli innegabili meriti di *Otello* e *Falstaff*, Canudo rimprovera a *Traviata* la « tentative [...] superficielle, infantine et stérile »²⁷ di rinnovare il melodramma limitandosi all'ammodernamento di scene e costumi, anticipando con ciò l'errore del verismo. Più generoso si mostra con Arrigo Boito: lo scapigliato musicista-poeta avrebbe raggiunto « les limites du tragiques qu'un esprit encore mélodique, quoique révolté, pouvait toucher ».²⁸ La stagione « réaliste » è liquidata come plebea, pur distinguendo tra il talento di Mascagni e le volgarità di Leoncavallo (*Iris* è riconosciuta come il solo tentativo, dopo il *Mefistofele* di Boito, di rinnovare il melodramma italiano). Puccini viene giudicato un mero imitatore di Jules Massenet, se possibile ancora più sentimentale: « ses personnages, choisis dans la littérature française, n'ont plus ce caractère de insoucieuse sensualité et de vague sentimentalité qu'ils ont sur leur scène d'origine, passés à travers l'esprit italien, rendus par une musique toujours faible et incolore, ils deviennent imprécis et insignifiants ».²⁹ Della stagione verista si salva solo qualche pagina di *Siberia* e la musica « douce et tendre » dell'*Adriana Lecouvreur* di Cilea, concepita « sur un schéma dramatique assez libre, qui se développe en tableaux, et s'éloigne un peu de l'absurde conception de l'ancien opéra »,³⁰ mentre di Alberto Franchetti apprezza più la cultura e la nobiltà d'intenti che la debole ispirazione. Vere promesse mancate sono infine, sul versante operistico, Niccolò Westerhout e Alfredo Catalani, accomunati da morte precoce.

Della povera vita concertistica italiana dell'epoca vengono citati e elogiati Sgambati e Martucci, e grandi speranze vengono riposte nella riforma della musica ecclesiastica, quel movimento ceciliano capitanato da Don Lorenzo Perosi e appoggiato da Pio X. Nel prete di Tortona la fusione del gregoriano con le tinte tardo-romantiche gli sembra corrispondere « au phénomène préraphaélite de 1840 »³¹ verificatosi in pittura.

²⁷ Ricciotto Canudo, *La musique italienne contemporaine*, in « Mercure Musical », 1 luglio 1905, p. 145.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 146.

³⁰ *Ivi*, p. 147.

³¹ *Ivi*, p. 148.

Nella conclusione dell'articolo infine Canudo, come già Rolland, preconizza nella riscoperta del passato il germe fecondo di una rinascita musicale.

Una rinascita musicale di cui il lettore d'oltralpe poteva cogliere altri segnali. Dopo la fondazione, nel 1908, dei concerti romani all'Augusteo, anche la colta borghesia francese iniziava ad apprendere, attraverso il mondo delle *revues*, che nel paese del melodramma il pubblico iniziava ad assistere a qualche concerto sinfonico e che una giovane generazione di compositori usciva dalle aule di conservatorio agguerrita e desiderosa di aprirsi ai nuovi linguaggi europei. Così Hélène Barrère, nella *Lettre de Rome* del giugno 1910, anticipava lo stupore dei lettori nel constatare che i concerti del nuovo Augusteo capitolino riuscivano a strappare i romani al concerto di campane nello « spectacle glorieux du coucher du soleil » di Villa Borghese.³² Lusingava la scrittrice il posto d'onore riservato alla musica francese, rappresentata dai due concerti romani di Vincent d'Indy dell'aprile di quell'anno, già citati. Va ricordato che Hélène Barrère era la figlia dell'ambasciatore francese a Roma Camille (il cui mandato durò dal 1897 al 1924) e amica personale di Romain Rolland e delle giovani leve romane della musica Tommasini, Gui, Gasco e Santoliquido. Costoro le professavano di essere più sensibili « à la réduction vague et au raffinement estreme » di Debussy piuttosto che « à l'Ultra-symphonisme des lourdes architectures musicales » di Richard Strauss.³³ L'irredentismo musicale italiano assicurava così alla Francia un fedele alleato musicale.

Se la *Lettre de Rome* di giugno era stata poco più di una parata d'intenti, la successiva corrispondenza del 15 luglio presentava rapsodicamente alcune personalità che aveva potuto avvicinare nella sua residenza romana. Così leggiamo promesse impegnative sul nome di Alberto Gasco, promesse poi sfiorite nella scelta del giovane d'intraprendere la carriera di critico influente della «Tribuna». Barrère riporta alcuni estratti di una chiacchierata sotto i castagni di Villa Lante: Gasco rivendica la funzione preminente della melodia rispetto all'armonia, rivendicandone la « puissance descriptive », la « prodigieuse souplesse », la « incroyable force plastique qui la rend apte, quand elle est bien bâtie et bien travaillée, à traduire tout sentiment, même le plus vague, le plus subtil et indéfini ». ³⁴ Dall'impressionismo

³² Hélène Barrère, *Lettre de Rome*, in « S.I.M. revue musicale mensuelle », 15 giugno 1910, VI/6, p. 394.

³³ *Ivi*, p. 396.

³⁴ Hélène Barrère, *Lettre de Rome*, in « S.I.M. revue musicale mensuelle », 15 luglio 1910, VI/7, p. 619.

armonico di Debussy, l'Italia, secondo Gasco, potrà generare « un impressionisme mélodique », ³⁵ una sorta di tentativo, non meglio spiegato, di conciliare l'innovazioni del compositore francese con il supposto istinto melodico italiano.

Grazie alla penna di Barrère, i francesi ebbero così il modo di leggere per la prima volta i nomi di Vincenzo Tommasini, Vittorio Gui, Bernardino Molinari, Alberto Gasco e Francesco Santoliquido (tutti nomi appartenenti alla cerchia romana frequentata dalla Barrère), presentati come fedeli emissari del verbo di Debussy in Italia e quali promesse di una nuova musica italiana, sorella di quella francese.

³⁵ *Ibidem.*

La generazione dell'Ottanta nella stampa francese (1900-1920).

Alfredo Casella

Dopo aver visto quali erano i presentimenti della stampa francese sul futuro della musica italiana, vagheggiata attraverso la riscoperta della musica antica o anche solo intuita dalle dichiarazioni di giovani musicisti ancora ignoti, vediamo ora come la nuova generazione di compositori italiani iniziava discretamente ad apparire sulla scena concertistica parigina. In questo capitolo si presenteranno le principali esecuzioni della loro musica nella capitale francese, individuando e confrontando le diverse recensioni apparse sui quotidiani e le riviste francesi dell'epoca.

Incominciando lo spoglio delle esecuzioni e delle recensioni il primo nome che incontriamo non può che essere quello di Alfred Casella, parigino d'adozione dal 1896. Alcune di queste recensioni sono già state riportate nel citato volume curato da Roberto Calabretto sugli anni parigini del torinese.

Non è questa la sede per ripercorrere l'intensa attività esecutiva di Casella, già molto apprezzato come pianista dal tocco delicato e dal repertorio versatile:³⁶ uscito dal *Conservatoire* nell'estate del 1902 dopo aver vinto un *Premier Prix* di pianoforte, già per la stagione estiva di quell'anno fu assoldato come pianista al *Casino* di Dieppe in Normandia, dove conobbe Pierre Monteux, che lì era assunto in qualità di direttore dell'orchestra.³⁷ Fresco di studi, Casella aveva iniziato un'intensa attività concertistica nella provincia francese, toccando Reims, Rouen, Tours, Le Havre, Clermont-Ferrand, Blois, Angers, Montpellier, Béziers e facendosi notare per « l'autorité grande et la sûreté magistrale de son jeu, tour à tour sévère et délicat, d'une puissance extraordinaire ou d'un charme infini » ma anche per la « remarquable facture » delle sue prime composizioni.³⁸

Accanto al buon successo come pianista, anche le ambizioni compositive di Casella iniziano a portare i primi frutti: nel 1902 « Le Figaro » gli attribuisce un secondo premio di

³⁶ Roberto Calabretto, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi*, cit., in particolare pp. 19-119.

³⁷ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 55.

³⁸ *Galerie artistique. Alfred Casella*, in « Royat mondain », 17 agosto 1904, p. 1.

composizione per la *Pavane*, composta nello stesso anno. Ecco come Casella stesso ricorda le circostanze:

Nella medesima estate 1902, scrissi per pianoforte le mie due prime vere composizioni: una *Valse-caprice* che arieggiava indecentemente Fauré e una *Pavana*. Mandata questa a un concorso indetto dal « Figaro », mi valse il secondo premio. La *Valse-caprice* è andata fortunatamente smarrita, ma la *Pavana* venne pubblicata da Enoch. Conobbi così, appena diciannovenne, le ebbrezze delle prime bozze e della prima copertina col nome stampato.³⁹

Un articolo del 22 novembre 1902 di René Lara su « Le Figaro » così giustificava l'attribuzione del premio:

Il fut d'abord et il demeure encore un brillant pianiste. Mais avec son tempérament musical, avec ses facultés d'inspiration, servies par une solide éducation technique, il fallait s'attendre à ce qu'il éprouvât un jour ou l'autre le désir de leur chercher une forme d'expression plus personnelle et plus intéressante. Notre concours vient de lui en fournir l'occasion : le compositeur s'est révélé et, du premier coup, son effort fut apprécié et récompensé. Car elle ne se contente pas d'être fort élégamment et ingénieusement écrite, cette *Pavane*, qui lui a valu un second prix : elle évoque toute la grâce légère et souple des attitudes que marquait ce rythme de la jolie danse d'autrefois, et elle possède enfin des qualités pianistiques qui feront la joie des exécutants.⁴⁰

Subito dopo la vittoria al concorso del « Figaro », il 17 dicembre 1902, Casella suona la *Pavane* e il *Valse* nella Salle de la Société de Géographie.

Anche in altre occasioni la stampa ebbe a lodare la *Pavane*, « élégamment écrite et d'une remarquable facture ».⁴¹ La somiglianza con Fauré risaltava con evidenza alla critica parigina: il 18 maggio 1909 venne eseguita la *Sarabanda*, che secondo Paul Landormy

³⁹ Alfredo Casella, *I Segreti della giara*, cit., p. 55.

⁴⁰ « Le Figaro », 22 novembre 1902, p. 3.

⁴¹ *Galerie artistique. Alfred Casella*, in « Royat mondain », 17 agosto 1904, p. 1.

« rappelle un peu trop les *Nocturnes* de Fauré quand ce n'est pas la *Sarabande* de Debussy ». ⁴² Una prima idea di Casella quale prodotto della *école française* si andava profilando.

Le prime apparizioni di Casella come compositore furono lusinghiere, certamente favorite anche dalla rete di amicizie che il carattere gioviale del compositore aveva saputo tessere nel mondo musicale della capitale. Va sottolineato che fin dalle prime prove compositive Casella venne riconosciuto come autore solido e affidabile, dotato di senso per l'equilibrio formale, se non sempre di fantasia fervida. Tra l'affermazione di François Lesure, secondo cui « les œuvres de Casella, si elles furent assez fréquemment jouées à cette époque, ne reçurent pas souvent un accueil très chaleureux de la part des critiques parisiens », ⁴³ e quella di Roberto Calabretto secondo cui « la musica di Casella ogni qualvolta è stata posta sotto i riflettori delle riviste musicali francesi ha quasi sempre trovato giudizi positivi, superando quel difficile esame da cui uscirono malconci anche i nomi illustri dell'universo musicale europeo », ⁴⁴ lo spoglio delle riviste non lascia alcun dubbio nel propendere per la seconda.

Dopo « Le Figaro » è un altro giornale, la rivista « Le Monde musical », ad attribuire un premio a Casella per la composizione di un brano pianistico, le *Variations sur une chaconne* op. 3. Nelle giustificazioni del premio si attestano per la prima volta le capacità di mimesi stilistica del musicista: « le thème de la Chaconne sur laquelle il a brodé des variations, si musicale set si pianistiques à la fois, rappelle le style de Haendel, bien qu'il soit l'invention du jeune musicien ». ⁴⁵

I giornali ci informano che il 3 dicembre del 1904 ai *Bouffes Parisiens* Philippe Gaubert, *première flûte solo* dell'Opéra, suonò *Nocturne et scherzo*, che venne ripreso anche nella primavera del 1905 alla Salle Érard, in un concerto organizzato dal direttore della casa di costruzioni Albert Blondel. Una collaborazione, quella col celebre flautista, che proseguirà: il 20 gennaio 1908, per i *Concerts d'Avant-Garde* di « Musica », al Théâtre Fémina venne

⁴² Paul Landormy, *Les Concerts*, in « Bulletin française de la S.I.M. », giugno 1909, p. 611.

⁴³ François Lesure, « La generazione dell'Ottanta » vue de Paris, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato*, cit. p. 14.

⁴⁴ Roberto Calabretto, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi*, cit., p. 139.

⁴⁵ *Notre musique. Variations sur une chaconne par Alfred Casella*, in « Le Monde musical », 15 novembre 1903, p. 1.

eseguita con Gaubert *Barcarola et Scherzo* op. 4, dove il sicuro mestiere di Casella è ben rilevato dalla critica: musica « d'une jolie fluidité, sans heurts, ni dureté, savoureuse aux oreilles et reposante à l'esprit », si legge su « Le Monde Musical ». ⁴⁶ Più cautamente Édouard Schneider le giudicò « pages intelligentes, bien faites, de rythmes assez curieux, mais d'où semble exilée toute sérieuse inspiration », ⁴⁷ iniziandosi così a consolidare l'idea di un Casella dotato di grande capacità di scrittura ma privo di una spiccata personalità. Della produzione per flauto ebbe particolare successo la *Sicilienne et burlesque* op. 23, che nel 1914 venne scelta quel brano d'obbligo per il concorso del *Conservatoire*. Così ne scrisse in quell'occasione « Le Ménestrel »:

Sicilienne et burlesque nous emportent en pleine modernité, c'est-à-dire en pleine réalité de l'instant. Nous voici donc « au pays des neuvièmes », en pleine Cythère de la dissonance. On souhaite un décor mystérieusement brossé par M. Léon Bakst pour correspondre à ce raffinement d'harmonies. [...] La couleur est aristocratique et l'harmonie naturellement audacieuse. ⁴⁸

Nel 1904 Casella aveva già guadagnato la fiducia del pubblico francese, al punto che Auguste Mangeot gli aveva dedicato una presentazione su « Le Monde Musical » in prima pagina:

Alfred Casella possède les jolies qualités de la race italienne, purée par l'éducation française. Rien de brumeux ni d'incertain dans ses œuvres : il reste toujours clair et distingué et sa phrase chante sous la riche parure harmonique qui la revêt. Très sympathique à tous, on le recherche avec la certitude de trouver en lui un musicien de premier ordre. ⁴⁹

⁴⁶ Y. D., *Troisième Concert d'Avant-Garde*, in « Le Monde musical », 30 gennaio 1908, p. 27.

⁴⁷ Édouard Schneider, *Concerts d'Avant-Garde*, in « Le Courrier musical », 1 febbraio 1908, p. 89.

⁴⁸ *Concours au Conservatoire*, in « Le Ménestrel », 4 luglio 1914, pp. 210-211.

⁴⁹ Auguste Mangeot, *Notre Portrait. M. Alfred Casella*, in « Le Monde musical », 15 aprile 1904, p. 1.

Queste righe iniziano a presentare alcune costanti della ricezione francese di Casella, quali l'apprezzamento per la chiarezza e l'equilibrio formale, e sembrano anticipare le future considerazioni del compositore (che abbiamo viste nella prima parte della tesi) contro le brume dell'impressionismo francese che verrebbero dissipate dalla luce del paesaggio italiano. Data l'amicizia e la frequentazione tra l'estensore dell'articolo, Auguste Mangeot, e lo stesso Casella, non è da escludersi che l'articolo riporti fedelmente gli intenti di Casella, rivelando così la precocità di tali assunti artistici, ben prima del trasferimento in Italia e dell'articolo *Impressionismo e antimedesimo* del 1918 e della cosiddetta svolta neoclassica.⁵⁰

Nella vasta produzione di quegli anni sono in particolare le *mélodies* (accompagnate dal pianoforte o dall'orchestra) a essere eseguite con maggior frequenza e a riscuotere un pieno consenso. Al teatro Victor Hugo il 2 gennaio 1904 l'autore accompagnò al pianoforte Mme Mayrand per le tre liriche *La cloche fêlée*, *Temps de neige* e *Nuageries*. Pochi giorni dopo, il 4 febbraio del 1904, per il Salon des Abonnés del « Figaro », Casella accompagnò Mme Wolff per *Temps de neige* e *Nuageries* cui il recensore anonimo del « Figaro » profetizzò un lungo « chemin dans le monde musical ».⁵¹ Il 21 febbraio 1904 ai concerti Le Rey al Théâtre Victor Hugo vennero eseguite *Temps de neige* e *Nuageries* nella versione per voce e orchestra. In quella occasione l'amico Émile Vuillermoz scrisse che Casella « a eu déjà comme virtuose et comme compositeur une carrière qu'envierait tel maître chenu », deplorando però la svogliatezza dell'orchestra:

La charmante Alice Wolff en fut une si délicieuse interprète qu'on ne s'aperçut pas de la mauvaise volonté de l'orchestre qui, toujours hostile à un jeune compositeur, commit envers lui une véritable trahison. Les cornistes, en particulier, dont je tiens à signaler la noble conscience artistique, ne daignèrent même pas élever jusqu'à leur lèvre dédaigneuse l'embouchure de leur instrument et se contentèrent de regarder tranquillement le public !⁵²

⁵⁰ Sul Casella neoclassico cfr. Simone Ciolfi, *Il Casella 'neoclassico' e la vera tradizione italiana tra progresso e regresso*, in «Analecta musicologica», cit.

⁵¹ « Le Figaro », 5 febbraio 1904, p. 2.

⁵² Émile Vuillermoz, *La quinzaine musicale*, in « L'Europe artiste », 10 marzo 1904, p. 28.

Agli incontri organizzati dall'editore Mathot (30 marzo e 9 aprile 1906) vennero eseguite *chansons* di Casella, e *C'était un Songe* fu giudicata da un critico del « Courrier musical » pagina « exquisite, que nous préférons à ses œuvres purement pianistiques, d'ailleurs joliment conçues ».⁵³ Il 9 dicembre 1907 Casella diresse al Théâtre Fémina per i *concerts d'avant-garde*, la rassegna patrocinata dalla rivista « Musica » di Xavier Leroux, le liriche orchestrate *Nuageries* e *Soir païen*. Fu un concerto collettivo con musiche di Ravel, Pierné, Schmitt, Armand Marsick, Gaubert. Le recensioni parlano di « intelligentes compositions où l'on remarque outre le sens du pittoresque, un effort vers l'expression vraie » pur ponendo qualche interrogativo sull'ispirazione, giudicata « un peu courte ».⁵⁴

Il debutto orchestrale avvenne per Casella il 17 maggio 1908 alla prestigiosa Salle Gaveau. In quella occasione il musicista presentò l'*Andante dalla Sinfonia in si minore*, le *mélodies Nuageries*, *Soir païen*, *En ramant*, e l'orchestrazione di *Islamey* da Balakirev. In programma anche musiche di Léo Sachs, Nicolaj Rimskij-Korsakov e George Enesco. L'orchestra Hasselmans fu diretta dallo stesso Casella e soprano fu Rose Féart. Sul concerto ritornò lo stesso compositore nelle proprie memorie, che non tralasciano di mettere in luce anche le difficoltà dei primi passi sulla scena parigina:

Nella primavera di quell'anno (1908), diedi da Gaveau un concerto orchestrale alle spese del quale contribuirono in parte alcuni amici ma che mi lasciò per molto tempo con forti debiti. In questo concerto diressi lavori di Rimski-Korsakov, Enesco, la mia strumentazione di *Islamey* e un frammento della mia Prima Sinfonia. Ero stato costretto a dare questo concerto perché nessuna delle orchestre parigine aveva voluto aprirmi le porte.⁵⁵

Il 20 maggio 1908 « l'Humanité » salutò ormai un « excellent artiste, [...] un de nos meilleurs, de nos plus fins et de nos plus distingués musiciens », sottolineando che « le succès qu'a rencontré le jeune maître est plus qu'une consécration ».⁵⁶ Le *mélodies*, ormai note al

⁵³ *Édition Mathot*, in « Le Courrier musical », 1 maggio 1906, p. 324.

⁵⁴ E. S., *Concerts d'Avant-Garde de Musica*, in « Le Courrier musical », 15 dicembre 1907, p. 686.

⁵⁵ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 67.

⁵⁶ « L'Humanité », 20 maggio 1908, p. 4.

mondo musicale parigino venivano giudicate dei « charmants poèmes », ⁵⁷ « très personnelles » ⁵⁸ e « des plus jolies et des plus émouvantes que la jeune école ait écrites ». ⁵⁹ Il momento più importante della serata era composto dall'*andante di sinfonia*, che il « Courrier musical » giudicò « d'une grande noblesse qui laisse deviner la riche musicalité qui doit nourrir l'œuvre entière ». ⁶⁰ La recensione di Jean Huré è ampia e articolata:

Sa *Symphonie en Si mineur* qu'il eut tort de fragmenter, est une œuvre hautaine et sombre. L'*Andante*, qui seul figurait à ce concert d'orchestre, est solidement bâti sur deux motifs dont l'un, pathétique et émouvant, contraste avec le second thème, calme et pur, tous les deux resplendissants de noblesse et de simplicité. Il contient aussi quelques motifs épisodiques intéressants. L'un des deux est un curieux trait d'union entre les deux thèmes fondamentaux. Il affecte la ligne mélodique du second et s'assombrit des harmonies de l'autre.

Il y a, dans le développement de cette œuvre, des profondeurs qui s'illuminent de logique et de clarté. L'écriture en est ingénieuse et soignée : les parties « marchent » et s'entrecroisent habilement, donnant à l'ensemble de la vie, de la vie intérieure, du reste.

Les rythmes, fermes et francs, et expressifs; le choix des tonalités, qui s'enchaînent s'opposent, avec logique ou imprévu de bon goût ; les harmonies, qui sont riches, somptueuses même : tantôt lugubres, tantôt savoureusement majestueuses ; les mélodies qui ont de l'ampleur et de la clarté ; les timbres qui se superposent et se fondent en des couleurs diverses et généralement appropriées au sujet ; tout en cette œuvre, enfin, indique un musicien en possession d'un métier très sûr et d'une musicalité étonnante à un si jeune âge.

Il faut aussi remarquer en cette symphonie une grande unité de style, qualité aujourd'hui plus rare que jamais. ⁶¹

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Jeanne Chabault, *Les Concerts*, in « La Revue Idéaliste », 1 giugno 1908, p. 178.

⁵⁹ Jean Huré, *Concerts Casella*, in « Le Monde musical », 15 giugno 1908, p. 170.

⁶⁰ M. A. Casella, in « Le Courrier musical », 15 giugno 1908, p. 392.

⁶¹ Jean Huré, *Concerts Casella*, in « Le Monde musical », 15 giugno 1908, p. 170.

Vengono messe in evidenza in questa recensione quelle caratteristiche che saranno una costante di tutta la produzione di Casella: il senso della costruzione formale e il sicuro mestiere, caratteristiche che furono ribadite dalla critica anche in occasione della prima esecuzione integrale della *Prima Sinfonia*, che non si svolse a Parigi ma a Montecarlo, il 17 dicembre 1908:

C'est une véritable révélation. Le jeune compositeur y fait preuve d'une remarquable netteté de structure et d'une rare science de développement. Cette œuvre, encore que sévère, chante polyphoniquement et son caractère essentiel est la solennité, d'une majesté grave. Les thèmes sont très adroitement triturés. Le travail d'orchestre, notamment celui du quatuor, est des plus intéressants et aboutit à une sonorité pleine, souvent éclatante. L'auteur dirigeait lui-même l'orchestre, et fut très applaudi.⁶²

Anche « La Revue Diplomatique » giudicò il lavoro di Casella una « œuvre sévère, de belle allure, qui prouve son remarquable talent ; le développement des thèmes en est très habile, et l'orchestration, savante et très nourrie, est d'une excellente sonorité ».⁶³

È lo stesso Casella, che successivamente giudicò molto severamente il proprio debutto sinfonico, a spiegare i motivi di tale esecuzione fuori da Parigi:

Il 24 luglio terminai quella *Prima Sinfonia* in si minore, la quale venne purtroppo pubblicata in partitura da Mathot. Dico «purtroppo» perché si trattava evidentemente di un lavoro assai giovanile, che oscillava fra una forte influenza russa e quelle di Brahms e di Enesco. Momentaneamente mi parve di aver scritto un capolavoro. Cominciai ad accorgermi della realtà quando lo mostrai nell'inverno seguente in Torino a Toscanini, il quale mi fece capire con garbate ma chiare parole i difetti di quella composizione. Pensavo che le porte dei concerti sinfonici parigini si sarebbero spalancate davanti a simile partitura. Invece mi riuscì impossibile trovarne una sola esecuzione a Parigi, anche per la ragione che ero straniero e che non si eseguivano

⁶² Léon Jehin, *Concerts*, in « Le Matin », 20 dicembre 1908, p. 3.

⁶³ *Les Théâtres*, in « La Revue Diplomatique », 27 dicembre 1908, p. 14.

da Colonne e da Lamoureux che musiche nuove di compositori francesi. E così dovetti accontentarmi di una esecuzione che diressi un anno più tardi a Montecarlo e dalla quale vidi nettamente che la strada da percorrere era ancora assai lunga.⁶⁴

Indizio del generale apprezzamento della musica di Casella in Francia è la pubblicazione, il 2 gennaio 1909, dello spartito di *En ramant* sul supplemento della domenica del « Figaro ».⁶⁵ Le *mélodies* (*Nuageries*, *En ramant* e *Soir Païen*) di Casella furono apprezzate ancora una volta il 10 gennaio 1909 allo Châtelet per i *Concerts Colonne* con le voci alternate di Mme Mayrand e Mme Olivier. Il critico Edmond Stoullig giudicò in quell'occasione *Nuageries* e *En ramant* « très heureusement composées » e ammirevoli per « la couleur de leur pittoresque instrumentation ».⁶⁶ Secondo il critico del « Courrier Musical » le *mélodies*, se « manquent encore un peu d'accent personnel », sono tuttavia « délicatement instrumentées et d'une agréable couleur ; la troisième [*Soir Païen*] a un rythme curieux et n'est pas sans poésie ».⁶⁷ Su « Le Ménestrel » vennero giudicate da Jean Jemain « des pièces remarquablement traitées, d'un tour mélodique précis, d'une polyphonie intéressante, et qui attestent chez leur jeune auteur une maîtrise très sûre et une originalité sympathique parce qu'on la sent naturelle ».⁶⁸ Meno positivo invece il critico Georges Allix, che riconosceva a Casella di aver assimilato saldamente il repertorio espressivo dell'impressionismo, ma senza una particolare personalità:

Quant à M. Casella, sa personnalité ne se dessine pas très bien. Il est plein de bonnes intentions touchantes ; s'agit-il des « rais du soleil », vite le triangle ! est-ce « la mer qui roule ? » à nous le glissando des contrebasses ! Ces ingénuités ne suffisent pas à déguiser la pauvreté de la trame mélodique.⁶⁹

⁶⁴ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 62.

⁶⁵ In « Le Figaro ». Supplément du dimanche, 12 gennaio 1909, p. 4.

⁶⁶ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique. 1909*, Ollendorff, Paris 1910, p. 482.

⁶⁷ *Concerts Colonne et Lamoureux*, in « Le Courrier musical », 1 febbraio 1909, p. 94.

⁶⁸ Jean Jemain, *Revue des Grands Concerts*, in « Le Ménestrel », 16 gennaio 1909, p. 21.

⁶⁹ Georges Allix, *La saison chez Colonne*, in « Bulletin de la S.I.M. », 15 aprile 1909, p. 388.

Un concerto capitale per la fortuna di Casella in Francia fu l'esecuzione il 23 aprile 1910, alla Salle Gaveau, della *Suite* in Do maggiore op. 13, di *Italia* op. 11, dei *Trois Poèmes* per voce e orchestra (*Nuageries, Soir païen, En ramant*) e della *Seconda Sinfonia* op. 12. Casella dirigeva l'Orchestra Hasselmans e la voce era di Povla Frisch.

Il brano certamente più impegnativo della serata fu la *Seconda Sinfonia*, un lavoro di grande ampiezza e complessità di scrittura e dall'orchestrazione smisurata nella quale la critica non mancò di riconoscere i forti influssi di Gustav Mahler.⁷⁰ Il compositore boemo era poco noto in Francia, ma proprio pochi giorni prima, il 17 aprile, grazie anche all'inflessa attività organizzativa di Casella, era stata eseguita la *Seconda sinfonia "Resurrezione"*. Sarà lo stesso Casella a riflettere sul forte influsso che Mahler ebbe su di lui, tanto più stupefacente per un giovane che si era formato in una Parigi dove la presenza di Mahler non era ancora consolidata:

Verso l'estate, cominciai la composizione di una Seconda Sinfonia in do minore alla quale lavorai con molto impegno. Questa partitura è rimasta inedita. È un lavoro di circa 3/4 d'ora, dietro il quale si scorgono imperiose le ombre di Mahler e di Strauss e - meno visibili - quelle di Rimski e di Balakiref. È curioso rilevare come, vivendo già in Francia da undici anni e avendovi completato la mia educazione artistica io subissi così poco l'influenza dell'ambiente circostante. Questo deriva senza dubbio dalla mia natura italiana che era già allora fondamentalmente anti-impressionista e che cercava istintivamente altre vie che non quelle seguite allora dalla maggiore arte francese.⁷¹

È problematico immaginare che l'estraneità di Casella all'ambiente parigino fosse figlia già nel 1910 di una scelta così esplicitamente nazionalista. Va ricordato come la scrittura dell'autobiografia del 1939 fu stimolata in Casella dalla necessità di proteggersi politicamente dalle conseguenze delle leggi razziali del 1938, avendo il compositore sposato

⁷⁰ Per un'analisi dell'importanza di quest'opera all'interno della produzione di Casella: Virgilio Bernardoni, *La sinfonia op. 12 e la genesi dell'idea sinfonica nel primo Casella*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Olschki, Firenze 1994, p. 101-127.

⁷¹ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., pp. 67-68.

una donna ebrea (la dedica all'amico ministro Giuseppe Bottai, zelante attuatore delle leggi, suona a questo proposito sinistramente esplicita). Tuttavia non è possibile liquidare la questione chiamando in causa le forzature successive della memoria di Casella: si è visto infatti come una certa diffidenza per l'impressionismo fosse stata espressa precocemente da Casella, allora fortemente attratto dal sinfonismo mitteleuropeo di Mahler più che dalla lezione di Debussy.

La sinfonia divise la critica per la complessità della scrittura e la vastità della forma. Il critico di « Le Monde musical » rimase piuttosto neutrale e sostanzialmente sospese il giudizio:

Le concert se terminait par la *Deuxième Symphonie*, œuvre de longue haleine, où il y a un Scherzo plein de rires sarcastiques, presque féroces, puis de sourires aimables, avec un peu de tendresse, puis une marche qui précède l'épilogue et qui a beaucoup d'allure. Si une autre audition de cette œuvre était donnée, j'en pourrais parler plus longuement ; elle est complexe et, je crois, la plus importante qu'un compositeur italien ait produite dans le genre symphonique.⁷²

Decisamente più negativa è invece la critica di Marcel Orban secondo cui Casella sembra

enfreindre l'esthétique musicale dans ce long et tonitruant poème symphonique qu'il intitule *Deuxième Symphonie*. C'est de la musique dramatique et à programme avec abus de la batterie et des cuivres, une sorte de procession éléphanterque et tintamarresque, où tous les instruments hurlent sans presque respirer, une sorte d'apothéose du bruit qui laisse l'auditeur incrédule et assourdi. Pourquoi baptiser du noble nom de symphonie la musique à programme la plus bruyante qu'il m'ait été donné d'entendre jusqu'à ce jour ?⁷³

⁷² Jean Huré, *Œuvres de A. Casella*, in « Le Monde musical », 1910, p. 139.

⁷³ Marcel Orban, *Œuvres de Casella*, in « Le Courrier musical », 1910, p. 407.

Nonostante Casella fosse un « très remarquable orchestrateur et un habile musicien », semblava a Orban che coltivasse con troppo amore « le style Rapsodie-Pot-Pourri dans son essence la plus vulgaire ». ⁷⁴

L'amico critico Mangeot riconobbe che la violenza di scrittura e la grandiosità della forma introduceva una nuova maniera nella produzione di Casella e sottolineava « le caractère d'épouvante qui ressort de toute l'œuvre » : ⁷⁵

Par là, nous apprenons que cette œuvre est une lutte incessante. D'abord âpre et sauvage, elle devient violente et fiévreuse. Ce n'est pas tout : le tumulte orchestral grandit toujours, les cuivres hurlent de toutes leurs forces, comme une malédiction, le premier thème monstrueusement amplifié.

Ceci n'est que le premier mouvement, après lequel on attend par un jeu d'oppositions indispensables à une œuvre symphonique de longue haleine, un peu de gaieté, de joie, de soleil. Il n'en est rien. Ce sont encore, dans le *Scherzo*, des clameurs, des fanfares, des rythmes sombres et durs, des sons sinistres. Le désespoir le plus amer, la tristesse la plus irrémédiable forment l'objet de l'*Andante*. Nous arrivons au plus profond de la désespérance et au deuil définitif. Mieux encore : dans le *Final*, c'est la dernière lutte, la bataille suprême, avec cortège funèbre, marche désespérée, féroce, et tout s'effondre pour aboutir à une triomphale péroration. ⁷⁶

Mangeot non aveva dubbi di trovarsi di fronte a un'opera di violenza orchestrale senza paragoni:

Donc, nous nous trouvons en présence de l'œuvre la plus sombre, la plus noire, la plus hurlante que l'on connaisse dans toute la musique symphonique. Il est inutile d'ajouter qu'elle est revêtue d'une orchestration exceptionnelle, dans laquelle la batterie et les cuivres ont un rôle prépondérant. Il ne faut pas moins de six hommes pour assurer

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ Auguste Mangeot, *La Deuxième Symphonie de A. Casella*, in « Le Monde musical », 1910, p. 139.

⁷⁶ *Ibidem.*

la manœuvre des cymbales, grosse-caisse, gongs et autres accessoires percutants. L'effectif ordinaire du quatuor aurait eu besoin d'être triplé pour pouvoir résister à un pareil orage et faire entendre sa voix parmi celle du canon. Il eût également fallu une salle deux fois plus vaste que la salle Gaveau pour que les tympanes ne fussent pas brisés par un tel excès de sonorités. Du point de vue esthétique, cette œuvre provoquerait de longues considérations : elle répond à un état d'âme très personnel, qui n'est pas à discuter et ce que nous en avons dit suffira pour que chacun puisse l'apprécier à sa manière. Ce qui est indéniable, c'est que la réalisation répond pleinement à la conception et qu'elle affirme hautement le talent de symphoniste de Casella.⁷⁷

Il recensore di « Comœdia », dopo aver ribadito le qualità ben note di Casella (« la solidité, la tenue volontaire de ses œuvres »)⁷⁸ si soffermava pensoso sulla sinfonia, nella quale non trovava la chiarezza formale cui l'autore aveva abituato la critica parigina:

Une seule audition de la seconde symphonie d'Alfred Casella ne permet pas qu'on en puisse ressentir une impression définitive. L'œuvre est singulièrement développée, touffue, compliquée même. Elle n'est pas exempte d'une truculence instrumentale telle que l'auditeur le plus averti hésite à en reconnaître exactement le plan et les différentes périodes. La somme de travail qu'elle représente ne laisse pas d'être considérable.⁷⁹

Giustamente riconosceva il modello del nuovo lavoro in Gustav Mahler, la cui musica era ancora fresca nelle orecchie della critica parigina dopo la recente esecuzione della *Seconda sinfonia*:

Alfred Casella conçoit la symphonie, à la manière de Gustav Mahler pour lequel il ressent la plus profonde admiration. Ainsi la forme musicale par excellence prend une signification franchement littéraire.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Concert Casella*, in « Comœdia », 25 aprile 1910, p. 4.

⁷⁹ *Ibidem.*

Je veux dire qu'elle entre sans nul doute, dans cette catégorie de poèmes symphoniques qu'on dénomme, non sans justesse, 'musiques à programme'. Elle met en œuvre des éléments inconnus aux maîtres de la symphonie pure, classique, ou même moderne. Un déploiement inusité d'effectifs à la batterie, des cloches, des glockenspiels, les grands orgues, concourent à un ensemble d'une puissance presque continue. Je pense qu'une composition aussi vaste et d'un sens aussi spécial mériterait assez exactement l'appellation de drame symphonique. Elle incline visiblement son auteur vers un genre de symphonie qu'en France on ne pratique encore qu'exceptionnellement. Il semble devoir servir d'intermédiaire entre la symphonie, proprement dite, et le théâtre. Construite et orchestrée avec une surprenante maîtrise, la seconde symphonie d'Alfred Casella suffit à le classer parmi les jeunes musiciens desquels on doit, en toute certitude, attendre de fortes et intéressantes productions.⁸⁰

Anche « Le Guide musical » sottolinea il legame con Mahler:

Le style s'en recommande de celui de Gustav Mahler, forme classique et éléments modernes, complexes, dramatiques, un peu bizarres à l'occasion (la grande admiration que M. Casella manifeste, non sans éloquence, pour le maître allemand, se retrouve ici).⁸¹

Se la critica fu colpita e divisa soprattutto dalla colossale *Seconda Sinfonia*, un consenso più tranquillo ebbero gli altri brani orchestrali presentati in quella serata. Delle *mélodies*, già note al pubblico parigino, così scrisse Huré:

Mlle Povla Frisch a chanté, avec expression, *En ramant* - où il y a trop d'habiletés inutiles, à mon gré - et le *Soir païen*, rêverie extasiée, pleine de jolie musique, avec beaucoup de charme et d'émotion, avec quelques traits pittoresques qui amusent.⁸²

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Salle Gaveau*, in « Le Guide musical », 1 maggio 1910, p. 349.

⁸² Jean Huré, *Œuvres de A. Casella*, in « Le Monde musical », 1910, p. 139.

Ugualmente positivo il giudizio di « Comœdia », che non manca di sottolineare la frequenza di esecuzione delle *melodie* di Casella nella capitale:

Je ne parlerai pas longuement des deux mélodies, délicieusement chantées par Mlle Povla Frisch. Elles sont déjà connues. On les interprète assez couramment dans les concerts où la bonne musique est en faveur. Heureusement inspirées, elles se recommandent par l'élégance, la clarté, le modernisme de leur forme. Elles sont, en outre, fort joliment instrumentées.⁸³

La *Suite* venne giudicata l'opera « la plus parfaite »⁸⁴ della serata da Jean Huré, che ne era anche il dedicatario:

Comme je suis heureux de penser qu'elle me fut dédiée et combien heureux aussi de savoir que je ne l'admire nullement par amitié pour un très cher ami, mais bien pour la très réelle beauté dont elle resplendit.⁸⁵

Della rapsodia *Italia* scrisse ancora Jean Huré:

Italia est le développement rhapsodique de quelques thèmes napolitains. Il y en a de gais ; il y en a de lugubres, tout empreints de nostalgie, et qui serrent le cœur, qui sont comme une plainte d'êtres opprimés et sous lesquels rampent des accords chromatiques qui donnent le frisson : puis c'est une idylle, tout de charme et de fraîcheur ; puis enfin, le thème *Funiculi funicula* tout encanaillé, habilement trituré, drôle, sarcastique... tout cela est de premier ordre, d'une vie extérieure, d'une truculence, d'une *furia* bien italienne, qui contraste avec ce que l'on applaudit en général, à notre époque.⁸⁶

⁸³ *Concert Casella*, in « Comœdia », 25 aprile 1910, p. 4.

⁸⁴ Jean Huré, *Œuvres de A. Casella*, in « Le Monde musical », 1910, p. 139.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

Anche « Comœdia » diede un giudizio positivo sulla rapsodia:

La Rapsodie qui porte le nom d'*Italia*, conquiert tous les suffrages par la couleur originale, les sonorités amusantes, le charme très particulier qui s'en dégagent. Elle fait honneur, par la netteté de sa conception et la sûreté de sa facture, au talent d'Alfred Casella. Son succès fut des plus chaleureux.⁸⁷

La *Seconda Sinfonia* fu eseguita anche un anno dopo, l'11 marzo 1911, alla Salle Gaveau, ai Concerts Hasselmans, ancora una volta sotto la direzione dell'autore. Di quella serata abbiamo una recensione di Alfred Bruneau, noto compositore e critico dell'epoca:

Dans cette œuvre, considérable assurément par l'effort et le talent qui s'y manifestent, le compositeur, très jeune encore, subit d'impérieuses influences. Au nombre de ses maîtres un peu trop tyranniques, figurent MM. Strauss et Mahler. Il semble que ce dernier notamment exerce sur lui un véritable despotisme. Les tendances littéraires, l'enflure mélodique, la lourdeur instrumentale de l'aîné se retrouvent en chacune des pages du cadet. Mais celles-ci n'en ont pas moins certaines qualités frappantes : la vie, exaspérée jusqu'au paroxysme, le grand éclat, la rudesse frénétique, une réelle franchise d'accent.⁸⁸

Come in Bruneau, anche in altri recensori torna il nome (a fianco a quello di Mahler, già messo in evidenza nelle recensioni seguite all'esecuzione dell'anno precedente) di Richard Strauss, e forse non è una coincidenza che nel frattempo, tra le due esecuzioni venisse data, il 6 maggio 1910, la *Salome* all'Opéra (dopo la prima diretta dall'autore al Théâtre du Châtelet nel 1907). Il nome di Strauss si legge anche nella recensione di Amédée Boutarel:

M. Alfred Casella, qui a dirigé lui-même sa *Deuxième Symphonie*, est encore très jeune, aussi sa personnalité ne se dégage-t-elle pas avec un grand relief. Il flotte entre César Franck et M. Richard Strauss. Son

⁸⁷ *Concert Casella*, in « Comœdia », 25 aprile 1910, p. 4.

⁸⁸ Alfred Bruneau, *Les Concerts*, in « Le Matin », 13 marzo 1911.

instrumentation est parfois un peu lourde. A un certain endroit, il fait doubler le trombone par un tuba, ce qui enlève toute noblesse au son du premier de ces instruments. Berlioz a essayé quelque chose d'analogue dans un but humoristique, pour obtenir un effet vulgaire. Malgré tout, il y a de la flamme et une certaine abondance d'idées dans l'ouvrage de M. Casella.⁸⁹

Decisamente più negativa è la recensione di Auguste Goulet, che ricalca la stroncatura di Marcel Orban dell'anno precedente (e che cita nuovamente Strauss):

Une *Deuxième Symphonie* de M. Casella, inspirée de la facture de Richard Strauss, est le plus épouvantable vacarme que j'aie entendu : un peu plus de sagesse et de pondération nous vaudront peut-être quelque œuvre plus intéressante, émue et expressive de la part d'un jeune compositeur que ne manque pas de moyens.⁹⁰

Nella sua recensione Guérillot esplicita il proprio stupore per la novità dell'opera di Casella, data la conoscenza pregressa che aveva del compositore:

Qui eût cru ce jeune pianiste calme, mince et pacifique, capable de perpétrer cet horrible vacarme ? Il s'est trompé de porte et, avec ses crescendos furieux grimant au pas de charge jusqu'à une explosion de gong, de cloches, de grosse-caisse et de cymbales, son œuvre accompagnerait mieux une pantomime militaire à l'Hippodrome. Comme Strauss et Mahler, M. Casella trouve trop pauvre le vieil orchestre. Mais son effroyable complexité de rythmes et de timbres, ses motifs assez vulgaires ne rendent guère ses intentions. [...] L'*andante* seul a un calme relatif, très relatif, car, après un début expressif et bien déduit, l'agitation frénétique reprend. M. Casella écrira, dès qu'il le voudra, de jolies choses ; qu'il le veuille donc.⁹¹

⁸⁹ Amédée Boutarel, *Concerts-Hasselmanns*, « Le Ménestrel », 18 mars 1911, p. 84.

⁹⁰ Auguste Goulet, *Concerts Hasselmanns*, « Le Guide musical », 26 marzo 1911, p. 248.

⁹¹ F. Guérillot, *Théâtres et concerts*, in « S.I.M. Revue musicale mensuelle », VII/4, 15 aprile 1911, pp. 82-83.

Pur senza nominare Strauss, Jacques Pillois rimarcò il legame dell'opera di Casella con il genere del poema sinfonico:

Parmi les trois premières auditions inscrites au programme, la *Deuxième Symphonie* (Ut mineur) de M. A. Casella apparaît comme une œuvre considérable ; à cause même de sa complexité elle demanderait à être réentendue. [...] Je gage que j'aurais eu, après la formidable péroraison de la quatrième partie, la conviction d'avoir plutôt entendu là un poème symphonique, sorte de labyrinthe musical dont Ariane ne m'eût pas confié le fil. Mais il m'importe peu que cette Symphonie soit surtout romantique et descriptive, ou que la « construction traditionnelle » en ait été plus ou moins respectée - même dans les trois premières parties - si, de la mêlée des idées, se dégage une impression de puissance. Et cette qualité-là, force vive du musicien, ne peut être refusée à M. Casella.⁹²

Il 25 dicembre del 1911 Casella diresse nuovamente alla Salle Gaveau, per i *Concerts Hasselmans*, « l'étincelante *Italia*, merveilleuse rhapsodie populaire où s'exprime toute l'âme frénétique de Naples et toute l'âpre mélancolie de la Sicile dans un feu d'artifice instrumental », ⁹³ che rinsaldava la fama di orchestratore brillante di Casella. Anche Jacques Pillois recensì positivamente l'opera, di cui lodò la « clarté toute latine » e « le classicisme de grande allure, élégant et indépendante ». ⁹⁴ Allo stesso tempo Pillois, che aveva lodato la complessità magniloquente della *Seconda Sinfonia*, mise in rilievo i limiti dell'approccio folkloristico del brano:

Italia, puisée dans le folklore de l'Italie méridionale, se développe en deux parties soudées sur quatre chants siciliens et trois motifs napolitains. Sans prétendre proprement en critiquer le choix, je serais étonnée que le folklore ne put pas fournir à un compositeur qui doit en connaître tous les secrets, de matière plus riche. Et je reconnais

⁹² Jacques Pillois, *Concerts Hasselmans*, in « Le Courrier musical », 1 aprile 1911, pp. 236-237.

⁹³ G. K., *Concerts divers*, in « Revue musicale S.I.M. », VIII/1, 15 gennaio 1912.

⁹⁴ Jacques Pillois, *Concerts Hasselmans*, in « Le Courrier musical », 1 gennaio 1912, p. 43.

volontiers que le parti qu'il a su tirer de ses thèmes, en manquant un peu de variété, s'allie cependant à une parfaite tenue et que cette rhapsodie séduit surtout par une instrumentation supérieure, ardente, colorée et d'une incroyable sûreté de réalisation.⁹⁵

Come noto, lo stesso Casella ripudierà successivamente il facile utilizzo del folklore nazionale, «espediente che ha fatto il suo tempo», troppo «facile e sbrigativo»⁹⁶ rispetto a un concetto d'identità musicale nazionale più profondo e meditato:

In musica vi sono due specie di “nazionalità”: primo, quella folkloristica, o popolare, la più immediatamente afferrabile per tutti (tipo Rimsky-Korsakow, Albeniz, ungheresi moderni, ecc.); il carattere più o meno nazionale della musica informata a questo principio varia in ragione diretta della più o meno grande originalità e diffusione mondiale del folklore ispiratore. V'ha poi un'altra nazionalità: quella costituita da mille cause occulte di razza, di cultura, di atavismo, di estetica, di gusto, di tecnica, ecc. Questa è la nazionalità di un Schumann o di un Debussy, “nazionalità” che io reputo di gran lunga superiore all'altra, perché assai più profonda, ma che è d'altronde molto meno caratteristica, e esige dall'uditore una conoscenza infinitamente più vasta della patria e delle affinità etniche e intellettuali del compositore.⁹⁷

Come si evince dai lunghi stralci di recensioni riportati, le nuove pagine sinfoniche presentate nel corso del 1911, in particolare la *Seconda Sinfonia*, avevano diviso e stupito la critica parigina, tanto più che la conoscenza pregressa dell'opera da camera e delle *mélodies* di Casella non poteva lasciar presagire una scrittura orchestrale di tale violenza fonica. I richiami alla forma del poema sinfonico e alla derivazione straussiana e mahleriana della musica della *Seconda sinfonia* di Casella sono frequentissimi.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 43-44.

⁹⁶ Alfredo Casella, *I Segreti della giara*, cit., p. 130.

⁹⁷ Alfredo Casella, *Arte e patria*, in «Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale», X/2, 25 gennaio 1916, p. 2.

In particolare, in una serata della Société Musicale Indépendante (SMI) del 6 marzo 1911, alla Salle Gaveau, Casella aveva dato ulteriore prova della sua capacità di assimilazione stilistica. In quella serata aveva presentato la prima serie di *À la manière de*: Richard Wagner, Gabriel Fauré, Johannes Brahms, Claude Debussy, Richard Strauss, César Franck. Il successo di questi brani divenne quasi un'arma a doppio taglio per Casella, che si portò spesso addosso d'allora la fama di «proteiforme assimilatore»⁹⁸ più che di un autore con una personalità compiuta.⁹⁹

La forma del *pastiche* caricaturale non era un'invenzione di Casella: dal punto di vista letterario la moda era nata con l'*affaire* Lemoine del 1908, che aveva ispirato in Marcel Proust l'idea di scrivere su «Le Figaro» più cronache nello stile di diversi scrittori (da Flaubert a Balzac).¹⁰⁰ Che la moda fosse diffusa anche nella musica lo indica il fatto che nel 1910 anche Jacques Pillois aveva composto un *à la manière de Lully* e un *à la manière de Fauré*.

Il successo senz'ombra della serata è ben ricordato dalla recensione di Gauthier-Villars:

La joie de la soirée fut la série *À la manière de* ..., patiemment ciselée par Alfred Casella en l'honneur de quelques maîtres modernes. En vérité, ce recueil est un petit chef-d'œuvre d'esprit et de fine observation musicale. Son succès fut triomphal. Il est impossible de silhouetter d'un trait plus juste et plus net le Wagner tétralogique et

⁹⁸ Gastone Rossi Doria, *Le opere per pianoforte*, in *Alfredo Casella*, a cura di F. D'Amico e G. M. Gatti, Ricordi, Milano 1958, p. 95.

⁹⁹ A titolo di esempi bastino le parole di Fedele D'Amico, che vede nel *pastiche* il tratto predominante della produzione di Casella: «il pastiche, o più genericamente, l'ironia e il divertimento stilistico, furono i luoghi tipici in cui il Casella adempì alla sua funzione di riattivare una coscienza strumentale italiana in modo omogeneo all'Europa del tempo». (Fedele D'Amico, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 467). Sull'importanza del calco stilistico nella formazione e nella poetica di Casella: Virgilio Bernardoni, *Trascrivere e assimilare: strategie caselliane di confronto con la musica europea*, in Mila De Santis (a cura di), *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 7-9- giugno 2001, «Chigiana», XLIV, 2003, pp. 193-206.

¹⁰⁰ Per la ricostruzione della vicenda: Paul Aron, *Sur les pastiches de Proust*, «Contextes», I, 2006. Online: <http://contextes.revues.org/59>

tristanesque, avec ses chromatismes, ses élans, ses cadences rompues et ses silences angoissants, où vibre sourdement une pulsation de timbales ; le Richard Strauss de la *Vie d'un Héros*, avec ses thèmes violents et chevaleresques, sa fougue irrésistible et ses soudaines effusions mélodiques d'une platitude attendrie ; le Brahms des Sonates et l'adorable Fauré des *Nocturnes* et de la *Bonne Chanson*. Cet hommage à Fauré est d'ailleurs un délicieux morceau de piano promis à un succès certain. Et tout sera pour le mieux dans le meilleur des mondes si Debussy veut bien encaisser avec le sourire les amusantes rosseries dont son portrait a été agrémenté par le caustique caricaturiste.¹⁰¹

Ugualmente positivo il giudizio di « Le Guide musical »:

Alfred Casella s'est amusé à écrire, et nous nous sommes bien amusés à entendre de courtes parodies de la manière de certains maîtres. Il intitule ce divertissement musical : *À la manière de Wagner, de Fauré, de Brahms, de Debussy, de Richard Strauss et de César Franck*. Le pastiche Fauré est particulièrement réussi, sans arrière-pensée caricaturale ; l'illusion est parfaite. Le Debussy est saisi par le tic dominant, à la façon d'un coup de crayon de Sem. Wagner est plutôt raté. C'est de la bonne blague spirituelle française, et qui ne tire point à conséquence.¹⁰²

La serie di *silhouettes* fu completata due anni dopo insieme a Maurice Ravel. Casella aggiunse due *pastiches*, su D'Indy e sullo stesso Ravel, e questi si cimentò con Chabrier e Borodin. La nuova serie fu eseguita per la SMI, questa volta alla Salle Pleyel, il 10 dicembre 1913. Così le recensì Jean Poueigh:

L'on sait qu'il ne s'agit point là de grossières caricatures mais de spirituels pastiches. [...] Le *Ravel* de M. Alfred Casella a pour sous-titre "Almanzor ou le Mariage d'Adélaïde". Sa finesse de touche

¹⁰¹ Gauthier-Villars, *Lettre de l'Ouvreuse*, in « Comœdia », 13 Marzo 1911, p. 3.

¹⁰² C. Cornet, *Société Musicale Indépendante*, in « Le Guide musical », 19 marzo 1911, p. 232.

rappelle les *Valses nobles et sentimentales* et certains coins de *Daphnis et Chloé*. Mais le *Vincent d'Indy* ou "Prélude à l'après-midi d'un ascète" est étonnant. Il équivaut au *Fauré* du premier recueil. Avec cette différence toutefois que la charge est ici plus directe. En esquissant avec verve ces menues silhouettes sur le clavier, M. Alfred Casella nous a prouvé qu'il avait de l'esprit jusqu'au bout des ongles. Si ce ne sont là en réalité que des prétextes à délasserment, il faut bien reconnaître à ces amusettes fortes ingénieuses une supériorité sur bon nombre de manifestations plus ambitieuses. Elles ne visent qu'à pasticher, alors que tant de musiciens imitent sans le vouloir, hélas ! sans même s'en douter.¹⁰³

Il critico amico Vuillermoz affermò che le caricature musicali di Casella « réalisent vraiment la première tentative valable d'humour musical au sens élevé qu'on a trop longtemps refusé à ce mot ». ¹⁰⁴ La nuova serie è salutata positivamente e Vuillermoz non manca di coglierne i risvolti polemici all'interno della battaglia tra partigiani della Société Nationale e della Société Musicale Indépendante che allora infuocava il *milieu* musicale parigino:¹⁰⁵

Ravel fut caricaturé - avec une amicale indulgence d'ailleurs - par son complice, aux applaudissements de l'auditoire. Enfin Vincent d'Indy fut croqué par l'impitoyable humoriste avec une férocité qui mit en gaîté un auditoire cruel mais qui suffirait à justifier contre la SMI dans le passé, dans le présent et dans l'avenir toutes les repréailles de la Société Nationale !¹⁰⁶

¹⁰³ Jean Poueigh, *Concerts et récitals*, in « Revue musicale S.I.M. », Supplément du 15 décembre 1913.

¹⁰⁴ Émile Vuillermoz, *La Musique au Concert*, in « Comœdia », 22 décembre 1913, p. 5.

¹⁰⁵ Per una ricognizione sui rapporti conflittuali tra le due società cfr. Michel Duchesneau, *Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante : "Projet mirifique de concerts scandaleux"*, in « Revue de Musicologie », LXXX/2, 1994, pp. 251-281.

¹⁰⁶ Émile Vuillermoz, *La Musique au Concert*, in « Comœdia », 22 décembre 1913, p. 5.

Il 9 marzo 1913 alla salle Gaveau per i Concerts Lamoureux Casella diresse ancora una volta la sua *Suite in Do maggiore* op. 13. Il successo della serata è ben documentato dalla stampa:

Le public sut témoigner à la *Suite* de M. Alfred Casella la faveur qui convenait. Trois salves d'applaudissements en célébrèrent à la fois le succès et la vive, intelligente et précise exécution par l'orchestre des Concerts Lamoureux et son chef.¹⁰⁷

Alfred Bruneau su « Le Matin » sottolineò la commistione di arcaico e moderno nel lavoro di Casella e la maestria strumentale dell'autore:

Une *Suite* d'orchestre de M. Alfred Casella y était exécutée pour la première fois. [...] Elle garde un caractère archaïque assez prononcé. Mais l'auteur n'y a point négligé les moyens modernes, et il a donné ainsi à sa partition beaucoup de saveur et de couleur. Les idées sont nettes, vives et franches. Une instrumentation souple, subtile, brillante en accroît la valeur. C'est plein de joie, de mouvement et d'éclat.¹⁰⁸

Anche Louis Vuillemin ammirò la brillantezza dell'orchestrazione e la consueta chiarezza logica della costruzione di Casella:

Elle est tout à fait remarquable. Ceci ne surprend point de la part d'un musicien aussi parfaitement doué que M. Alfred Casella. Peu parmi les jeunes compositeurs possèdent plus à souhait les ressources de l'écriture et de l'instrumentation. Peu développent avec plus de logique, construisent avec plus de solidité. La *Suite en Ut majeur* séduit surtout par la jeunesse, la franchise et la variété de ses rythmes, l'heureux caractère de ses thèmes, la richesse constante de ses timbres et de sa polyphonie orchestrale.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Louis Vuillemin, *La Semaine musicale*, in « Comœdia », 10 marzo 1913, p. 5.

¹⁰⁸ Alfred Bruneau, *Les Concerts*, in « Le Matin », 10 marzo 1913, p. 3.

¹⁰⁹ Louis Vuillemin, *La Semaine musicale*, in « Comœdia », 10 marzo 1913, p. 5.

Come Bruneau, anche Vuillemin notò la singolare fusione tra il linguaggio moderno e il recupero di stilemi del passato:

Cette *Suite en Ut* est curieuse. On en pourrait dire que des éléments tour à tour archaïques et ultra-modernes y luttent sans cesse. Je ne sais lesquels l'emportent. Mais ce dont je suis certain, c'est l'agrément musical qu'ils engendrent.¹¹⁰

Le considerazioni di Vuillemin tornano su un aspetto significativo della produzione di Casella, il rifiuto sia del sentimentalismo (riconducibile al *cliché* dell'*italianisme*) sia dello sfumato impressionistico (riferibile alla lezione di Debussy), a beneficio di una costruzione solida e di una brillantezza ritmica evidenti:

M. A. Casella ne semble pas tenté de travailler dans ce que nous pourrions appeler le « brouillard sentimental ». Il se plaît à l'évocation de la joie, de la gaieté populaire. Il éprouve enfin à joindre d'importants matériaux symphoniques, à les équilibrer les uns sur les autres, le plaisir même qu'il nous fait éprouver. La complexité de la trame musicale disparaît devant la clarté parfaite de l'ensemble; la netteté volontaire de la conception.¹¹¹

Anticipatrici sono inoltre le considerazioni di Vuillemin sulla forma della *Suite* di danze. Il critico sembra intravedere in questa scelta di Casella l'inizio di un recupero delle forme antiche, da opporre tanto al rigore della forma sinfonica che alle evocazioni letterarie del poema sinfonico:

M. Casella n'a pas seulement le mérite d'avoir réussi son œuvre. Il a encore celui de l'avoir entreprise, affirmant la vitalité d'un genre aujourd'hui trop abandonné : la suite d'orchestre. Elle a moins de solennelle rigueur que la symphonie ; elle dédaigne les desseins littéraires, voire philosophiques du poème symphonique. Elle est « la

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

musique pour la musique », elle correspond exactement à la musique pure.

[...] L'œuvre se compose de trois parties. La première *Ouverture*, après une assez lente introduction, emprunte le motif d'un Ballet 'attribué' à Michel Pignolet de Montéclair. La seconde, *Sarabande*, chante avec tendresse. La troisième, enfin, *Bourrée*, s'anime d'une prestigieuse virtuosité.¹¹²

Come i precedenti critici, anche Boutarel si soffermava sul *mélange* di arcaico e moderno nel lavoro di Casella, segno a suo dire di un'ineffabile continuità carsica tra epoche diverse, che sfocerà di lì a breve nella diffusione della poetica neoclassica (o, più appropriatamente, per Casella, neobarocca):¹¹³

La *Suite en Ut majeur* de M. A. Casella comprenant trois morceaux, *Ouverture*, *Sarabande*, *Bourrée*, dénote un musicien qui sait son métier et se plaît à rappeler que nos finesses modernes datent du vieux XVIIIe siècle auquel parfois notre époque s'apparente. « Cela fait sentir - disait un jeune compositeur futuriste - combien nos idées harmoniques actuelles sont surannées et combien le suranné lui-même, avec ses jolies un peu mièvres, est moderne ». ¹¹⁴

Al concerto assistette anche Florent Schmitt. Il compositore rimarca nella sua recensione la contrapposizione tra la musica di Casella e quella della *Giovine Scuola* (nella quale, non del tutto a ragione, inserisce anche la musica di Giacomo Puccini e Lorenzo Perosi). Tale contrapposizione diveniva nella stampa francese sempre più esplicita e ripetuta. Riallacciandosi implicitamente alla polemica sull'*italianisme* deterioro degli ultimi operisti italiani, Schmitt mostrava invece di gradire l'apporto pittoresco del folklore popolare italiano rielaborato da Casella:

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ Si legga quanto Casella scriveva a proposito di una propria importante opera del 1926: «Il *Concerto Romano* rappresentava il mio primo tentativo di realizzare uno stile non 'Neo-Classico' (come purtroppo si cominciava allora a dire) ma piuttosto barocco nella sua monumentalità», in Alfredo Casella, *I Segreti della giara*, cit., p. 231.

¹¹⁴ Amédée Boutarel, *Concerts-Lamoureux*, in « Le Ménestrel », 15 marzo 1913, p. 84.

Le concert précédent, plus inédit, nous avait révélé l'ardente *Suite* en Ut majeur de M. Alfred Casella, le plus remarquable des compositeurs de la jeune Italie et, malgré sa nationalité, si incommensurablement étranger aux lâches compromis véristes des Puccini ou Perosi, vagues illustrations transalpines que le bon goût français finira bien, espérons-le, par refouler vers leurs moulins à macaroni. Autant leur « art », farci des procédés les plus abjects, est trivial et bas, autant l'inspiration de M. Casella, tout en puisant au folklore napolitain ou sicilien, est élevée et riche, autant ses idées profondes, émouvantes ou d'un pittoresque fortement coloré. M. Casella manie l'orchestre avec une virtuosité exceptionnelle. Nous le savions depuis sa merveilleuse transcription d'*Islamey*.¹¹⁵

Nel 1913 Casella compì una svolta stilistica importante: dopo le due grandi sinfonie, nate sotto l'impressione grandiosa del sinfonismo di Gustav Mahler, il compositore entrò in una nuova fase in cui la consueta solidità formale faceva spazio anche ad accesi sperimentalismi e in cui la brillantezza dell'orchestrazione si mutava in una tinta livida e notturna.¹¹⁶ a inaugurare questa nuova fase creativa è *Notte di maggio* (*Nuit de mai*) per soprano e orchestra, che Casella stesso dirigerà il 29 marzo 1914 al Théâtre Municipal du Châtelet per i Concerts Colonne.

La critica musicale, che oramai seguiva con attenzione la produzione di Casella, colse la svolta cruciale rappresentata dal lavoro. È lo stesso Casella ad affermarlo in una lettera a Pizzetti:

Domenica scorsa diressi personalmente la prima della "Notte di Maggio" da Colonne. L'esecuzione vocale e strumentale fu ideale, e il successo molto caloroso, con pochi, scarsi e timidi fischi. Le critiche furono eccellenti. Gliene manderò domani qualcuna.¹¹⁷

¹¹⁵ Florent Schmitt, *Les Concerts*, in « La France », 18 marzo 1913, p. 2.

¹¹⁶ Cfr. Francesco Fontanelli, *Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da "Notte di maggio" a "Elegia eroica"*, cit.

¹¹⁷ Lettera di Casella a Pizzetti del 2 aprile 1914 (Venezia, Istituto per musica Giorgio Cini, fondo Casella, L VI.5).

Il compositore e critico rumeno Stan Golestan sottolineò con soddisfazione come che con quest'opera Casella si liberava finalmente dall'influenza dell'enfatico sinfonismo germanico:

Il est certain que dans la *Nuit de mai* Alfred Casella atteint la plénitude de sa vision d'artiste. Le chemin parcouru depuis les quelques dernières années par cet artiste fin et profond est immense. On ne retrouve plus dans sa dernière œuvre ni l'influence germanique, ni les emphases des développements grandiloquents. Tout ici n'est que sensibilité et délicatesse.¹¹⁸

Differente la tesi di Paul Clemenceau, conoscente stretto di Casella, il quale si cimenta in una mappatura geografica delle influenze di Casella. Se ritiene il gusto compositivo di Casella prettamente francese (senza entrare nel dettaglio di tale considerazione), giudica tipicamente italiana la sua personalità di interprete (ma anche, di sfuggita, la semplicità di certe melodie che ricorderebbero i maestri italiani del passato). Si tratta di considerazioni di un certo interesse, che purtroppo vengono da Clemenceau appena accennate, ma che mostrano come si stesse ridefinendo in quegli anni in Francia l'idea dell'identità musicale italiana, e come la musica di Casella giocasse un ruolo in tale processo. A completare la natura europea e cosmopolita di Casella, Clemenceau rimarcava i forti influssi germanici nel suo linguaggio orchestrale:

Au milieu du Concert, le programme comportait un poème lyrique d'Alfred Casella, écrit sur la *Noite di Maggio* de Carducci, dédié à Madame Maria Freund et interprété par elle. L'auteur fait partie des jeunes musiciens les plus connus de Paris. De nationalité italienne, il a fait toutes ses études à Paris, et si par ses goûts il est des nôtres, son interprétation, toujours très personnelle, lui vient de son pays natal. Dans toutes ses œuvres, un sérieux et une gravité rares chez un artiste de son âge dominant, mais si sa forme d'expression orchestrale fut influencée par les maîtres allemands qu'il préfère, son sentiment personnel reste toujours en lumière, au service de la musique pure.

¹¹⁸ Stan Golestan, *Les Concerts*, in « L'Homme Libre », 30 marzo 1914, p. 2.

Dans la *Nocte di Maggio* ces qualités s'affirment avec plus de netteté que dans ses compositions antérieures. Sur un fond orchestral fait d'harmonies audacieuses et de sonorités nouvelles, s'élève un chant grave, émouvant par son ardeur contenue, et dont la simplicité évoque le souvenir des maîtres italiens de la glorieuse époque. Ces deux juxtapositions, si différentes d'origine, font une œuvre d'une belle unité pour chanter le mystère d'une nuit de Mai, où dort encore la nature sous les rayons d'une lune claire et tiède, pour le cœur du solitaire qui a aimé et souffert.

Madame Maria Freund a interprété la *Nocte di Maggio* avec l'art parfait et la noblesse altière qui font d'elle une des plus grandes artistes de notre temps. Le public lui a fait un chaleureux accueil à elle et à Casella qui conduisait l'orchestre. Il est superflu d'ajouter que ce dernier eut avec raison, sa part d'applaudissements mérités.¹¹⁹

Il 1914 fu un anno di grande presenza di Casella sulla scena parigina: neanche passato un mese dalla prima di *Nocte di Maggio*, il 23 aprile 1914 si eseguono alla Salle Gaveau degli estratti dal *Couvent sur l'eau*. È un lavoro scritto precedentemente a *Nocte di Maggio* e ancora legato ai molteplici influssi della sua giovinezza, come ammette lo stesso autore:

Nell'estate del 1912 terminai il *Convento veneziano*. Non considero quel lavoro [...] come uno dei miei più felici. È una musica piena di incertezze e di influenze franco-russe, che rispecchia uno stato d'animo timido e dominato da varie personalità, soprattutto Rimski, Strawinski, Dukas e Ravel.¹²⁰

Da notare come in questo passo dell'autobiografia Casella parli delle influenze franco-russe della sua giovinezza con una certa circospezione, laddove proprio in quegli anni esse venivano pienamente rivendicate dai compositori italiani (basti il già citato manifesto collettivo del 1911).

Una recensione di Paul Landormy si apre sottolineando la presenza ormai consolidata di Casella sulle scene parigine (e sulla sua rivendicata 'latinità'), non mancando di mettere

¹¹⁹ Paul Clemenceau, *Les concerts*, in « La Revue musicale S.I.M. », 1 maggio 1914, p. 47.

¹²⁰ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 86.

l'accento con polemica ironia sulla eccessiva permeabilità di Casella al variare delle tendenze artistiche:

Les jeunes Concerts Monteux nous font entendre du Casella : Casella toujours, Casella partout, Casella plus « latin » que jamais. Alfredo a cette fois réduit en une suite symphonique une partie de son ballet *Le Couvent sur l'eau*, où il s'excuse d'avoir encore employé quelques cadences parfaites : il ne le fera plus, soyez-en sûrs, à moins que la mode n'en revienne.¹²¹

Con maggiore benevolenza l'amico Vuillermoz apprezzava le capacità camaleontiche di Casella, e si premurava di giustificare di fronte al lettore il divario stilistico con *Notte di Maggio* da poco eseguita:

L'œuvre de Casella était d'un caractère très différent. Elle présentait cette particularité de posséder deux titres, l'un apocryphe, *Venise*, et l'autre exact, *Le Couvent sur l'Eau*. Ces deux étiquettes s'appliquent à un ballet italo-russe composé sur un argument de J.- L. Vaudoyer. Une suite d'orchestre fut tirée à notre intention de la partition achevée depuis deux ans. Deux ans, c'est une bien longue période dans l'existence d'un Casella ! En deux ans ce latin dont les facultés d'assimilation sont prodigieuses a eu le temps de changer dix fois de style et de manière. C'est dans cet intervalle qu'il a appris la polyharmonie et le contrepoint d'accords, qu'il a changé deux fois de nationalité et de prénom et qu'il a fait le tour du monde orchestral en moins de quatre-vingts jours. *Le Couvent sur l'Eau* est bien loin de la *Notte di Maggio*. Ces cortèges, ces rondes d'enfants, cette barcarolle, cette sarabande, ce menuet tendre et ce nocturne sont écrits avec des préoccupations très différentes. Leur auteur se proposait d'y enclorre une musique transparente et légère dans la meilleure tradition italienne et s'avouait atteint de cette fièvre de mouvement que l'histoire qualifiera de « scarlattien », de cette trépidation et de cette allégresse nationales qui nous ont valu tant d'amusantes inventions mélodiques.

¹²¹ Paul Landormy, *La Musique*, in « La Vie Parisienne », 2 maggio 1914, p. 322.

La légèreté de cette musique frise l'indécence. Mille plaisanteries instrumentales et harmoniques aggravent son impertinence que goûteront avec peine les auditeurs bien pensants. Gardons-nous de reprocher à un musicien - dans un siècle où le snobisme de l'ennui fait tant de ravages - cette heureuse gaieté. Notons seulement qu'un musicien comme Casella qui a cent fois joué, accompagné et dirigé toutes les partitions de l'univers et dont le cerveau est une bibliothèque internationale, éprouvera toujours beaucoup plus de difficultés que ses camarades à réaliser sa personnalité ! Une mémoire si fidèle et si paradoxalement riche, un fatal présent des dieux pour un compositeur. Comment un musicien qui peut instantanément retrouver dans son souvenir et exécuter par cœur toute l'œuvre de Mahler, de Strauss, de Fauré, de Debussy, de Ravel, de Strawinsky, de tous les Russes, de tous les Allemands, de tous les Autrichiens, de tous les Anglais, les Espagnols, les Grecs, les Turcs, les Mongols et les Hindous, arriverait-il à balayer de son cerveau toute cette poussière de notée et à désengluer ses mains de tous les accords qui s'y sont attachés lorsqu'il s'installe devant un feuillet blanc de papier à musique ?

Fatalement les observateurs malicieux s'amuseront à chercher dans cette suite d'orchestre de nouveaux «à la manière de» aussi irrésistibles que ceux dont l'éditeur Mathot composa deux savoureux recueils déjà célèbres. Mais ce petit jeu ne les empêchera pas de rendre hommage à la facilité, à la verve et à la vivacité de cette musique ailée qui doit fournir une réalisation scénique extraordinairement vivante.¹²²

Le righe appena riportate sono un esempio di come, al contatto ripetuto con la musica di Casella, la stampa francese iniziasse ad abbandonare il vecchio stereotipo dell'*italianisme* sentimentale. La musica italiana diviene nelle parole di Vuillemin sinonimo di una gaiezza e di un brio che riconducevano direttamente a Domenico Scarlatti: la profezia che Romain Rolland aveva pronunciato nel 1901 sembrava in parte realizzarsi nella musica di Casella. E non si può fare a meno di notare come le parole di Vuillemin, scritte nel 1914, anticipino a

¹²² Émile Vuillermoz, *La Musique au concert*, in « Comœdia », 4 maggio 1914, p. 3.

loro volta non solo la *Scarlattiana* di Casella (1926) ma anche il rifacimento delle musiche di Scarlatti operato da Tommasini per *Les femmes de bonne humeur* (1917) di Djagilev, che furono la fonte immediata d'ispirazione per il *Pulcinella* di Stravinskij (1919). La musica del *Couvent sur l'eau* di Casella fu dunque anticipatrice, come ben coglie Vuillemin già nel 1914, di una tendenza stilistica che vede nella musica di Domenico Scarlatti il proprio punto di riferimento. La perdita di documenti scritti non ci permette di sapere quanto fosse stretta la relazione tra Casella e il piacentino Giuseppe Ferranti (figura minore ma partecipe della generazione dell'Ottanta),¹²³ che nel 1919 diede alle stampe l'edizione delle sonate di Scarlatti per la Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane. Queste considerazioni permettono di mettere in discussione l'*idée reçue* di un Casella che subisce passivamente le diverse influenze del suo tempo, e portano invece a riconsiderare la partecipazione attiva del compositore torinese all'evoluzione del gusto musicale nella Parigi di inizio Novecento.

Anche Florent Schmitt si mostra attento all'attività di Casella e dimostra di saper ponderare esattamente l'evoluzione linguistica del collega:

Le *Couvent sur l'eau*, œuvre très séduisante, encore que d'une technique plus traditionnelle que la récente *Nocte di Maggio* et d'une orchestration vaporeuse et infiniment variées.¹²⁴

Sulla stessa linea critica dei suoi colleghi si muove Maurice Bex, mettendo in luce e lodando le capacità assimilatrici di Casella:

La suite d'orchestre tirée de son ballet *Venise* par Alfred Casella date de deux ans. On n'y trouve point la première manière de son auteur qui nous valut une orchestration truculente de thèmes populaires italiens que le café-concert vulgarisait ; on n'y trouve pas davantage l'annonce de la *Nocte di Maggio*. D'aucuns peuvent reprocher à Casella ses rapides évolutions et déclarer qu'il profite des trouvailles des autres. Ce reproche, si reproche il y a, pourrait s'appliquer à chacun, sauf à quelques compositeurs butés qui, sourds impénitents,

¹²³ Francesco Bussi, Degno di miglior sorte: il compositore piacentino Giuseppe Ferranti, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, Vita & Pensiero, Milano 2005, pp. 317-335.

¹²⁴ Florent Schmitt, *Les Concerts*, in « La France », 5 maggio 1914, p. 3.

ne veulent entendre. Dans ces souples transformations il faut bien plutôt voir une faculté remarquable d'analyse et de compréhension qui permet à ce musicien d'adapter avant les autres sa pensée aux perfectionnements constants de la technique proprement dite et d'enrichir son langage. Dans *Venise* ce langage est déjà d'une qualité rare, il est vivant, gracieux et coloré, la joie, le goût du mouvement et de la clarté règnent dans ces courtes pièces qui auraient pu n'être que des pastiches froids et mornes.¹²⁵

Jean Chantavoine rilevava con un'efficace immagine la singolare unione di antico e moderno nell'opera di Casella:

Les fragments du *Couvent sur l'eau* montrent un musicien dont l'adresse et la facilité sont grandes : ils rappellent d'une manière invincible ces objets anciens que l'on adapte aux usages des découvertes modernes, vieux pots convertis en lampes électriques, vieilles reliures transformées en bloc-notes, etc. Car on y entend une marche, une barcarolle, un menuet, dont les formes et les rythmes évoquent le vieux temps, mais dont le tour mélodique, les harmonies et les timbres se parent des ornements les plus modernes. Cette marche est d'ailleurs pimpante ; cette barcarolle - où la jolie voix de Mme Lucy Vuillemin se marie agréablement à l'orchestre - est d'une aimable souplesse ; ce menuet tendre a de l'élégance.¹²⁶

Nel *mélange* di antico e moderno rilevato da molti recensori, l'anonimo critico de « L'Autorité » trova singolarmente anche qualche sopravvissuta traccia romantica:

Les fragments du Ballet de M. Casella sont fort curieux : leur forme nous ramène vers le passé (ce qui n'est pas à déplorer, à mon avis) sans toutefois sortir par trop des sphères modernes ; enfin l'ensemble répand un parfum romantique qui n'est point pour déplaire, surtout

¹²⁵ Maurice Bex, *Concert Monteux*, in « Revue musicale S.I.M. », 15 maggio 1914, p. 5.

¹²⁶ Jean Chantavoine, *La Semaine musicale*, in « Excelsior », 27 aprile 1914, p. 10.

quand on songe que l'écriture est impeccable et l'orchestration très habile.¹²⁷

Raoul Brunel apprezzò il lavoro soprattutto in quanto prova di colore orchestrale:

M. Alfred Casella a dirigé lui-même l'exécution de fragments importants du ballet inédit, *Le Couvent sur l'eau*, dont l'action se passe à Venise. L'œuvre est curieuse à plus d'un titre. Avec sa nature si originale, soucieuse de modernisme et curieuse de nouveautés, M. Casella a cependant su rester en conformité avec le programme, qui comportait le développement de thèmes populaires italiens simples et l'utilisation de rythmes traditionnels. Ses pièces sont imprégnées d'une couleur très particulière, d'un charme très persuasif.

Dans ces tableaux de la Venise ancienne nul souci d'archaïsme ni de reconstitution mais une évocation puissante colorée, aux détails très fouillés, de la ville de joie, volupté, de perpétuelle fête dans la rue et sur les canaux: la grande prostituée couchée au seuil de l'Orient. Tout ce M. Casella l'a merveilleusement senti et l'a traduit avec une grande liberté de construction, de subtils raffinements rythmiques et de jolies trouvailles sonores.¹²⁸

Se René Simon si limitò stringatamente a lodare le « harmonies claires » e i « rythmes séduisants »,¹²⁹ Gaston Carraud rispolverò contro Casella l'accusa di scarsa personalità: « le *Couvent sur l'eau*, où on retrouve la finesse musicale et l'adresse, toujours trop impersonnelle, de M. Casella ». ¹³⁰

Rientrato Casella in Italia nel 1915, osserviamo come la sua musica continui a essere eseguita a Parigi, anche se il suo nome, mutato Alfred in Alfredo, cessò di essere identificato quale prodotto del *Conservatoire* e si mescolava ormai con quello degli altri esponenti della nuova scuola italiana. Anche dopo aver abbandonato Parigi, Casella continuava a mantenersi attivo e a collaborare con la stampa francese; in una corrispondenza da Roma ebbe modo di

¹²⁷ Pierre Bise, *La Musique*, in « L'Autorité », 4 maggio 1914, p. 2.

¹²⁸ Raoul Brunel, *Les Concerts*, in « L'Homme Libre », 29 aprile 1914, p. 2.

¹²⁹ René Simon, *Concert Monteux*, in « Gil Blas », 29 aprile 1914, p. 4.

¹³⁰ Gaston Carraud, *Les Concerts*, in « La Liberté », 19 maggio 1914, p. 3.

risentirsi della scarsa attenzione della nazione alleata per le nuove musiche dei suoi connazionali. Un'idea panlatina pervade le parole di Casella, che rivendica gli onori tributati in Italia alla musica francese:

Cette complète indifférence envers une école aujourd'hui doublement alliée, par les armes et par l'esprit, produit chez nous une douloureuse impression. Il serait bon que les Français sachent, une fois pour toutes, que leur musique jouit chez nous de la plus large hospitalité et d'une très grande sympathie : Debussy, Ravel et Dukas sont aussi répandus en Italie qu'en France. Il suffit de consulter les statistiques de l'Augustéum : dans les cinq saisons de 1908-1909 à 1912-1913 (je ne compte pas à dessein les deux dernières, dont les programmes ont naturellement subi l'influence de l'orientation politique) il a été donné à nos concerts symphoniques 41 œuvres modernes françaises, contre seulement 37 allemandes, autrichiennes et hongroises. Il est donc difficile de nous taxer d'injustice envers la glorieuse école française.¹³¹

Nel pieno della guerra mondiale si mescolano musica e politica, e così il compositore faceva notare nell'articolo come proprio la sua generazione fosse stata la più convintamente interventista:

Je sais que le public théâtral français accueille avec infiniment de faveur les ouvrages de Puccini, voire même ceux de Mascagni ou de Leoncavallo. C'est fort bien. Mais il existe aujourd'hui dans la nouvelle Italie, celle de ma génération, celle-là même qui a voulu que notre armée partageait avec la vôtre le rude honneur de défendre la pensée latine contre une brutale agression, il existe, dis-je, dans cette nouvelle nation, un certain nombre de jeunes musiciens, dont les idées et les ambitions, pour n'être pas celles des « opéristes » susnommés, méritent cependant quelque respect et quelque attention. Loin de nous l'idée de réclamer pour notre musique une place trop excessive ; nous

¹³¹ Alfredo Casella, *Lettre de Rome*, in « Musique et théâtre. Revue universelle des théâtres & concerts » I/2, Luglio 1916, pp. 27-28

sommes jeunes et nos œuvres ne forment point encore une masse imposante. Mais enfin il nous serait doux de voir que notre tendresse pour la musique française ne soit pas échangée, au-delà des Alpes, par une dédaigneuse et froide et absolue ignorance de nos noms et de notre labeur. Maintenant, si MM. Pierné et Chevillard m'objectent que la plupart des œuvres de de Sabata, Pizzetti, Malipiero, Castelnuovo, Ferranti, Tommasini, Gui, etc., sont inédites, et, partant, difficiles à connaître, je leur répondrai qu'ils trouveront en moi un intermédiaire et un conseiller affectueux et dévoué, lequel sera trop heureux de servir une fois de plus la fraternité latine dans le domaine de notre art.¹³²

Come si può leggere, anche dal computo delle esecuzioni, si era già entrati in una logica di contrapposizione netta tra la Francia e la Germania. Una «germanofobia inverosimile» che già nel 1914 i giornali non mancavano di notare o biasimare,¹³³ che sfocerà nel 1917 fino alla nota interruzione di una esecuzione di Toscanini della musica di Wagner a opera di una pattuglia di futuristi.¹³⁴

Per tutta risposta all'appello di Casella, il 29 ottobre 1916 venne eseguito, per la prima volta integralmente, *Le Couvent sur l'eau*, alla Salle Gaveau, per i concerti Colonne-Lamoureux, insieme a una *Suite* d'orchestra di Victor de Sabata. È Émile Vuillermoz a informarci che il concerto del 29 ottobre 1916 fu effettivamente una forma di riparazione alle reprimende dell'antico concittadino:

Les lecteurs de cette revue seront heureux d'apprendre que cet appel a été entendu et que, dès le début de leur saison, MM. Pierné et Chevillard ont tenu à affirmer qu'ils lisaient *Musique et Théâtre*. Alfredo Casella était, en effet, appelé par eux à jouer le rôle d'intermédiaire et de conseiller dans un programme franco-italien qui

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Giacomo Rattazzi, *La dignità di stampa*, in «Italia Nostra», I, 13 dicembre 1914. Un recente studio complessivo sulla violentissima germanofobia che attraversò l'Italia durante la guerra è Daniela Luigia Caglioti, *Stranieri nemici. Nazionalismo e politiche di sicurezza in Italia durante la Prima guerra mondiale*, Viella editrice, Roma 2023.

¹³⁴ L'episodio è ricordato in Gustavo Marchesi, *Arturo Toscanini*, Bompiani, Milano 2007, p. 109.

avait attiré salle Gaveau une affluence extraordinaire de mélomanes.¹³⁵

Nell'occasione fu stampato nel programma di sala una sorta di manifesto (redatto dallo stesso Casella), in cui si rimarcava la distanza dai connazionali «operisti» e si metteva invece in primo piano la partecipazione al grande movimento delle scuole nazionali europee. Le linee programmatiche sono sostanzialmente due: il recupero dell'antica tradizione italiana e l'allineamento con i linguaggi più avanzati dell'Europa contemporanea. Casella sottolineava come la riscoperta della musica antica italiana preottocentesca fosse perfettamente parallela alla riscoperta che la Francia stava attuando delle musiche di Couperin e Rameau, precedenti alla diffusione del *Grand Opéra* e dell'*Opéra-comique*. È da notare, una volta di più, come Casella cerchi di proporre al pubblico francese una nuova idea di italianità; non più il vecchio *italianisme* sentimentale, bensì i valori eterni del classicismo latino: chiarezza della forma, senso delle proporzioni e plastica vitalità. Si noti, però, come queste caratteristiche stilistiche, che corrispondono alla poetica personale che Casella andava approfondendo, gli erano state pienamente riconosciute dalla critica francese fin dai primissimi esordi compositivi. Più che di una vera e propria svolta, si può dunque parlare, per Casella, di un approfondimento di inclinazioni artistiche già in nuce.

Non poteva mancare nel programma anche la tentazione del nazionalismo bellico, a pochi giorni dall'ottava battaglia dell'Isonzo (10-12 ottobre), con cui le truppe del generale Cadorna erano giunte fino a pochi chilometri da Trieste e dall'ancor più recente controffensiva francese a Verdun (24 ottobre). Le vittorie militari delle nazioni alleate facevano così irruzione nelle sale da concerto (non certo per l'ultima volta).

Ecco il contenuto del manifesto accluso nel programma di sala:

Jusqu'ici la musique moderne italienne a été représentée en France uniquement par MM. Puccini, Mascagni et Leoncavallo. On ignore la formation d'une école très différente, des jeunes musiciens dont les plus représentatifs sont MM. Pizzetti, Perinello, Malipiero, Castelnuovo, de Sabata, Ferranti, Tommasini, Gui, etc. Si les personnalités des jeunes italiens cités plus haut différent noblement les

¹³⁵ Émile Vuillermoz, *Les Concerts*, in «Musique et théâtre. Revue universelle des théâtres & concerts », I/4, octobre-novembre 1916, p. 14.

unes des autres, elles ont toutes les suivants traits communs : la recherche du raffinement de la propre sensibilité, le perfectionnement du langage sonore, enfin le souci de la dignité qui s'impose en ce moment au fils d'une nation redevenue grande et forte. On peut encore ajouter à ces préoccupations l'amour intense et *désintéressé* de la musique. L'art de la jeune école italienne rassemble fort peu à ce que le public cosmopolite considère comme la véritable musique italienne moderne : les drames veristes ou les romances napolitaines. L'art des Italiens précités s'apparent au contraire avec ceux des écoles modernes française, russe, espagnole, etc. cherchant par les moyens les plus modernes à la réintégration de quelques-unes des qualités essentielles de notre race, la grandeur, la clarté, la solidité et la cohésion de la forme, la vivacité familière et la perpétuelle curiosité sensuelle. Il y a quelque analogie entre l'effort de ces jeunes gens qui, par delà un siècle de décadence théâtral entend de retrouver la tradition de Monteverdi, Frescobaldi et Scarlatti et l'art moderne française qui renoue, en dehors de l'opéra-comique traditionnel et du grand-opéra Second Empire, la vieille lignée de Couperin et de Rameau. Les deux œuvres symphoniques qui s'exécutent aujourd'hui pourront servir à démontrer au public français que les liens de race, d'héroïsme et d'idéal qui unissent aujourd'hui la France de Verdun et l'Italie du Carso ne sont pas moins puissants dans le domaine de notre art.¹³⁶

Il concerto fu effettivamente un successo, come scrive il 5 novembre 1916 lo stesso Casella a Vittorio Gui (l'unico tra i giovani musicisti di rilievo del gruppo a essere chiamato effettivamente alle armi), tracciando un itinerario di propaganda che corrisponde esattamente alla geografia della *Triple entente*:

Carissimo, son tornato da Parigi, dove ho svolto una attivissima e feconda propaganda per la nostra più giovane musica. Le accludo il programma di Colonne, dove ebbi domenica un successo enorme come pianista e compositore. [...] L'ambiente parigino è molto ben disposto per noi. Voglio poi estendere la mia propaganda in

¹³⁶ Citato in « Eclair », 30 ottobre 1916, p. 2.

Inghilterra e Russia. [...] Sono stracarico di lavoro, ma contento di essere utile al nostro paese in qualche modo, poiché, come era prevedibile, sono stato riformato in rassegna per insufficienza fisica.¹³⁷

Dalla lettera conferma quanto il nazionalismo artistico fosse spesso inteso in parte come forma di compensazione per quei giovani artisti che erano stati riformati alla leva. Organizzato con l'intento di unire musicalmente le due nazioni alleate e di far conoscere un'Italia musicale diversa da quella dei trionfi veristi il concerto raggiunse almeno in parte il suo scopo, a giudicare dalle parole del critico del « Figaro »:

Étant tous - je parle des amateurs de musique aussi bien que des musiciens ou des critiques - extrêmement ignorants, nous sommes enclins à croire qu'en dehors du théâtre l'Italie n'a point pratiqué la musique. Ils ne sont pas excessivement nombreux ceux qui, pour quelque époque que ce soit, la musique d'église mise à part, auraient présent à l'esprit le nom d'un seul artiste d'outremonts ayant excellé ailleurs que sur la scène. Que ce soit là, pour les époques qui ont précédé la nôtre, erreur romantique parmi cent autres, c'est évident. Pour les temps contemporains, il n'en va pas autrement. Mais comme c'est depuis qu'il existe des concerts publics qu'il est le plus malaisé de se rendre un compte exact du mouvement musical, hors de France tout au moins, cette lacune de nos connaissances s'expliquait assez. Le second concert Colonne-Lamoureux se proposait donc le louable but d'éclairer tant soit peu notre jugement là-dessus.¹³⁸

Particolarmente indicative sono le considerazioni di Pierre Lalo, il quale, notando il debito della nuova musica italiana con quella francese, indaga le ragioni che avevano condotto i compositori italiani a liberarsi del fardello delle forme tedesche che ancora guidavano la generazione precedente di Sgambati e Martucci e ad abbracciare le più libere innovazioni della musica francese contemporanea:

¹³⁷ Lettera di Casella a Gui del 5 novembre 1916, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti e rari, Carteggi vari 531.14.

¹³⁸ Henri Quittard, *Les Concerts*, in « Le Figaro », 30 ottobre 1916, p. 4.

Il se peut qu'ils nous semblent en ce moment un peu trop immédiatement inspirés de notre art à nous ; mais il serait injuste de le leur reprocher s'ils ont à leurs débuts besoin de cet appui, et de ce secours. La musique française n'est d'ailleurs pas, comme celle de Leipzig et de Vienne, un pesant mécanisme d'asservissement, mais au contraire un souple et léger instrument d'émancipation ; elle aidera, seulement nos amis à conquérir les moyens d'expression qui leur permettront d'être entièrement eux-mêmes. Saluons fraternellement leur éveil et leurs premiers efforts.¹³⁹

Non un «pesante meccanismo d'asservimento» come la musica tedesca, piuttosto un «leggero strumento d'emancipazione» è, secondo Pierre Lalo, la musica francese. Se togliamo una certa allusione bellica, dettata dalle contingenze, potremmo quasi sovrapporre questa affermazione a quella di Malipiero, che contrappone la rigida «costruzione geometrica» del sinfonismo classico, alla «architettura pensile» che andava vagheggiando.¹⁴⁰ Un desiderio di libertà e leggerezza che dunque i giovani italiani trovavano anche nella nuova musica francese.

Il brano di Casella in particolare ottenne un consenso unanime. A Edmond Stoullig la vivace musica del compositore torinese ricordava la viva tradizione dei buffi italiani e così scrisse:

Les fragments symphoniques de sa comédie chorégraphique, *Couvent sur l'eau*, remportaient un des plus francs et des plus légitimes succès que l'on ait vus depuis longtemps au concert, où, ainsi qu'on le sait, l'enthousiasme n'est pas fréquent. C'est que vraiment cette musique a des qualités aujourd'hui fort rares. Elle est fort moderne, elle est aussi riche de timbres, de sonorités et de curieux effets de toute sorte. Certes, l'on pense bien que ce n'est point de cela dont nous irons, en ce temps-ci, nous émerveiller. Ces effets, ces sonorités, ces timbres, nous les avons entendus cent fois : eux ou d'autres tous pareils. Mais bien rarement adaptés à une musique aussi riche d'invention et de verve, si vivante surtout, si franchement bouffe à la manière des

¹³⁹ Pierre Lalo, *La Musique*, in « Le Temps », 14 novembre 1916, p. 3.

¹⁴⁰ Gian Francesco Malipiero, *Cossì va lo mondo*, cit., pp. 43-44.

excellents bouffes italiens et qui donne si clairement le sentiment que l'auteur s'est diverti à l'écrire autant que nous-mêmes à l'écouter.¹⁴¹

Ancora più entusiasta è Vuillermoz, che pur, conoscendo da vicino la produzione di Casella, riconosce non trattarsi di uno dei brani stilisticamente più avanzati, come invece *Notte di Maggio*:

Il ne faut pas chercher dans ce ballet, composé il y a trois ans pour la troupe de M. de Diaghilew, l'expression la plus complète de la pensée musicale d'un des compositeurs les plus audacieux de ce temps. Il est certain que la *Notte di Maggio*, par exemple, où fut réalisée avec tant d'éblouissante virtuosité la splendide gageure d'un style « polyharmonique », nous donna une idée plus exacte des progrès atteints dans la subtilité de l'audition par les héritiers internationaux de Strawinsky. Mais cette partition étincelle d'esprit et de grâce. On sait que son auteur est, en musique, un véritable jongleur qui se plaît aux tours de force et d'adresse. Il a tenu son public sous le charme en faisant papilloter son orchestre et en arrachant des étincelles de feu d'artifice. M Hilda Roosevelt, dans une très difficile partie vocale, a prêté à cette exécution une minute de poésie intense. Les accents pittoresques et les détails amusants dont fourmille cette œuvre ont été fort appréciés et ont provoqué de très sincères applaudissements de la part d'une assistance particulièrement brillante mais qui, réunissant des musiciens de tendances fort diverses, nous donne bien rarement le spectacle d'une telle unanimité dans l'enthousiasme. Il faut se féliciter et féliciter Casella de cette manifestation heureuse de la plus authentique « union sacrée ». J'ai dit que le public était venu en foule à ce concert où l'on avait dû refuser d'innombrables retardataires. [...] La constatation est évidemment gênante pour nos organisateurs de concerts qui nous ont toujours affirmé que la seule présence au

¹⁴¹ Edmond Stoullig, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Librairie Paul Ollendorff, Paris 1916, pp. 187-188.

programme d'un nom de jeune compositeur suffisait à faire le vide dans une salle.¹⁴²

Il legame con i compositori russi, soprattutto nella fantasmagoria dell'orchestrazione, è sottolineato da André Gresse:

Ce n'est pas la première fois, d'ailleurs, que j'ai à louer, chez ce musicien particulièrement doué, une véritable originalité et une habileté orchestrale incontestable. M. Casella admire Rimsky-Korsakow, on le sent; sa petite *Marche de fête*, par laquelle débute sa suite symphonique, l'atteste.¹⁴³

L'unica stroncatura è quella di Jean Poueigh, che, lamentando l'invasione delle musiche straniere, rispolvera il *cliché* ormai consolidato di un Casella che alla dovizia e alla padronanza dei mezzi tecnici non sa unire una sufficiente personalità artistica:

Elles sont écrites par un musicien qui n'ignore rien de son art, mais auquel fait défaut la personnalité. Tout de même, avant de s'occuper de musique moderne italienne, MM. Pierné et Chevillard devraient se consacrer aux œuvres des jeunes compositeurs français.¹⁴⁴

Il 17 febbraio 1918 alla Salle Gaveau, per i Concerts Colonne-Lamoureux, Gabriel Pierné diresse la seconda serie delle *Impressioni dal Vero* di Malipiero e le *Pagine di guerra* di Casella. Di fronte alle arditezze della nuova composizione, che avanzava sulla strada inaugurata con *Notte di Maggio*, la critica parigina è disorientata. Per Louis Schneider il brano non è più che una vuota imitazione di rumori:

Le défilé d'artillerie lourde, la charge de cavalerie cosaque, ou la croisière des cuirassés italiens de M. Casella, malgré la bonne volonté de leurs titres, ne donnent que très imparfaitement l'imitation des

¹⁴² Émile Vuillermoz, *Les Concerts*, « Musique et théâtre. Revue universelle des théâtres & concerts », I/4, ottobre-novembre 1916, p. 14.

¹⁴³ André Gresse, *Les grands concerts*, in « Le Journal », 30 ottobre 1916, p. 2.

¹⁴⁴ Jean Poueigh, *La critique musicale*, in « La Rampe », 2 novembre 1916, p. 6.

bruits que ces pages ont la prétention de représenter. En tous cas, c'est singulièrement rabaisser le but et le niveau de la musique. La musique s'adresse à l'imagination et à l'émotion.¹⁴⁵

Gaston Carraud sul « Courrier musicale » riportava però un buon successo di pubblico:

Les *Pagine di guerra* de M. Casella – sans doute parce qu'il est une figure plus connue de notre monde musical – ont soulevé un tapage qui nous a rappelé à la Salle Gaveau, toutes proportions gardées, les beaux jours du Châtelet.¹⁴⁶

Il giudizio di Carraud è piuttosto articolato e, pur contrastando radicalmente la poetica di questa musica, mette in evidenza il valore filmico e onomatopeico dei brani:

Dans les *Pagine di Guerra*, ce serait encore trop de dire qu'il y a des impressions : ce ne sont plus que des sensations physiques, élémentaires, directes, instantanées, d'ailleurs vives. L'auteur intitule « films » ces morceaux extraordinairement brefs, qu'il avait déjà montrés au piano à quatre mains. Lui-même nous apprend que ces images de la guerre lui sont apparues sur l'écran. Venue du cinéma, sa musique retourne au cinéma ; elle semble faite pour accompagner à son tour une représentation ; elle a tout à fait, du film, le mouvement spécial ou la stagnation, la dureté mathématique, elle présente, avec un relief mécanique, des valeurs plutôt que des couleurs. [...] Je n'ose dire : chaque morceau, mettons, chaque épisode, n'est qu'un effet d'orchestre, agencé avec la plus sûre dextérité, saisissant, mais rien qu'un effet matériel, que l'auteur a l'adresse suprême de ne pas prolonger une demi-seconde de trop, après vous l'avoir asséné. On peut, suivant la susceptibilité de son tympan, y trouver plus ou moins d'agrément, mais non matière à tant de discussion.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Louis Schneider, *Concert Colonne-Lamoureux*, « Le Gaulois », 19 febbraio 1918, p. 3.

¹⁴⁶ Gaston Carraud, *Les concerts*, in « Courrier musical », 1 marzo 1918, p. 3.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

La stampa parigina, che ben conosceva la produzione di Casella, dall'infatuazione per Mahler agli spiritosi motteggi di *à la manière de...*, non si esime dal fare confronti tra gli altri lavori di Casella e la nuova opera diretta da Pierné:

M. Casella va bien me mépriser : j'aimais mieux son *Couvent sur l'eau* ; je crois que cela est mieux dans sa nature que les défilés d'artillerie lourde et le charge de cosaques, - ceux qu'on nous disait à cinq étapes de Berlin ? - Quelque chose remonte en lui de l'accablant mahlerisme dont il s'était si terriblement intoxiqué au temps qu'il se lassait appeler Alfred. Comme tout cela, au fond, est plus simple et moins raffinée - oh, surtout beaucoup moins raffiné – qu'on ne le veut dire, et passe vite de l'excentrique à la formule !¹⁴⁸

In conclusione di questa rassegna sulla ricezione della musica di Alfredo Casella, si può rimarcare, in sintesi, un'estrema variabilità nei giudizi della critica, che si articolano di volta in volta secondo i repentini mutamenti stilistici di Casella, dalle primissime movenze nello stile del maestro Fauré all'infatuazione per Mahler, dal *pastiche* del *Couvent sur l'eau* alla politonalità di *Notte di Maggio*. È da notare, tuttavia, come fin dalle primissime prove la critica aveva riconosciuto in Casella non solo un mestiere saldo, ma una naturale propensione alla chiarezza della costruzione, alla nettezza delle idee melodiche e alla vivacità e brillantezza ritmica.

A partire da queste qualità intrinseche alla sua produzione (e dunque in parte trasversali alle diverse svolte stilistiche), Casella interpretò sempre di più queste caratteristiche del proprio stile compositivo in chiave nazionale, come un portato dell'autentico spirito italiano, del tutto differente dall'*italianisme* cui era abituato il pubblico francese. Sintesi di questa idea di un'arte italiana dominata da *claritas* e *proportio* è l'articolo del 1918 cui si è fatto riferimento nel primo capitolo, *Impressionismo e antimedesimo*.¹⁴⁹ Si deve ricordare che il 1918 è anche l'anno del saggio di Jean Cocteau *Le coq et l'Arlequin*, in cui si compie un simile allontanamento dall'impressionismo di Debussy, fino al saggio del 1920 di Jacques Maritain *Art et scolastique* che rappresenterà una sorta di fondamento

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Alfredo Casella, *Impressionismo e antimedesimo*, in «Ars Nova», II/4, marzo 1918, pp. 1-5 .

filosofico all'estetica del «ritorno all'ordine». Tuttavia, il saggio di Casella del 1918 non deve essere visto come un allineamento dell'autore alle nuove tendenze, né come un punto di svolta, bensì come chiarificazione e approfondimento di un indirizzo stilistico che fu assai precoce in Casella. Su questo punto l'analisi della ricezione francese dell'epoca è chiarificatrice.

Per Casella la musica italiana è *naturaliter* classica, fatta di linee nette e scolpite: un'idea d'italianità “scarlattiana” (come intuiva Vuillemin) che in certo senso Casella si ritagliava su misura e che, se coincideva perfettamente con le proprie qualità compositive, si addiceva certamente meno al misticismo gregoriano di Pizzetti¹⁵⁰ o all'estro capriccioso di Malipiero.¹⁵¹

Ildebrando Pizzetti

Se Casella era attivo in Francia in prima persona, nel 1913 un altro compositore della nuova generazione italiana compariva sulle scene parigine: l'11 giugno di quell'anno i giornali annunciavano la prima di *La Pisanelle* di D'Annunzio con le musiche di Ildebrando da Parma. Il nome del compositore emiliano era già apparso sulla stampa parigina cinque anni prima. A presentarlo per la prima volta al pubblico francese fu Ricciotto Canudo con un articolo sul «*Mercure de France*» del 1° giugno 1908. Delle musiche per *La Nave* di D'Annunzio, l'unico lavoro di Pizzetti che aveva avuto già un certo rilievo in Italia, Canudo lodava i cori, quale esempio di «polyphonie vocale très noble, très inspirée, très savante».¹⁵² Canudo mostrava di conoscere anche la produzione critica di Pizzetti, della quale ammirava la «compréhension étonnante des dernières affirmations de la musique française»¹⁵³ e condivideva l'obiettivo di fondare il «Drame Musical latin qui doit triompher à la place du

¹⁵⁰ Lettera del 28 settembre 1909: «perché lei, caro maestro, ama le evocazioni bizantine [sic] del misticismo dei catecumeni etc., se intorno a lei vibra la terribile vita coi suoi dolori, che non abbia bisogno di misticismi, sibbene di un'affermazione vigorosa e d'una gioia sana?», in Ildebrando Pizzetti, *Cronologia e bibliografia*, cit., p. 79.

¹⁵¹ Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., p. 230.

¹⁵² Ricciotto Canudo, *Lettres italiennes*, in «*Mercure de France*», 1 giugno 1908, p. 566.

¹⁵³ *Ivi*, p. 567.

vieux Mélodrame latin et du Drame Musical allemand ». ¹⁵⁴ Canudo vedeva in Pizzetti la punta di diamante, sul fronte italiano, di una « solidarité idéale méditerranéenne »: ¹⁵⁵ pochi ed ermetici sono gli indizi lasciati da Canudo sulla nuova arte latina, se non che essa non dovrà essere « naïf provençal, mais dans le sens dantesque, gaulois et gothique ». ¹⁵⁶ Canudo concludeva l'articolo affermando che « M. Ildebrando Pizzetti apporte son hommage à l'esthétique française d'avant-garde, qui influence les élites de partout, et il acquiert des droits incontestables au triomphe, par son art, du Drame Latin nouveau ». ¹⁵⁷

Un secondo articolo era quello che gli aveva dedicato l'amico Paul-Marie Masson nel 1911, già presentato nello scorso capitolo. ¹⁵⁸

In occasione del debutto di *Pisanella* del 1913 alla musica di Pizzetti non venne concesso un grande spazio. Lo rilevò anche l'allievo di Pizzetti, Mario Castelnuovo-Tedesco:

Quando la *Pisanella* fu rappresentata per la prima volta a Parigi [...], i giornali e le riviste d'Italia e di Francia s'occuparono diffusamente di questo dramma francese del nostro Gabriele D'Annunzio. [...] L'opera del musicista, che con tanto amore aveva collaborato al dramma e l'aveva per così dire *incorniciato*, passò in seconda linea. La critica fu cortese e lusinghiera, ma piuttosto laconica: il pubblico poi (spesso provinciale, anche se parigino) mostrò d'interessarsi assai più ai fastosi costumi del Bakst e alle aggraziate movenze della signorina Rubinstein che non all'armonia del verso e alla bellezza del commento musicale. ¹⁵⁹

Vero è quanto sostiene l'allievo fedele di Pizzetti, ed è probabilmente dovuto al fatto che a recensire lo spettacolo furono per lo più critici teatrali e non musicali. Basti l'esempio di

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 568.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ Paul-Marie Masson, *Ildebrando Pizzetti*, in « S.I.M. revue musicale mensuelle », VII/10, ottobre 1911, pp. 41-52.

¹⁵⁹ Mario Castelnuovo-Tedesco, *La Pisanella di I. Pizzetti*, in « La critica musicale », II/9-10, settembre-ottobre 1919, p. 157.

Léon Miral, per cui la musica di Pizzetti è semplicemente liquidata come « étrange »,¹⁶⁰ o di Nozière che si limita a sottolineare genericamente la « fluidité de la musique signée par Ildebrando da Parma ». ¹⁶¹ Charles Martet su « L'Aurore » parla di «une musique d'un air neuf et large, qui raccompagne comme il convient ». ¹⁶² Più significativa è la recensione di Louis Schneider, che però incappa nell'equivoco inspiegabilmente diffuso dalla stampa che Pizzetti fosse allievo di Puccini:

M. Ildebrando da Parma, élève de M. Giacomo Puccini, a écrit pour *La Pisanelle* une partition composée de préludes pour chaque acte, de musique de scène, et de quelques numéros d'une certaine importance comme celui de la danse du troisième acte par exemple. Je ne connais aucune autre production de ce compositeur : je ne peux donc pas dire s'il est en progrès sur lui-même ou en décadence, s'il s'écarte de la voie qu'il s'est tracée. Ce qui est sûr, c'est que s'il se souvient souvent de son maître qui est le musicien de *La Vie de Bohème*, de *La Tosca*, de *Mme Butterfly*, de *La Fille de l'Ouest*, sans compter *Manon*, et il a non moins souvent la préoccupation de ressembler à M. Claude Debussy, mais il n'y parvient que superficiellement, extérieurement. Sa partition est du reste agréable ; et si elle ne nous fait pas nous extasier sur l'originalité des idées, elle se laisse entendre sans blesser l'oreille, et elle décèle quelqu'un qui connaît les ressources de l'instrumentation.¹⁶³

Se gli influssi della musica di Debussy non potevano non essere percepiti, è possibile immaginare che, senza l'equivoco fatto circolare dalla stampa, il critico non avrebbe citato Puccini quale fonte d'ispirazione del lavoro di Pizzetti. Ancora più sorprendente che la musica venisse paragonata a quella di Leoncavallo, a maggior ragione se l'influsso di Debussy doveva convivere con quello di Leoncavallo:

¹⁶⁰ Léon Miral, *Chronique dramatique*, in « Le XIXe siècle », 14 giugno 1913, p. 2.

¹⁶¹ Nozière, *La Semaine dramatique*, in « L'Intransigeant », 16 giugno 1913, p. 1.

¹⁶² Charles Martet, *Les premières*, in « L'Aurore », 13 giugno 1913, p. 3.

¹⁶³ Louis Schneider, *La musique*, in « Comœdia », 13 giugno 1913, p. 2.

Enfin la musique de M. Ildebrando da Parma, influencée par Debussy et Leoncavallo fut discrète, élégante et trouva en M. Engelbrecht un chef d'orchestre ardent et délicat.¹⁶⁴

Di fronte a una musica di un autore sconosciuto la critica rimane dunque disorientata, come Georges Boyer, che trova legami con la musica di Massenet (certo più pertinenti di quelli con Leoncavallo):

La musique de scène de M. Ildebrando da Parma accompagne avec éclat le poème de M. d'Annunzio ; on y remarque le souvenir de Massenet, c'est comme un salut discret et ému à la mémoire du maître disparu.¹⁶⁵

Più capace di cogliere la natura drammatica della musica di Pizzetti sembra Michael Georges Michel che scrive dello « charme angoissant, presque morbide de la musique de M. Ildebrando da Parma, écrite dans la tradition de Monteverde »,¹⁶⁶ cogliendo correttamente una certa tendenza all'arcaismo della musica.

Alcuni critici si soffermano invece sulla modernità della musica. È il caso di Edmond Stoullig:

Ajoutons que, sur des thèmes barbares, une musique, très moderne, de M. da Parma, s'adapte d'intelligente façon au drame de M. d'Annunzio : M. Inghelbrecht l'a conduite avec infiniment de précision.¹⁶⁷

Decisamente più articolata la recensione dell'anonimo critico di « Comœdia illustrée »:

¹⁶⁴ Raymond Figeac, *Les premières*, in « L'Humanité », 13 giugno 1913, p. 2.

¹⁶⁵ Georges Boyer, *Premières Représentations*, in « Le Petit Journal », 13 giugno 1913, p. 3.

¹⁶⁶ Michel Georges Michel, *La Pisanella ou la Mort parfumée*, in « Comœdia illustrée », V/18, 20 giugno 1913, p. 862.

¹⁶⁷ Edmond Stoullig, *La semaine théâtrale*, in « Le Monde Artiste », LIII/24, p. 374.

Au moment de mettre sous presse, la critique musicale de la partition de *la Pisanelle* dûe à Ildebrando da Parma, n'a pu encore nous parvenir. Nous nous bornerons donc en attendant, à constater dans ce numéro, le succès remporté à la répétition générale, par la musique colorée et d'une écriture très moderne qui accompagne le poème riche de verbe et d'images de *la Pisanella*, de Gabriele d'Annunzio. Notons, entre autres, la belle impression produite par les pages de la *danse de l'Épervier et de la Mort parfumée*, celle-ci d'une puissante expression et d'une brillante instrumentation. Ajoutons que M. Inghelbrecht a dirigé l'orchestre et les chœurs avec une grande autorité et qu'il a obtenu de merveilleux ensembles.¹⁶⁸

Il critico è il solo a mettere l'accento su quella che venne riconosciuta, fra gli altri, da Mario Castelnuovo-Tedesco, come la pagina più significativa della raccolta: la *Danza dello Sparviero*.¹⁶⁹

«L'école italienne» al suo debutto

Se Casella veniva considerato un importante compositore della scuola francese, e se Pizzetti era apparso nell'ombra di D'Annunzio, è solo nel 1914 che abbiamo il primo battesimo pubblico in Francia della nuova scuola musicale italiana.

Dopo aver incontrato a Parigi nella primavera del 1913 Malipiero e Pizzetti, Casella era rimasto in Francia e mise subito al servizio dei colleghi italiani le proprie capacità organizzative e le relazioni col mondo culturale parigino, organizzando il primo concerto collettivo della generazione dell'Ottanta, non solo in Francia: proprio a Parigi il gruppo trovò dunque quella coesione che nella penisola, così frammentata geograficamente e culturalmente, non aveva potuto trovare.

¹⁶⁸ M. Ildebrando da Parma, in « Comœdia illustrée », 20 giugno 1913, p. 2.

¹⁶⁹ Basti pensare alle righe entusiastiche di Castelnuovo-Tedesco, che ne fa l'archetipo stesso dell'italianità in musica: «contenuto profondamente umano, per la chiara espressione, per la potente originalità, per l'ampiezza del respiro, per la linea sobria e elegante, per la salda struttura», in Mario Castelnuovo-Tedesco, *La Pisanella di I Pizzetti*, in « La critica musicale », II/9-10, settembre-ottobre 1919, p. 163.

Il 2 febbraio 1914, nella Salle des Agriculteurs (8 rue d'Athènes), con il patrocinio della Société musicale indépendante (SMI) e dell'ambasciata d'Italia, poterono essere ascoltati dal pubblico francese, per la prima volta insieme, i giovani compositori italiani della nuova generazione.

Agence Musicale de Paris, E. REY & C^{ie}, 9, rue de l'Isly

Téléphone : Central 11-52

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes

Le Lundi 2 Février 1914, à 9 heures du soir

CONCERT

Consacré aux Œuvres de la jeune École Italienne

donné sous le haut patronage de

S. E. T. TITTONI, *Ambassadeur d'Italie* ;

de

M^r LOUIS BARTHOU, *Ancien Président du Conseil des Ministres,*
Vice-Président du Comité France-Italie ;

et de la

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

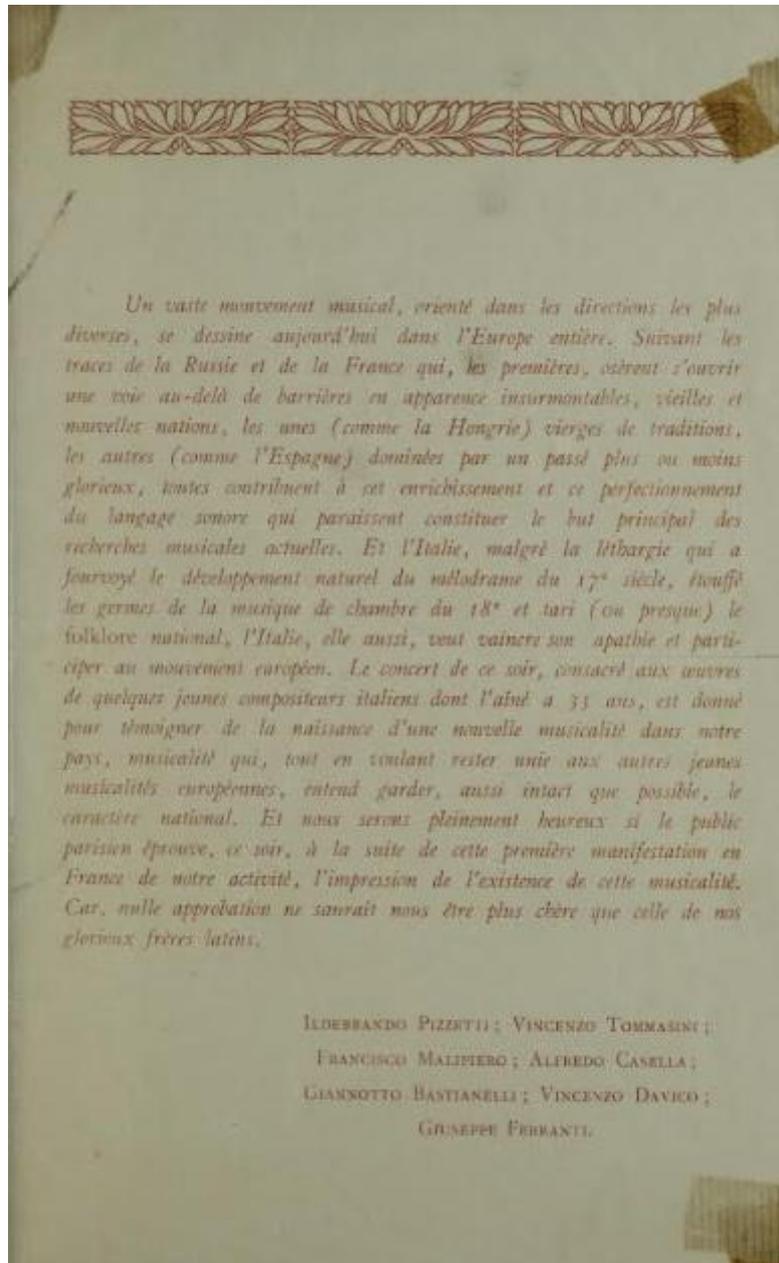
PROGRAMME

1. **Suite pour Quatuor à cordes** (1910) GIUSEPPE FERRANTI
(1^{re} Audition) (1889)
a) *Lento - Allegro* - b) *Andante*
MM. WILLAUME, MOREL, MACON et FEUILLARD
2. **Trois Sonnets** (D'ANNUNZIO) (1^{re} Audition) ... FRANCESCO MALIFIERO
a) *Elliano* - b) *Mirinda* - c) *Morgana* (1882)
Miss Una FAIRWEATHER
3. **Concert pour 2 Pianos** (1913) (1^{re} Audition) ... GIANNOTTO BASTIANELLI
a) *Introduzione - Allegro; Adagio; Finale* (1885)
L'AUTEUR et M^r Alfredo CASELLA
4. **Quatre Poèmes lyriques** (1^{re} Audition) ... ILDEBRANDO PIZZETTI
a) *La Madre al Figlio lontano* (PASTIFI) (da Parma? 1880)
b) *Pastori* (D'ANNUNZIO) - c) *San Basilio* (TOMMASO)
d) *Il Clefta prigioniero* (TOMMASO)
M^r Rodolphe PLAMONDON
5. **Deux Nocturnes pour Piano** (1^{re} Audition) ... VINCENZO DAVICO
a) *en Ré bémol mineur* - b) *en Mi majeur* (1889)
M^r Alfredo CASELLA
6. **Deux Chants** (CARDUCCI) (1^{re} Audition) ... ALFREDO CASELLA
a) *Pianto antico* - b) *Il bove* (1883)
M^r KOUBITZKY
7. **Andante et Scherzo du Quatuor à cordes** VINCENZO TOMMASINI
(1^{re} Audition) (1880)
LE QUATUOR WILLAUME

PIANOS PLEYEL

(Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Casella, programmi e manifesti, busta LV,
fascicolo 1)

Al programma era acclusa anche una dichiarazione d'intenti, una sorta di manifesto estetico del gruppo, ripetizione di quello steso da Bastianelli nel 1911, questa volta con l'esclusione di Respighi e Renzo Rinaldo Bossi e con l'aggiunta di Casella.



(Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Casella, Programmi e manifesti, busta LV, fascicolo 1)

Come già nel manifesto del 1911, si ribadiva il tributo ideale alla Francia (i « glorieux frères latines ») e alla Russia, le due nazioni che avevano aperto la strada a nuovi linguaggi, liberando le giovani nazioni dalle forme ormai inaridite del sinfonismo classico austro-tedesco e dalla tirannia del melodramma sette-ottocentesco.

Il 15 dicembre 1913, Casella aveva scritto a Malipiero per informarlo delle sue intenzioni:

Carissimo amico,
sto organizzando per il 2 febbraio prossimo, alla sala des Agriculteurs, un'audizione di musica moderna italiana (non verista!). Questo concerto verrà dato, su inviti, sotto il patronato dell'Ambasciata, del comitato France-Italie, e infine della Société Musicale Indépendante. È assai probabile che il nostro Busoni (che si troverà a quel momento in Parigi) vi presti il suo concorso come compositore. Che cosa desidera che si eseguisca di suo? Quartetto? Melodie? O altro? (non le consiglio i tre pezzi di piano, che non mi paiono il suo migliore lavoro). Badi però che bisogna che ci presentiamo tutti a questo concerto, che si annunzia felicemente, con lavori recenti e rappresentativi. Mi fido di Lei. Io darò tre canti di Carducci, messi in musica da poco. Che cosa vale il Quartetto di Pizzetti? E conosce Lei roba di Gasco? E di Respighi che cosa si può dare? Mi accorgo che vi do del Lei. Scusatemi! Rispondetemi colla rapidità di un buon fulmine.

Entrambi vi mandiamo a entrambi mille cose affettuose.

Vostro aff.mo Casella¹⁷⁰

Il documento inedito ci mostra la trama di relazioni culturali e politiche che stavano dietro tale evento. La presenza fra i patrocinatori dell'ambasciatore Tommaso Tittoni (che era stato brevissimamente Presidente del Consiglio nel 1905) e del Comité France-Italie, che Luchaire aveva contribuito a fondare nel luglio del 1912,¹⁷¹ ci avvisa che tale concerto faceva parte di un progetto di allineamento di politica culturale che sfocerà di lì a breve nell'entrata

¹⁷⁰ Lettera di Casella a Malipiero del 15 dicembre 1913, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, fondo Malipiero, fascicolo 132a.

¹⁷¹ Isabelle Renard, *L'institut français de Florence. 1900-1920*, cit., p. 238.

in guerra dell'Italia a fianco della Francia. Anzi, gli esiti musicali del concerto, piuttosto ambivalenti a giudicare dalla critica, sono forse da considerarsi secondari rispetto al valore simbolico di politica culturale.

Un secondo punto da sottolineare nella lettera è la netta contrapposizione ai musicisti veristi, con cui gran parte del pubblico francese ancora identificava la produzione italiana contemporanea.

Infine, nell'assenza di Respighi, la cui partecipazione fu solamente ipotizzata e poi non si realizzò, si conferma ancora una volta il ruolo più defilato del compositore bolognese.

Una successiva lettera di Casella a Malipiero ritorna sul nome di Alberto Gasco, che però non fu eseguito al concerto:

Carissimo amico,
siamo dunque intesi per i 6 sonetti. Quanto durano? Aspetto le partiture di Tommasini e Gasco. Per ora ho bastante musica per un buon programma. Salvo imprevisto, non mi faccio più mandare nulla. Ho scritto ieri a Miss Fairweather, che mi piacque molto. Cercherò a ogni modo, di trovare qualche cantante che sia, se non migliore, più conosciuta qui di questa signorina. Quando verranno a Parigi? Ho fretta.

Buon Capodanno e stretta di mano dal suo aff.mo Casella.¹⁷²

È conservata anche una lettera di Casella a Pizzetti, nella quale il compositore torinese si sbilancia in un attestato di stima e preferenza per il collega:

Car.mo amico,
grazie della musica, che apprezzai molto. Sarà probabilmente il più bel momento del nostro programma. Grazie anche per la proposta di pubblicare qualcosa di mio nella nuova rivista, tanto interessante. Forse il mio poema *Notte di Maggio*? La vedremo qui il 2 febbraio?

Tante cose affettuose
suo Casella¹⁷³

¹⁷² Lettera di Casella a Malipiero del 25 dicembre 1913, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, fondo Malipiero, fascicolo 132a.

Coordinata da Casella la preparazione, il concerto ha finalmente luogo il 2 febbraio nella Salle des Agriculteurs.

Un concerto di musica italiana nel 1914 non poteva che suggerire al pubblico parigino un diorama di arie d'opera e di prodezze vocali, se si considera che dei giovani compositori italiani il solo Casella era eseguito frequentemente in Francia. « Paris-Midi » il giorno stesso del concerto ha buon gioco dunque nell'avvertire il pubblico parigino sul rischio di false aspettative:

Un concert de musique italienne patronné par la S. M. I .. quel est ce mystère ? Ce soir, aux Agriculteurs, l'ambassadeur Tittoni, l'ex-président Barthou et la Société Indépendante s'unissent pour soutenir l'art transalpin. Qu'est-ce à dire ? Quelle est cette trahison ? Allons-nous entendre le grand air de *La Tosca*, l'entr'acte de *Cavalleria*, le fameux « Ris donc, Paillasse ! » ou quelque mélodie de Paolo Tosti ? No, aucun danger et les mélomanes qui fredonnent avec ivresse « 0 sole mio » feront sagement de s'abstenir d'assister à ce concert à moins de laisser toute espérance aux portes de la salle. Car il s'agit de la glorification des « jeunes italiens » qui n'ont aucune sympathie pour les formes d'art qui ont assuré la fortune de leurs compatriotes spécialisés dans le commerce de l'exportation. Ce sont les Vincenzo Tommasini, les Ildebrando Pizzetti, les Giannotto Bastianelli, les Giuseppe Ferranti, les Francesco Malipiero, les Vincenzo Davico et même notre Alfredo Casella. Ils sont nés à Rome, à Parme, à Turin, à Plaisance, à Venise ou à Monaco ; le plus âgé a 33 ans, les plus jeunes n'en ont pas encore 25. Ils ont déjà composé des symphonies, des poèmes symphoniques, des ouvertures, des quatuors, des sonates, des mélodies et tous connaissent admirablement le mouvement musical français contemporain. Ils lui rendent un touchant hommage dans un manifeste où ils avouent et déplorent « la léthargie musicale qui a foudroyé en Italie le développement naturel du mélodrame du XVIIe siècle, étouffé les germes de la musique de chambre du XVIIIe et tari -

¹⁷³ Lettera di Casella a Pizzetti del 7 gennaio 1914, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, fondo Casella, corrispondenza, Pizzetti L-VI.5.

ou presque - le folklore national ». Et ils formulent leur désir très net de vaincre cette apathie et de participer au mouvement européen dont ils approuvent les tendances et comprennent l'orientation. Ils louent publiquement la Russie et la France - pourvu que Berlin et Vienne ne se fâchent pas ! - d'avoir pris la tête de ce mouvement ; ils font très judicieusement une distinction entre la révolution musicale de la Hongrie, pays vierge de traditions et celle de l'Espagne où le passé est lourd de gloire. Ils sont donc organisés et conscients et bien préparés à la lutte.¹⁷⁴

Il patrocinio dell'ex Président du Conseil Louis Barthou, di cui veniamo informati da « Paris-Midi » è indizio ulteriore del valore politico del concerto. Oltre al significato prettamente diplomatico-strategico ve ne era uno culturale, di cui dà conto la recensione di Vuillermoz, amico dell'organizzatore Casella, che punta il dito sulla difficoltà del gruppo nel situarsi tra lo strapotere dei grandi editori milanesi che foraggiavano il melodramma verista e le provocazioni dei futuristi:

La jeune école italienne, après avoir publié un manifeste progressiste, a voulu passer de la parole aux actes et a organisé, sous le patronage de la Société Musicale Indépendante, toujours prête à fraterniser avec les partis libéraux qui luttent dans l'Europe entière, une sorte d'exposition réunissant quelques produits caractéristiques de son pays. La tâche de ces jeunes artistes n'est pas aisée. Étouffés par le syndicat des grands industriels transalpins qui alimentent de lyrisme tous les théâtres du monde, et par le groupe avancé des bruiteurs futuristes qui personnifient aux yeux et aux oreilles des observateurs superficiels l'Italie en révolte contre ses basses traditions commerciales, les Jeunes Italiens auront fort à faire pour se classer honorablement entre la réaction et l'anarchie, et retenir l'attention et la sympathie des foules qui vont, d'instinct, aux partis extrêmes.¹⁷⁵

¹⁷⁴ *Bloc-Notes du Mélomane*, in « Paris-Midi », 2 febbraio 1914, p. 2.

¹⁷⁵ Émile Vuillermoz, *La musique au concert*, in « Comœdia », 9 febbraio 1914, p. 2.

Émile Vuillermoz si fa critico puntuale quando scende nel dettaglio dei singoli brani. Senza appello è il giudizio contro Bastianelli, le cui asperità armoniche erano già state biasimate da Rolland nel soggiorno fiorentino:

Mais les neveux de Mascagni et de Leoncavallo ont tant de choses à faire oublier qu'ils sont obligés de brûler les étapes pour demeurer au milieu de leurs frères étrangers. Certains, même, dans leur empressement généreux, s'étranglent en voulant mettre les bouchées doubles. C'est ainsi que le *Concerto* pour deux pianos du signor Giannotto Bastianelli nous a causé une série de surprises dont toutes n'étaient pas agréables. Jamais on n'avait vu pareil mélange de banalité et d'aigreur, jamais l'amour du poncif n'avait trouvé l'occasion de s'exprimer en formules aussi agressives. Une paradoxale recherche de la sonorité désagréable s'y alliait avec l'esprit le plus fâcheusement scolastique : rarement défauts aussi contradictoires s'unirent plus étroitement pour notre déplaisir.

Le choix maladroit de quelques thèmes parfaitement impropres au service qu'on en attendait est pour beaucoup dans ce fâcheux résultat : l'âge tendre de l'auteur explique, d'ailleurs, et atténue cette erreur.¹⁷⁶

Decisamente più positivo il giudizio sugli altri autori, in particolare su Casella e Pizzetti:

Une musicalité beaucoup plus fine nous fut révélée par les œuvres de Ferranti et Malipiero. M. Ildebrando Pizzetti, qui n'est pas un inconnu pour les musiciens de Paris, témoigne, dans trois mélodies très poétiquement détaillées par Plamondon, d'une adresse singulière dans la déclamation et d'un tempérament nettement théâtral ; M. Tommasini sait développer et M. Davico connaît aussi bien Schumann que Chopin et Fauré. Et M. Alfredo Casella ne nous a pas semblé beaucoup plus italien que lorsqu'il se prénomme Alfred : son internationalisme cultivé qui va aujourd'hui jusqu'à la Russie païenne du *Sacre* ne s'était jamais manifesté avec plus de subtile éloquence que dans ces deux *Poèmes* dont l'un constitue le plus bel hommage

¹⁷⁶ *Ibidem.*

qu'ait jamais reçu la race bovine. Dans l'ensemble ce concert fut extrêmement instructif et il faut encourager la S. M. I. à nous offrir le plus souvent possible ces petits voyages qui ne forment pas que la jeunesse.¹⁷⁷

La lunga recensione di Vuillermoz spinge ad alcune considerazioni. Il concerto del 2 febbraio 1914 è l'occasione a partire dalla quale sulla stampa francese inizia a comparire sempre più sovente l'espressione « jeune école italienne », sempre a indicare il gruppo di compositori di una tendenza alternativa al verismo. È rilevante sottolineare non solo il fatto che il primo concerto collettivo fu svolto in terra francese e non in patria, ma anche che è sulla stampa francese che l'unità del gruppo venne riconosciuta per la prima volta. Nell'articolo di Vuillermoz è ben esplicito come interpretare il senso dell'espressione « Jeune école italienne » che, se non indica l'appartenenza a un 'collettivo' d'avanguardia come quello dei futuristi, non deve essere ridotto a una pleonastica indicazione di provenienza geografica, bensì come l'unità di un movimento alla riscoperta delle tradizioni nazionali, in concomitanza di quanto avveniva in Spagna o in Ungheria.

Proseguendo nello spoglio della stampa, notiamo che Jacques Pillois apprezzò in particolare Casella, che continuava a considerare come un frutto della scuola nazionale francese: « les deux pièces vocales qu'il fit entendre n'ont d'italien que les poèmes », e rivela una « assonance d'évocation ravelienne ».¹⁷⁸

Nella recensione di Jean Chantavoine troviamo la medesima cornice critica e viene ribadita l'opposizione della « Jeune école » alla « Giovine Scuola », sottolineando però la sproporzione tra l'altisonante manifesto e le prove offerte:

Quelques jeunes compositeurs italiens, dont l'aîné dépasse de peu la trentaine, se sont associés pour nous donner, par leurs œuvres, en une soirée, une idée de la musique italienne contemporaine autre que celle dont leurs célèbres aînés, MM. Mascagni, Léoncavallo, Puccini, sont les héros. Peut-être, d'une part, s'agissait-il donc moins de l'« école italienne » que d'un groupe assez restreint choisi dans cette école ;

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Jacques Pillois, *À propos d'un concert italien*, in « La Critique musicale », supplément de « Le Guide du Concert », 1914, p. 140.

d'autre-part, la musique de chambre était seule représentée, à l'exclusion de la musique dramatique et de la musique symphonique ; enfin, l'âge seul des compositeurs dont les noms se trouvaient sur l'affiche permettait de prévoir qu'on nous ferait juges d'essais, de tendances, d'efforts, plutôt que de résultats acquis et d'œuvres classées. Faute de ramener d'avance cette manifestation dans les limites que je viens de marquer, on se fût exposé à la trouver, sinon insignifiante, du moins disproportionnée avec l'importance des patronages dont elle se réclama, et avec la vigueur du manifeste imprimé sur les programmes.¹⁷⁹

Chantavoine non è convinto che la nuova generazione possa veramente mostrarsi all'altezza dell'arte dei tanto disprezzati Puccini o Mascagni. Inoltre il critico riteneva che nella musica dei cosiddetti 'veristi' si rivelasse un'identità italiana più pronunciata:

Au point de vue absolu, c'est-à-dire par le mérite des œuvres entendues, cette soirée ressemblait donc quelque séance fort ordinaire de notre Société Nationale ou de notre Société de Musique Indépendante. Peut-être faut-il un peu plus pour que les œuvres d'art - qu'il s'agisse de poésie, de peinture, de sculpture - ou de-musique - vaillent la peine d'être exportées ... et importées. Et c'est nous donner une idée peu favorable, en somme, de l'activité musicale italienne, que de nous présenter des ouvrages aussi médiocres comme un « choix ». Mais, je le répète, on voulait moins, sans doute, nous faire juges des œuvres que témoins des efforts et des tendances. Ces tendances ont paru vagues et ces efforts incertains : l'avenir pourra fixer celles-là et préciser ceux-ci.

En attendant, si peu que l'on aime l'art des Mascagni, des Léoncavallo et même des Puccini, on y doit reconnaître, avec un accent national plus prononcé, des dons plus abondants, et même un art mieux dessiné.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Jean Chantavoine, *La semaine musicale*, « Excelsior », 9 febbraio 1914, p. 2.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

É ancora Bastianelli a fare le spese delle critiche più severe, mentre più benevolo è il giudizio di Chantavoine sui *Pastori* di Pizzetti:

Il y a aussi bien de l'épaisseur, de la confusion et de l'incohérence, un singulier mélange de banalité foncière et de recherches accessoires dans le *Concerto pour deux pianos* de M. Giacomo Bastianelli, exécuté par l'auteur et M. Casella. L'*andante* et le *scherzo* d'un quatuor à cordes, de M. Vincenzo Tommasini, appartiennent à un académisme dont la rhétorique usée a de quoi surprendre dans un groupe qui se donne pour avancé. Les âmes tendres ont pu être sensibles à la douceur d'un des nocturnes - le premier - de M. Davico, que joua M. Casella. Une pastorale pour chant, de M. Ildebrando Pizzetti, dite avec beaucoup de goût par M. Plamondon, fut bissée : elle respire une sorte de large calme, assez heureux, et tel que M. Pizzetti semble voir la nature sur les tableaux de Segantini. Deux mélodies, intelligentes, de M. Casella, trois autres plus vagues de M. Malipiero complétaient le programme.¹⁸¹

Un altro critico influente come Louis Schneider fu presente alla serata, e anche nella sua recensione si lamenta la sproporzione tra le intenzioni del concerto e i risultati effettivi. Bastianelli viene preso di mira quale esempio di una fin troppo frettolosa volontà d'aggiornamento linguistico:

Un concert a été donné l'autre jour dans un but excellent : faire connaître les œuvres des jeunes compositeurs italiens et, comme disait le manifeste distribué aux auditeurs, « témoigner de la naissance d'une nouvelle musicalité ». But louable s'il en fut, mais resté seulement à l'état d'intention. Il ne suffit pas d'employer l'écriture dissonante pour être moderne, et l'accord *do mi sol dièse* au lieu de *do mi sol* ne classe pas d'emblée un musicien à côté de M. Debussy. L'exemple de cette modernité voulue fut donné par le *concert pour deux pianos*, de M. Giannotto Bastianelli : cette œuvre présente les thèmes les plus

¹⁸¹ *Ibidem.*

vulgaires développés avec une note obstinément à côté de celle qui était normalement attendue.¹⁸²

Fra tutti gli altri compositori sembra pregiare in particolare Malipiero, in cui fiuta un'originalità superiore a quella degli altri:

Il faut accorder une mention à part aux *trois sonnets* de M. Malipiero, un Vénitien, élève de Bossi et de Max Bruch : *Eliana*, l'un de ces sonnets sur un poème de M. d'Annunzio, présente je ne sais quoi de neuf, de libre, d'émouvant. Miss Fairweather a chanté cette intéressante musique avec un contralto coloré et avec le goût le plus sûr. M. Kubitzky, un ténor russe, a fait valoir avec style *Deux Chants* de M. Alfredo Casella, d'une réelle distinction et d'une écriture amusante. Enfin, la *Suite pour quatuor à cordes*, de M. Ferranti, présente des sonorités neuves, mais toujours musicales, une ligne de mélodie sans cesse fragmentée, mais où l'on devine un enchaînement logique. Le quatuor Wuillaume a excellemment joué cette œuvre qui mériterait une seconde audition par l'intérêt qu'elle présente.¹⁸³

Analoga presentazione diede Santillane, che si dimostra però in controcorrente col resto della critica, interessandosi soprattutto al concerto di Bastianelli:

M. Casella a eu une heureuse initiative : il nous a fait entendre la musique italienne moderne, qui est vraiment de la musique. Voilà pourquoi, sans doute, on eût cherché vainement au programme de ce concert donné à la salle des Agriculteurs, sous les auspices de l'ambassadeur d'Italie, les noms de « véristes » fameux et redoutables : Puccini, Mascagni, Léoncavallo, etc.

Un public nombreux, agréablement surpris, fit une longue ovation aux œuvres de MM. Giuseppe Ferranti, Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Vincenzo Davico, Vincenzo Tommasini, Alfredo Casella, toutes pleines de talent et d'originalité.

¹⁸² Louis Schneider, *Concerts*, in « Le Gaulois », 9 febbraio 1914, p. 3.

¹⁸³ *Ibidem*.

On remarqua plus particulièrement le *concerto* pour deux pianos, de M. Giannotto Bastianelli, œuvre robuste, où l'inspiration abonde, et qui est semée de très délicates trouvailles harmoniques. L'auteur et M. Alfredo Casella l'interprétèrent parfaitement.¹⁸⁴

Negativo su tutta la linea è invece Gaston Carraud, quasi infastidito dalla pretesa dei giovani compositori di opporsi al successo degli operisti veristi. Rispetto alla vitalità, pur talvolta volgare, degli operisti italiani, la musica suonata alla Salle des Agriculteurs gli apparve elegantemente scritta ma prima di forza vitale. È una annotazione singolare, poiché, come si è visto nella prima parte della tesi, la critica di molti compositori italiani (da Pizzetti a Bastianelli, per esempio) nei confronti della musica di Debussy era proprio una certa mancanza di forza vitale. Se l'intento dei compositori italiani era di fare proprie le novità linguistiche della nuova musica francese, rinvigorendole della forza di vitale di una nazione giovane, tale scopo non sembra raggiunto secondo Carraud:

Cette soirée m'a laissé l'impression lamentable que j'aimerais encore mieux du Puccini. Car du Puccini, c'est quelque chose de bien vilain, du moins est-ce quelque chose. Tandis que les pièces pour quatuor, pour piano, pour chant, de M. Ferranti comme de M. Malipiero, de M. Bastianelli comme de M. Pizzetti (da Parma), de M. Davico comme de M. Tommasini, oh ! cela a bien meilleure tenue, sans doute : cela a la plus-convenable tenue du monde ; c'est appliqué, distingué, parfaitement intentionné ; c'est même quelquefois assez habilement musical chez M. Pizzetti particulièrement et cela prouve qu'on a studieusement pâli sur les auteurs à la mode ; mais c'est rien et rien : vraiment rien du tout. Si le caractère national s'y marque, ce ne peut être qu'à l'incapacité constitutionnelle de former quoi que ce soit qui ait l'air d'une idée. Ces jeunes gens, qui ont généralement fait leurs études en Allemagne ou en France, cherchent à se créer un digne langage moderne, ce qui est louable, infiniment ; seulement ils ont oublié de chercher d'abord s'ils avaient quelque chose à dire en ce langage. Ils ne sont pas les seuls aujourd'hui qui confondent le moyen avec l'objet. Mais comme ce génial farceur de Rossini s'amuserait à

¹⁸⁴ Santillane, *Musique moderne italienne*, in « Gil Blas », 3 febbraio 1914, p. 5.

voir tant peiner ses arrière-neveux ! Gardons-nous, au reste, de généraliser, entre cette honnête « petite classe » et le cloaque du vérisme, l'Italie peut encore avoir de la place pour de vrais musiciens. Pensons comme certains choix d'exemples pourraient, comme ils ont pu, hélas ! tromper l'étranger sur la musique française.¹⁸⁵

Una stroncatura simile è quella di René Chalupt, che pure attendeva con simpatia una musica italiana differente da quella dell'ultima generazione verista. Unica soddisfazione gli veniva dall'ascolto della musica di Ferranti o di Casella, nel quale però riconosceva un puro prodotto della scuola francese:

La S. M. I. patronna la séance organisée à Paris par un groupe de jeunes musiciens italiens désireux d'effacer parmi nous les cuisants souvenirs de l'invasion veriste. À vrai dire la sympathie dont nous étions animés à leur égard n'a pu s'employer efficacement. Seul le *quatuor* de M. Ferranti méritait une juste attention, mais que penser de celui de M. Tommasini et du ridicule *concerto* pour deux pianos de M. Bastianelli ? Miss Una Fairweather et M. Plamondon secoururent de leur talent les poèmes de M. Ildebrando Pizzetti da Parma et de M. Malipiero. Nous entendons aux plus médiocres séances de la S. M. I. ou de la Société Nationale des mélodies d'un mérite au moins égal et où le chant n'insiste pas avec une semblable indiscretion. Seuls les deux poèmes de Carducci, mis en musique par M. Casella, suscitèrent de légitimes applaudissements, mais la culture de M. Casella est si peu italienne que ses œuvres n'ont d'italien que l'étiquette.¹⁸⁶

Accenti di maggior simpatia si leggono nel resoconto di Paul Landormy, che ci informa anche della presenza di D'Annunzio alla serata:

La séance la plus intéressante de ces huit derniers jours, ce fut celle des jeunes musiciens italiens à la salle des Agriculteurs. Présidée par S. E. M. Tittoni, elle fut « ornée » de la présence du très mélomane M.

¹⁸⁵ Gaston Carraud, *Les concerts*, « La Liberté », 10 febbraio 1914, p. 3.

¹⁸⁶ René Chalupt, *Chronique Musicale*, « L'Occident », p. 243.

d'Annunzio et de la fine fleur de nos critiques musicaux, venus pour applaudir ces jeunes Italiens, dont l'aîné a 33 ans.

Ils se nomment Giuseppe Ferranti, Francesco Malipiero, tous deux ardents debussystes; Giannotto Bastianelli, au long menton, au front têtue, qui, comme Stravinski, jongle avec les quartiers de roches, avec les blocs de matière brute, avec des bruits massifs et mal équarris, et puis à d'autres moments « bêtifie » en de puérils gazouillis, tout cela avec un aplomb indémontable ; Ildebrando Pizzetti, le vrai poète de la bande, le seul dont la musique, si simple, soit imprégnée du parfum d'Italie ; Vincenzo Davico, un peu pâle ; Alfredo Casella, préhistorique, à la manière de ... Stravinski, lui aussi, l'organisateur très justement fêté de la soirée ; Vincenzo Tommasini enfin, le plus jeune sans doute, puisqu'il fut sacrifié et qu'il eut le morceau du vestiaire. Et nous avons applaudi à ce réveil artistique de l'Italie ! Mais ceux qui n'applaudissaient guère, c'étaient les Italiens, venus là sans savoir. Ils n'osaient pas sourire ; et ils nous regardaient, nous autres Français, abasourdis de notre attention et de notre sympathie. Les pauvres « jeunes » ! Ils font bien de venir chez nous. Qui donc les comprendra, là-bas, au pays de *La Tosca* ?¹⁸⁷

Landormy da un lato classifica Ferranti e Malipiero come « debussystes », rimarcando l'influsso francese, dall'altro rimarca come la musica di questi autori, proprio per questa ragione, fosse ben più fruibile dal pubblico francese che da quello italiano, rimasto ancora legato alla musica di Puccini e degli altri operisti. I caratteri di più specifica italianità sono riconosciuti in Pizzetti, laddove 'italianità' sembra nella recensione di Landormy sinonimo di 'semplicità' di espressione. Singolare è il paragone tra Bastianelli e Stravinskij, paragone che deve essere ridimensionato dal fatto, ignoto probabilmente al recensore, che il debutto del compositore russo in Italia sarebbe avvenuto, a opera di Casella, solo nel febbraio del 1915.¹⁸⁸

Recensore di tutta eccezione è Andrea de Chirico (Alberto Savinio), allora residente a Parigi e presente alla serata, che si mostra più morbido di altri a riguardo delle

¹⁸⁷ Paul Landormy, *La musique*, « La vie parisienne », 14 febbraio 1914, p. 124.

¹⁸⁸ Alessandro Maras, Stravinskij a Roma (1915-1945). L'immagine del compositore e delle sue musiche nella pubblicistica romana coeva, in «Studi musicali», XIII/1, 2022, pp. 125-155.

sperimentazioni di Bastianelli, lamentandone soprattutto la lunghezza, e rivela una predilezione per il parigino Casella:

Les tendances et les intentions des jeunes auteurs dont les noms composaient le programme du concert du 2 février, me semblent louables et sérieuses. Le quatuor de M. Giuseppe Ferranti est d'une inspiration sympathique. Les sonnets de M. Malipiero sont d'une façon moderne : ils furent chantés par Miss Una Fairweather, qui possède une belle voix, mais une diction imparfaite. Le concerto de M. Bastianelli présente de belles qualités de construction, mais il est un peu lourd et traîne en longueur. Très agréables les poèmes de M. Pizzetti, interprétés avec art par M. Plamondon. Pleins de poésie les *Nocturnes* de M. Davico. Le quatuor de M. Tommasini dans ses deux mouvements, est bien équilibré. M. Kubitzky chanta deux pièces de M. Casella, qui, à mon avis, constituaient la meilleure partie du programme. Aussi ce fut, à juste titre, que le public fit une ovation à l'auteur, qui était aussi l'organisateur de cette belle soirée de musique.¹⁸⁹

Al concerto sarà presente anche Romain Rolland, per l'amicizia che lo legava a Giannotto Bastianelli e a Ildebrando Pizzetti, conosciuti a Firenze nel 1911. A invitarlo fu personalmente Casella, con una lettera del 1 febbraio 1914:

Cher Monsieur Rolland,
J'apprends à l'instant que, contrairement à vos habitudes hivernales, vous êtes en ce moment à Paris. Je m'empresse donc de vous envoyer une place plus sûre pour notre concert italien de demain soir. Nous serons infiniment heureux si vous pourrez y assister. Et nous espérons nous montrer dignes de la confiance et de l'amitié si sincères que vous avez toujours à notre pays.
Veuillez me croire votre tout dévoué admirateur.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Andrea De Chirico, *Salle des agriculteurs*, « Le Guide Musical », LX/7, 15 febbraio, p. 138.

¹⁹⁰ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 28400.

Nel suo *Journal* del 2 febbraio 1914 lo scrittore annotò le impressioni della serata, che sostanzialmente non cambiano le impressioni avute a Firenze, con una netta predilezione per Pizzetti e con minor comprensione per le asperità armoniche di Bastianelli, prive a suo dire della capacità di darsi una forma compiuta:

Concert consacré aux œuvres de la jeune école italienne. Le seul poète vraiment naturel de cette jeune école est le charmant Ildebrando Pizzetti, dont Plamondon chante quelques mélodies. Giannotto Bastianelli joue à 2 pianos avec Casella, un concerto de lui où l'on sent une griffe volontaire et quelques idées grandes, mais un manque de corps, des développements qui fuient et fondent dans la main, un parti pris de hardiesse et d'âpretés, un mélange d'incohérence et de raideur.

Les autres (Malipiero, Vincenzo Davico, Casella, Tommasini, Giuseppe Ferranti) m'intéressent médiocrement: ils n'osent pas assez être italiens, et sans doute c'est qu'ils ne le pensent pas. Le mieux doué me paraît Ferranti, dont le quatuor Villaume joua une suite.¹⁹¹

Ancora una volta, in questione è l'identità italiana, che tutti i critici francesi reclamano dalla musica italiana ma che, come visto, non aveva affatto una definizione esplicita né univoca.

Il concerto è per Rolland l'occasione per una riflessione sui suoi rapporti, ormai sfumati, con D'Annunzio; l'annotazione rivela la lontananza dai tempi dei consueti incontri nei ripetuti soggiorni in Italia dello scrittore francese, una distanza che si approfondirà con lo scoppio della Grande Guerra, trovandosi i due agli opposti corni del pacifismo e dell'interventismo:

Dans le public, surtout italien, le profil ivoire de D'Annunzio, à présent un vieil homme [...], un immense chapeau haut de forme très large, et un vaste pardessus redingote que lui prête une carrure qu'il n'a point. Il est escorté de sa sultane nouvelle, qui n'est pas du 1^{ère} âge, mais qui est assez jolie, avec une expression douloureuse, décidément propre aux amoureuses de D'Annunzio (c'est son

¹⁹¹ Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 26554.

empreinte). J'hésite à lui parler. S'il m'avait vu (il est miope), il serait venu. Mais je répugne à le rencontrer, dans sa pelure de snob, dans un cercle de snobs. D'Annunzio n'a d'intérêt pour moi que dépouillé de tous ses mensonges (il reste encore quelque chose !).¹⁹²

Dei compositori italiani erano presenti in sala con certezza Casella e Bastianelli, entrambi impegnati nelle esecuzioni, mentre erano assenti Pizzetti e Malipiero. È lo stesso Casella dunque a riferire via lettera l'esito della serata ai colleghi. A Pizzetti scrive per informarlo del lusinghiero successo ottenuto dai suoi brani (forse, come abbiamo letto, i più apprezzati della serata). Nella lettera Casella aggiunge alcune perplessità sulle musiche di Bastianelli, generalmente poco apprezzate dal pubblico e dalla critica:

Carissimo amico,

[...] il concerto è andato molto, molto bene, con un bel concorso di pubblico. Plamondon cantò tre delle sue liriche meravigliosamente (non si sentì abbastanza sicuro del *Clefta* per arrischiarsi). *I pastori* furono bissati. Oltre a questo il maggior successo andò al mio *Bove*. Da qui alcuni giorni le spedirò le critiche, in generale (salvo eccezione di una o due assai mal volenti) molto buone. Fu parlato del concerto in giornali inglesi, tedeschi, ecc.

È un buon principio. Mi occuperò in tempo per vedere estendere, l'anno venturo, la nostra iniziativa al corpo orchestrale. Il concerto di Bastianelli ebbe un successo di politesse. Mi parve da principio assai brutto, poi mi interessò, e anche molto, ma sicuramente in modo cerebrale. Mi pare (Bastianelli) un musicista colto (forse troppo), audace, ma assai poco adroit, come si dice qua. Ma in ogni modo, è un ragazzo intelligentissimo, e che ebbi un vero piacere a conoscere.¹⁹³

Con uguale tono riferisce anche a Malipiero:

Caro amico,

¹⁹² Romain Rolland, *Journal*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits, NAF 26554.

¹⁹³ Lettera di Casella a Pizzetti del 21 febbraio 1914, Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, fondo Casella, Archivi Cini, L VI.5.

il concerto è andato benone. Moltissima gente, e caldi applausi. I vostri sonetti, bene cantati (credo, anche, bene accompagnati dal sottoscritto) hanno avuto molto successo. [...] Furono molto simpaticamente accolti. Quando ci vediamo qua?

Mille cose affettuose da entrambi a entrambi,

vostro Casella.¹⁹⁴

Bastianelli scrive all'amico Pizzetti il 3 febbraio, affermando il buon esito dell'esecuzione dei propri brani:

Caro Pizzetti,

Mi rifaccio vivo ma credi che l'impressione di Parigi e la ridda di conoscenze fatte sono state tali, che non avevo più la forza di scrivere qualcosa di consistente: ero tutto *recettivo* - apparecchio ricevitore – impossibile ... trasmettere.

Il concerto è andato assai bene: però osservo con schietta franchezza che le persone che tra noi valgono siamo, caro Pizzetti, te e io: curioso l'effetto malinconico che mi ha fatto Malipiero stesso: degli altri, taccio.

Io ho sonato male ma il *Concerto* mi à fruttato molta curiosità e tre chiamate: le tue romanze sono state cantate magnificamente: ma il pubblico non ha capito bene che la seconda (*I pastori*): il *Lamento della madre al figlio lontano* e il meraviglioso *San Basilio* non sono stati molto capiti. Il pubblico è uguale da per tutto!

Qua si parla molto di te e con ammirazione: si parla molto anche della *Dissonanza*. A proposito, io mi dimenticai di lasciar detto che ti spedissero la Sonata. È molto avanti la stampa? Ormai te la darò io di persona: sarà questione di un ritardo breve.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Lettera di Casella a Malipiero del 5 febbraio 1914, Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, fondo Malipiero, fascicolo 123. Nel lato sinistro della lettera, si legge una riga aggiunta: «Mi è dispiaciuto molto del cattivo tiro che vi giuocarono a Roma - non fatene caso», che si riferisce senza dubbio al fiasco dell'opera *Canossa*, che il 25 gennaio era stata fischiata al Teatro Reale dell'Opera di Roma, anche a causa di malintesi con la *claque*.

¹⁹⁵ Ildebrando Pizzetti, *Cronologia e bibliografia*, cit., pp. 119-120.

La lettera è anche l'occasione per un breve resoconto dei giorni passati a Parigi, con alcuni brevi giudizi su colleghi, italiani e francesi, e con una punta di orgoglio nazionale e fiorentino:

Ho conosciuto molti musicisti: ma nessuno mi ha sorpreso: e per me vissuto sempre a Firenze solo e sconosciuto non avere sorprese da Parigi è in un certo modo lusinghiero.

Sentii sabato la *répétition* di due brani del nuovo balletto *Orpheus* di Roger-Ducasse: zero x zero con aggiunta di confusa orchestrazione.

Iersera ò conosciuto anche Tommasini, ma il suo quartetto è vuoto: stessa impressione anche ad altri, per es. D'Annunzio il quale ha trovato molto bello il mio *Concerto*.

Però io persisto nella mia idea: la nostra musica andava sonata in Italia. Peccato però ch'io divenga ogni giorno più peggiore pianista: forse perché divengo sempre più compositore.

A voce il resto giacché lunedì mattina al più tardi sarò a Firenze.¹⁹⁶

Tentando una sintesi tra le varie recensioni apparse possiamo affermare che la critica parigina apprezzò generalmente il tentativo dei giovani compositori italiani di smarcarsi dalla tradizione operistica verista, e riconobbe con soddisfazione che nel nuovo gusto musicale italiano la Francia aveva ben più influsso della Germania. Allo stesso si rivela una certa delusione, non essendo le pagine eseguite ancora sufficienti a comporre il quadro di una nuova importante scuola europea. Tra i singoli compositori, a parte il ben noto Casella, il compositore che riscosse più successo fu Pizzetti, mentre oggetto di aspre critiche fu la musica di Bastianelli. L'insieme delle recensioni mostra la grande attesa della critica francese per l'avvento di una nuova musicalità italiana, ma allo stesso tempo un certo disorientamento nel verificare la distanza con la più nota produzione dell'opera verista.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

Gian Francesco Malipiero

Dopo la presenza al concerto da camera collettivo del 2 febbraio 1914, il debutto sinfonico di Malipiero a Parigi avverrà il 3 dicembre 1916: alla Salle Gaveau per i Concerts Lamoureux vennero eseguite le sue *Sinfonie del Silenzio e della Morte*, dirette da Camille Chevillard.

L'accoglienza non fu unanime. Tra i più negativi è il giudizio di Gaston Carraud, che avevamo già incontrato per alcune aspre critiche della musica di Casella:

Que nous soyons hospitaliers à nos chers alliés, nul de nous assurément n'y trouve à redire ; et ce serait une façon encore de leur être fraternels, lue de combattre la mauvaise musique où ils peuvent, hélas ! se laisser aller, en soutenant l'effort de leurs vrais musiciens. N'oublions pas, cependant, qu'il existe aussi une école française, à laquelle nous devons penser d'abord.¹⁹⁷

Come si può leggere, nel 1916 oramai musica e politica si mescolavano nelle recensioni dell'epoca, che riportano spesso riferimenti alle alterne vicende dei fronti di guerra.

La critica di Carraud non entra nel merito, così come quella di Adolphe Julien, che si limita a parlare di « pauvre élucubration ».¹⁹⁸

Meno categorico è Dorville che salva l'ultimo dei tre movimenti del lavoro:

Avec M. Chevillard au pupitre, le programme du Concert Colonne-Lamoureux se teinte de cosmopolitisme : école française, école italienne. La primeur du jour fut une *Symphonie du Silence et de la Mort*, que l'auteur, M. Fr. Malipiero a conçue symboliste, et n'a su réaliser que descriptive : imprégnée, à doses discrètes, de modernisme dans l'harmonie et la symphonie, cette œuvre débute par une *Danse tragique*, de caractère imprécis, se poursuit en une *Symphonie du silence*, dont l'objet cadre mal avec l'essence même de la musique ;

¹⁹⁷ Gaston Carraud, *Les Concerts*, in « La Liberté », 5 dicembre 1916, p. 2.

¹⁹⁸ Adolphe Julien, *Revue musicale*, in « Journal des débats politiques et littéraires », 10 gennaio 1917, p. 3.

elle, se conclut par un épisode, *Le Moulin de la Mort*, où s'affirme un musicien affiné.¹⁹⁹

Tra i difetti che la critica colse nel brano vi era la mancanza di chiarezza formale. Si tratta di un tema, anticipato già dal citato giudizio del maestro Smareglia, che si fa via via ricorrente della critica della musica di Malipiero, non solo francese. Quella che la critica giudicava come confusione formale era in realtà una precoce e ancora acerba ricerca di una libertà dai canoni della forma sonata, libertà che, si è detto, troverà nello studio della musica italiana dei maestri preottocenteschi.²⁰⁰

Jacques Janin confrontava la rapsodicità della musica di Malipiero alla maggior quadratura formale di quella del più noto Casella:

L'école italienne nous offrit la *Symphonie du Silence et de la Mort*, de M. Malipiero, dont j'ai signalé en temps utile l'incohérence prétentieuse et brouillonne. En dépit des assurances de M. Casella, je n'oserai imputer à la même école la délicatesse élégante de la Suite du *Couvent sur l'eau*, puisqu'il est avéré que son auteur fit ses études chez nous, à notre Conservatoire National, auquel il s'apparente par les dons les plus caractéristiques.²⁰¹

Le osservazioni sull'« incohérence » della scrittura di Malipiero si fanno più analitiche nella recensione di Henri Quittard:

Une symphonie italienne moderne, je veux dire un grand poème symphonique en trois parties-constituait, dimanche dernier, la partie inédite du concert. La principale aussi, si l'on ne veut s'arrêter qu'à l'importance et aux dimensions de l'ouvrage. Disons sans plus tarder que la *Symphonie du silence et de la mort*, de M. Malipiero, n'est pas une œuvre indifférente encore qu'elle soit fort loin d'être du premier ordre. Je n'irai pas reprocher à l'auteur de ne point nous révéler une

¹⁹⁹ A. Dorville, *La musique*, in « La Lanterne », 5 dicembre 1916.

²⁰⁰ Si ricorda ancora una volta Luigi Pestalozza, *Malipiero e la forma*, in Luigi Pestalozza (a cura di), *Malipiero e le nuove forme della musica europea*, cit., pp. 15-22.

²⁰¹ Jacques Janin, *Concerts*, in « Le Bonnet rouge », 22 dicembre 1916.

originalité transcendante. Cela n'est donné, en un siècle, qu'à trois ou quatre compositeurs. Et il faudrait, en somme, renoncer à entendre de la musique nouvelle si l'on montrait ordinairement de si grandes exigences. Mais, tout en se plaçant à un point de vue beaucoup moins exclusif, on est en droit de reconnaître à la musique de M. Malipiero des défauts assez graves. Le plus sensible, à mon sens, est une incompatibilité à peu près constante entre la technique de l'auteur, fort moderne (en tous les sens) et la conception de ses idées mélodiques. Les thèmes qu'invente M. Malipiero ne sont pas très personnels, ni toujours d'un intérêt extrême. Surtout, ils ne semblent point faits du tout pour s'accommoder du traitement que la mode symphonique et l'écriture actuelle leur infligent.

Si courts ou si écourtés qu'ils soient, suivant l'usage d'aujourd'hui, ils gardent encore un rythme et une allure qui les apparentent étroitement aux mélodies de l'ancienne école italienne. Ils aspirent à s'étaler en périodes régulières et symétriques. Et comme cette satisfaction leur est, bien entendu, refusée, ils prennent un air inachevé, contraint, lequel contrarie constamment le libre développement musical. De telle sorte que l'œuvre semble souvent formée d'une mosaïque de brèves formules, arbitrairement rapprochées et animées d'un rythme trop constamment accusé pour ne paraître point, par instants, monotone. L'écriture harmonique, toute contemporaine, donc rarement symphonique et trop portée à envisager chaque accord comme une sonorité isolée, vient augmenter encore cette impression.

Ces réserves faites, et que doit atténuer cependant le fait que la symphonie de M. Malipiero est une œuvre de jeunesse, il convient d'ajouter que cette musique témoigne d'aspirations assez hautes et qu'elle révèle tout de même un talent assez réel pour n'être point écartée sans jugement. Des trois morceaux entendus le second (*Symphonie du silence*) me paraît le meilleur. Il affirme une sensibilité fine et délicate, et les défauts que j'ai signalés y sont assez peu perceptibles. Le premier (*Danse tragique*) ne manque non plus ni d'expression ni de vigueur.²⁰²

²⁰² Henri Quittard, *Les concerts*, in « Le Figaro », 5 décembre 1916, p. 2.

Il lungo testo di Quittard è di notevole acutezza analitica. Innanzitutto Quittard indica la lontananza della scrittura di Malipiero dalla sinfonia classica, sottolineando invece il legame con la tradizione del poema sinfonico. In secondo luogo, Quittard colse il carattere rapsodico del procedere del compositore veneziano, allergico a ogni sviluppo tematico classicamente inteso (il critico vedeva in ciò una mancanza più che una precisa scelta stilistica). In terzo luogo Quittard riesce a intravedere come la fonte di ispirazione di Malipiero sia quella « ancienne école italienne » che costituiva effettivamente per il compositore veneziano una fonte di ispirazione.

Anche Paul Souday notava la distanza dell'opera di Malipiero dalla sintassi sinfonica classica:

Notre affectueuse sympathie pour la jeune école italienne ne peut nous empêcher de constater que M. Malipiero abuse des effets chers aux minstrels nègres et ne s'élève point au style véritablement symphonique.²⁰³

Louis Schneider scrisse una recensione poco benevola e, pur benedicendo gli sforzi della giovane scuola italiana, lamentò l'imprevedibilità rapsodica della scrittura di Malipiero. La distanza dalla consueta forma sinfonica rendeva il lavoro, secondo Schneider, simile a una sorta di suite:

La jeune école italienne était représentée hier par la *Symphonie du Silence et de la Mort*, de M. Malipiero. Il est évident qu'en Italie, il y a actuellement toute une pléiade de compositeurs qui cherchent à racheter par leurs efforts dans le domaine de la musique purement instrumentale les succès faciles obtenus par leurs aînés sur le terrain de l'opéra veriste où se concilient les formes de l'art de Massenet et les audaces d'écriture de Debussy. Mais peut-être faut-il, quand il s'agit d'importer ces productions en France, faire un choix. Tout d'abord, la *Symphonie du Silence et de la Mort* n'est pas une symphonie au sens que nous donnons à ce mot : vous ne trouveriez ici nul plan, nulle construction, nulle profondeur ; ce n'est pas l'œuvre

²⁰³ Paul Souday, *La musique*, in « La Semaine théâtrale et musicale », 11 dicembre 1916, p. 3.

cyclique que nous attendons quand il s'agit instrumentale, écrite sur une idée et développée logiquement. La symphonie de M. Malipiero est une suite d'orchestre, une espèce de compromis entre de la musique descriptive et de la musique d'opéra sans paroles, aux idées tantôt emphatiques, tantôt banales. Je suis sûr que M. Chevillard, qui a dirigé cette suite, a été séduit par la pâte robuste du système harmonique de l'auteur mais peut-être eût-il été facile de trouver chez les nôtres une aussi ingénieuse médiocrité. Faire connaître au public de la musique étrangère est tout à fait la tâche de notre association symphonique mais encore faut-il être d'un éclectisme sévère dans l'accomplissement de cette mission.²⁰⁴

Il 17 febbraio 1918 alla Salle Gaveau, per i Concerts Colonne-Lamoureux, Gabriel Pierné diresse la seconda serie delle *Impressioni dal vero* di Malipiero e le *Pagine di guerra* di Casella. Ai due brani seguiva l'esecuzione di *Petruška* di Stravinskij.

Il brano di Malipiero venne messo in programma grazie all'impegno del critico e amico Henry Prunières, come rivela una lettera del compositore a Guido M. Gatti del 19 settembre 1916:

Io ho tre impressioni per orchestra (*Colloquio di campane, I cipressi e il vento, Baldoria campestre*) che rappresentano l'opera mia sinfonica migliore. È oramai sicuro che nell'inverno prossimo verrà eseguita all'Augusteo e a Parigi. Ti trascrivo le parole inviatemi, in una lettera, dal critico Henry Prunières, che credo conoscerai di fama, il quale propose l'esecuzione delle impressioni ai Concerts Colonne: « Je dois d'abord vous dire que je me suis activement occupé de vous et de vos admirables *Impressions* d'orchestre que vous m'avez montrées à Milan et qui me paraissent une des œuvres instrumentales les plus puissants et les plus belles de ces vingt dernières années ».²⁰⁵

²⁰⁴ Louis Schneider, *Concerts*, « Le Gaulois », 4 dicembre 1916, p. 4.

²⁰⁵ Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 13.

Il ruolo di Prunières è confermato anche da una lettera inviata a Malipiero il 26 dicembre 1916 su carta intestata del Ministère de l'instruction publique et des beaux arts – Sous secrétariat d'état des Beaux Arts e firmata « Duportal ».²⁰⁶

Cher Monsieur,

j'ai bien reçu les trois remarquables œuvres que vous m'avez fait parvenir et dont notre ami commun, Henry Prunières, m'avait déjà parlé en termes enthousiastes. Je n'ai pas besoin de vous dire avec quel profond intérêt j'ai lu vos compositions. Je vais m'efforcer de leur assurer ici une exécution digne d'elles mais je ne vous cache pas que les conditions de la vie musicale à Paris sont singulièrement diminuées du fait de la guerre et qu'il faudrait que nous puissions faire naître une circonstance assez exceptionnelle pour pouvoir inscrire *Impressions* au programme d'une manifestation musicale. Je ne désespère pas, cependant, d'y arriver et indépendamment de la grande valeur de vos œuvres, l'intérêt et la sympathie que vous porte mon ami Prunières, vous êtes un sûr garant des efforts que je ferai pour vous être agréable. Veuillez, cher Monsieur, croire au plaisir que j'aurais de faire prochainement votre connaissance et agréé, je vous prie, l'expression de mes sentiments les plus dévoués.²⁰⁷

L'esecuzione venne posticipata, ma confermata, come sembra da una lettera di Malipiero a Gatti del 5 gennaio 1917 da Asolo: «all'Augusteo si faranno le mie *Impressioni dal vero* (II serie) e a Parigi si eseguiranno pure».²⁰⁸

Ancora un anno doveva però passare prima dell'esecuzione parigina. Nel frattempo Pierné ricevette la partitura e cominciò a studiarla:

J'ai parfaitement reçu votre matériel et votre immense partition. J'ai le plaisir de vous annoncer que je jouerais vos « Impressions » le 17

²⁰⁶ Si tratta probabilmente di Jeanne Duportal (1866-1954), storica dell'arte che allora lavorava per il ministero francese.

²⁰⁷ Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, carteggio: Duportal.

²⁰⁸ Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 15.

février ; M. Casella étant présent je bénéficierais de ses conseils et je trahirais moins votre pensée.²⁰⁹

Da rimarcare la fiducia e la collaborazione reciproca tra Malipiero e Casella, entrambi in programma per quel concerto e già legati da amicizia.

Le recensioni che si possono leggere non sono particolarmente.

Louis Schneider giudica la musica di Malipiero e Casella persino più aggressiva e cacofonica di quella del *Sacre*:

Sont d'une modernité telle que le *Sacre du Printemps*, de M. Igor Strawinsky, prototype des musiques agressives modernes, est une simple Dame Blanche si on le compare à ces harmonies grinçantes, à ces contrepoints grimaçants, à ces heurts de ferrailles, qu'un clan veut imposer à l'oreille du public.²¹⁰

Oramai, anche grazie al concerto del febbraio del 1914, la critica francese aveva appreso dell'esistenza di una nuova generazione italiana di musicisti, anche se la percezione non era sempre esatta, come vediamo in questa critica di Louis Schneider, in cui si confondono Respighi, Casella o Malipiero con i futuristi e Pratella:

M. Malipiero, ainsi que M. Casella (ce dernier est un brillant élève de notre Conservatoire et habite maintenant Rome, son pays d'origine) ont entrepris avec MM. Tommasini, Davico, Perrachio, Respighi, Pratella, etc., de traduire en musique le bruit. Ils oublient que la reproduction des effets matériels ne peut jouer dans l'art qu'un rôle, tout à fait restreint et accessoire. [...] Certes, M. Malipiero et M. Casella ont mis en mouvement tout l'arsenal des complications orchestrales, mais la moindre idée musicale aurait mieux fait notre affaire.²¹¹

²⁰⁹ Lettera senza data di Pierné a Malipiero, Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 511.

²¹⁰ Louis Schneider, *Concert Colonne-Lamoureux*, « Le Gaulois », 19 febbraio 1918, p. 3.

²¹¹ *Ibidem*.

Gli fa eco la recensione di André Gresse, che invece addita nei russi gli artefici del travciamento dei compositori italiani:

L'art italien, qui a eu ses jours de splendeur, va-t-il se mettre à la remorque des outranciers de la jeune école russe et même de plaire à leur avant-garde.²¹²

Torna ancora il paragone con Stravinskij, che viene giudicato addirittura meno oltranzista dei suoi due seguaci italiani; così scrive Gaston Carraud:

Les deux musiciens ont de commun qu'ils vont à l'excès dans l'audace et la cruauté et l'écriture moderne : après eux *Petrouchka* paraît déjà du Mozart - jusqu'à un certain point.²¹³

L'insistenza con cui la critica parigina si ostinava a paragonare, con intento negativo, le opere di Malipiero e Casella a quelle di Stravinskij stupisce se si confronta con l'accoglienza moderatamente favorevole da parte del pubblico: « *Les Impressions dal vero* de M. Malipiero ont reçu un accueil civilement réservé ». ²¹⁴ Probabilmente la violenza fonica di *Pagine di Guerra* di Casella ebbe ripercussioni anche sulla accoglienza di una musica assai meno esacerbata e violenta come quella della seconda serie delle *Impressions dal vero*.

Gaston Carraud sottolineava pregi e limiti dell'opera di Malipiero, meno abile a suo dire del collega Casella, ma riconoscendo l'evoluzione di scrittura rispetto alle *Sinfonie del silenzio e della morte*:

Mais s'il y a chez M. Malipiero beaucoup moins d'habileté et comme, un peu, une gaucherie en même temps qu'un zèle d'amateur, il y a aussi une sincère fraîcheur d'imagination, qui devait plaire davantage, et autre chose qu'une impression, un sentiment, pas du tout banal, et pas superficiel. Ses trois tableaux m'ont paru supérieurs de beaucoup à la *Symphonie du Silence et de la Mort*, que M. Chevillard nous avait

²¹² André Gresse, *La Musique*, in « Le Journal », 19 febbraio 1918, p.3.

²¹³ Gaston Carraud, *Les Concerts*, in « Courrier musicale », 1 marzo 1918.

²¹⁴ *Ibidem*.

jouée l'an dernier : *les dialogues des cloches*, par des teintes lumineuses et transparentes ; *les Cyprès et le Vent*, par une mélancolie noble, très sentie ; la *fête champêtre*, par sa rude franchise rythmique.²¹⁵

Il 12 aprile 1919 al Cirque d'hiver, per i Concerts Padeloup, Rhené Baton diresse per la prima volta in Francia le *Pause del silenzio* di Malipiero. Si trattava dell'opera con cui Malipiero sperimentava per la prima volta quella tecnica a pannelli che utilizzò poi anche in lavori come il quartetto *Rispetti e strambotti* o in lavori teatrali come le *Sette canzoni* o il *Torneo notturno*.²¹⁶ Avendo Malipiero rinnegato la tecnica dello sviluppo tematico, la divisione in pannelli fornisce alle composizioni l'unità attraverso la ripetizione di un'idea musicale ricorrente. È da verificare come la critica francese, che era stata disorientata dall'assenza dei classici criteri formali nella musica di Malipiero, recepì questo nuovo lavoro.

A recensire il lavoro fu anche Fernand Le Borne, che aveva frequentato Malipiero nel soggiorno parigino del 1913, con una simpatia non corrisposta:

Ce morceau, dont la durée ne dépasse guère un quart d'heure, se subdivise en sept petites - oh ! de très petites - parties reliées entre elles par une sorte de thème rythmique fort court, et qu'exposent, dès le début, les quatre cors à l'unisson. Les sept subdivisions s'appellent : Pastorale mélancolique, Scène fantastique, Étrange sérénade, Chevauchée de fantômes, Marche funèbre - qui n'a guère de marche que le titre - Appels mystérieux, Orgie effroyable et lugubre.

Le tout est écrit d'une plume experte, et l'ensemble ne manque ni de coloris ni d'intérêt. Mais combien une grande œuvre purement musicale, sans programme littéraire, et classiquement développée, montrerait mieux, à mon sens, ce que nous sommes en droit d'attendre de M. Malipiero !²¹⁷

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Tra i primi e più autorevoli critici che individuarono questa tendenza della scrittura di Malipiero si può citare Fedele d'Amico, *Ragioni umane del primo Malipiero*, in Gino Scarpa (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, cit., pp 110-126.

²¹⁷ Fernand Le Borne, *Les grands concerts*, in « Excelsior », 14 aprile 1919, p. 4.

Il critico glissa rapidamente sulla questione della costruzione formale di Malipiero, il quale, diversamente dagli auspici di Le Borne, non avrà mai alcuna tentazione di tornare a una costruzione « classiquement développée ».

A proposito dei titoli dati ai vari pannelli, una lettera inedita non datata di Florent Schmitt a Malipiero ci dà interessanti ragguagli, informandoci sull'origine di tali titoli apocrifi:

Cher Ami, merci de votre si gentille lettre. Ne vous frappez pas pour les sous-titres ajoutés à vos *Pause del silenzio* : le public parisien, qui est sentimental, et à qui la musique toute seule ne saurait suffire, aime ces petites littératures. [...] Je crois que votre [musique] a été unanimement appréciée. Cela sonne vraiment tout à fait beau et magnifique.²¹⁸

Più penetrante è la recensione di Adolphe Boschot, che pare comprendere meglio l'ispirazione angosciosa e onirica della composizione e anche il rifiuto di Malipiero per la tecnica dello sviluppo:

Le titre (*Pause del silenzio*) indique le caractère romantique de l'œuvre. Reliées par un thème unique, par une façon d'idée fixe (comme dans la *Fantastique* de Berlioz), des scènes diverses se succèdent, un peu comme des apparitions qui assaillent quelqu'un qui dort mal : ce sont les images du rêve ou du cauchemar. Plan légitime, si l'on veut, mais aussi composition flottante, et vraiment trop commode... Mais sa valeur dépendra de la musique que le compositeur y mettra. Cette musique est surtout pittoresque et dramatique. Écrite et orchestrée sans recherches superflues, et même avec une facilité abondante, n'attardant ni les idées, ni les dispositifs d'orchestre dans rien qui sente le développement, cette musique directe, variée, peu embarrassée par le souci de l'expression intérieure, a reçu tout de suite un accueil très sympathique.²¹⁹

²¹⁸ Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 616.

²¹⁹ Adolphe Boschot, *La musique*, « L'écho de Paris », 14 aprile 1919, p. 2.

Intrigante è il riferimento a Berlioz quale sorta di modello del lavoro di Malipiero. Si tratta di un'associazione non del tutto pertinente, poiché se l'*idée fixe* di Berlioz ha un intento narrativo, assolutamente privo ne è lo squillo che divide i vari pannelli del brano di Malipiero. Inoltre, negli scritti di Malipiero non si riscontra un particolare interesse per la musica di Berlioz, nemmeno in quello scritto, *L'orchestra*, dove dedica solo alcune veloci considerazioni all'orchestrazione di Berlioz. È certo, invece, che in questa pagina si risentono forti influenze di Stravinskij, specialmente per la violenza fonica e ritmica di alcuni momenti.

L'opposizione al logoro *italianisme* è messa in luce da Raoul Brunel, il quale prosegue sulla falsariga di Boschot nell'indicare in Berlioz l'antecedente di Malipiero:

L'évolution de la jeune école italienne est des plus intéressantes à suivre, dans son désir d'affranchissement du vieil italianisme. Il lui arrive de tomber dans l'outrance : M. Malipiero sait s'en garder, tout en conservant le goût des couleurs brillantes, des timbres violents, la recherche de l'effet parfois brutal, qui sont qualités de sa race : L'influence de Berlioz est chez lui très évidente.²²⁰

Da notare come, in questo caso, l'identità musicale italiana viene identificata nella ricerca dell'effetto brutale e nei colori violenti.

Positiva anche l'accoglienza del critico André Bloch:

Après de nombreuses auditions dans divers pays, ces *Déchirures du Silence* étaient exécutées pour la première fois en France. Ce sont des hallucinations nocturnes dont l'absence de plan nous dérouté, mais à la richesse instrumentale desquelles nous devons rendre hommage. Dans le soin qui préside à l'étude des œuvres nouvelles et dans la fougue de leur exécution, l'orchestre des Concerts Pasdeloup et son chef, M. Rhené-Baton, se mettent décidément hors de pair.²²¹

²²⁰ Raoul Brunel, *La Musique*, « L'Œuvre », 14 aprile 1919, p. 2.

²²¹ André Bloch, *Les Concerts*, « Le Radical », 17 aprile 1919, p. 2.

Henri Lutz tracciava un bilancio equilibrato tra i diversi aspetti della scrittura di Malipiero, sottolineando il rifiuto dello sviluppo, la scrittura rapsodica e veloce, ma cercando di sintonizzarsi sulle intenzioni immanenti alla poetica dell'autore:

Pause del Silenzio de Francesco Malipiero : le silence se déchire par la vibration de quatre cors résonnant à l'unisson dans un large plainchant qui sert de lever de rideau aux cauchemars sonores. L'idée me paraît un peu longue pour être entendue sept fois, toute nue, dans le même rythme. Sur des pédales successives : mi, si, ré, la, les hautbois et cors anglais se frottent en dissonances. Des bruits primitifs se font entendre : sont-ce des taureaux qui beuglent ou bien des chariots qui grincent ? Des septièmes et neuvièmes montent et l'on a une impression d'écriture primitive, hâtive même, voulue sans doute. Impression directe, qui, se passant de développement, a quelque chose de décousu. Mais il faut reconnaître que l'idée d'écrire une œuvre d'une couleur si spéciale prouve l'imagination ardente d'un musicien très bien doué.²²²

Nella storia della ricezione della musica di Malipiero in Francia, l'episodio più eclatante fu senza dubbio l'esecuzione in prima assoluta delle *Septs Chansons* al Palais Garnier il 10 luglio 1920, con la lunga coda di polemiche che ne seguirono. Si tenta qui per la prima volta di ricostruire la vicenda nel suo svolgersi puntuale, confrontando epistolari inediti e articoli di stampa dell'epoca.

Le *Sette canzoni*, non ancora eseguite in Italia, erano state tradotte in francese dall'amico Henry Prunières. Nel marzo del 1919 Malipiero era a Parigi per far ascoltare l'opera a Jacques Rouché, sovrintendente dell'Opéra. Lo apprendiamo da una lettera del compositore all'amico critico Henry Prunières: « Chez Maurice Sénart j'ai vu Rouché ; l'audition est pour mercredi soir [26 marzo] ». ²²³ Il 28 scriveva a Prunières una lettera che

²²² Henri Lutz, *Concerts Pasdeloups*, « Le Courrier musical », 1 maggio 1919, p. 133.

²²³ Lettera a Prunières del 25 marzo 1919, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la musique, Archives Prunières. Ringrazio la professoressa Myriam Chimènes per avermi permesso di consultare le lettere in versione digitale.

costituisce anche un'importante fonte per comprendere le relazioni su cui Malipiero poteva contare a Parigi:

J'ai joué (et bien) à Rouché *Le Sette canzoni*. [...] il eut de bonnes paroles [...]. Il me dit que s'il avait le théâtre des arts, il le monterait de suite mais que cela ne lui semblait pas adapté pour le public de l'Opéra. J'ai vu Pierné, Chevillard, Roussel, Florent Schmitt, Durand, Rouart-Lerolle, Sénart, aussi Rhené Baton, Ida Rubinstein. La princesse de Polignac n'est pas à Paris.²²⁴

Il 30 marzo 1919 scrisse a Gatti da Parigi; nella lettera risuona il tono lamentoso tipico della scrittura di Malipiero:

Carissimo,
ho passato sette giorni di inferno. Ho visto tutto il mondo. Parto per Londra domani mattina. Spero ritornare a Parigi domenica prossima. *Le Sette canzoni* qui hanno fatto molta impressione! Vorrei partire per l'Italia martedì 8 aprile col treno delle 8 e mezza di sera. Tu sai a che ora arriva a Torino. Spero vederti alla stazione.²²⁵

L'opera venne dunque accettata da Rouché e, dopo alcuni rinvii, messa in cartellone al Palais Garnier per il 10 luglio 1920, in accoppiata con il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi. La maledizione verdiana che, nel racconto familiare, era costata la rovina dell'avo, dovette ripetersi, preconizzata dall'amico Florent Schmitt, che dubitava della felicità dell'accoppiamento: « et maintenant nous attendons avec impatience les *Sette Canzoni*. Cela fera bien un peu hurler les abonnés de l'Opéra - habitués au *Rigoletto* ». ²²⁶

Cosciente della novità rappresentata dal suo teatro, Malipiero lasciò una intervista chiarificatrice alla stampa parigina:

²²⁴ Lettera a Prunières, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département de la musique, Archives Prunières.

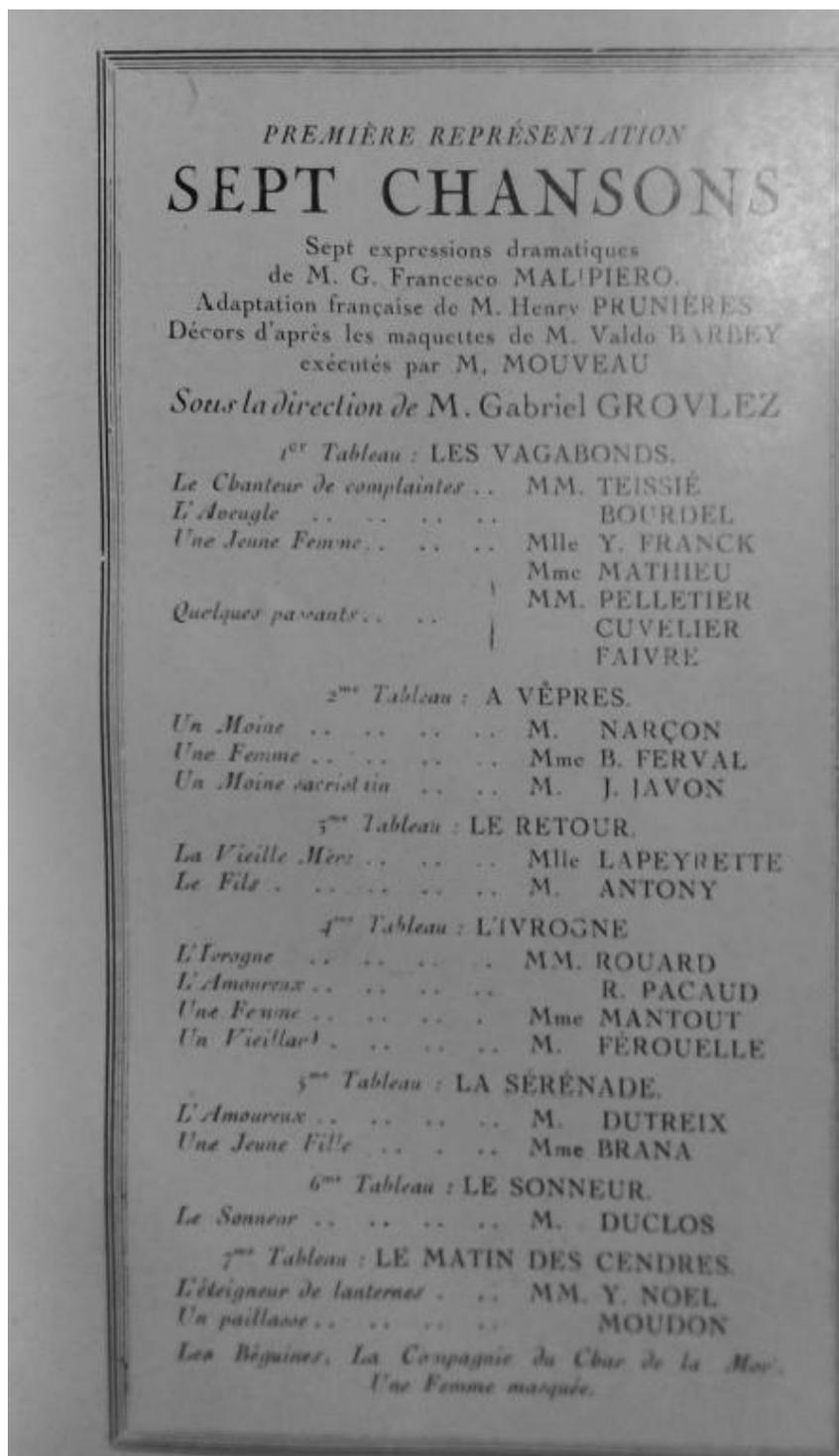
²²⁵ Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit., p. 41.

²²⁶ Lettera senza data, Venezia, Istituto per la musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 616.

Ma partition, nous a dit M. Malipiero, est une tentative de réaction contre le vérisme italien. J'abolis dans mes partitions toute musique vériste; je m'efforce, musicalement parlant, de suivre la vie. Je néglige toutes les vieilles formules, les remplissages et les pléonasmes. *Les Sept Chansons* sont sept tableaux qui s'adaptent à une ligne symphonique. Ces tableaux ne semblent avoir aucun lien entre eux : le rapport qui les unit est purement idéal. Ils ont un caractère tour à tour tragique et comique. J'ai réduit le drame à son dessin primitif de contraste : contraste de milieu, de caractère, de passion. Le contenu de chaque tableau, je l'ai condensé autour d'une chanson, au caractère presque toujours populaire. Les sept tableaux s'exécutent sans interruption, par un rapide changement de scène.²²⁷

Dopo la serata del 10 luglio l'opera fu tolta subito dal cartellone, a seguito di polemiche e contestazioni che ebbero un'eco sui due versanti delle Alpi e su cui però non è mai stata fatta pienamente luce.

²²⁷ Breve sunto di Gaston Lebel di un colloquio col compositore in « Excelsior », 9 luglio 1920, p. 4.



(Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Opéra, dossier d'œuvre)

La lettura della stampa e dei materiali d'archivio, se arricchisce la conoscenza dei particolari, non aiuta sempre a chiarire del tutto il caso, su cui rimangono ricostruzioni

contrastanti. I giornali non sono concordi sulla natura delle contestazioni. Mentre « Eclair » parla di una contestazione isolata (« un spectateur qui, à l'annonce du nom de M. Malipiero, a cru devoir protester en réclamant de la musique française »),²²⁸ un vero e proprio fiasco è descritto invece da « Bonsoir » :

Le double rideau se ferma sur le septième et dernier tableau. On entendit alors un long sifflement, que l'on pouvait, avec un peu de bonne volonté, prendre pour le bruit des anneaux et des tringles ... Puis le rideau s'ouvrit et le régisseur parut. Alors nul ne peut douter plus longtemps : on sifflait ! On sifflait à l'Opéra ! [...] Les uns sifflaient, les autres applaudissaient. [...] Les satisfaits menaient plus grand bruit que les mécontents, pour la raison que ceux-ci avaient perdu du monde au cours de la bataille. Un grand nombre de personnes avaient, en effet, quitté la salle dès la troisième chanson. [...] Pour finir, un monsieur a crié : « Vive la France ! » [...] Le monsieur s'est d'ailleurs expliqué. On a su qu'il entendait protester contre la musique étrangère dont on fait trop de cas, disait-il, alors que les opéras français moisissent dans les cartons. Là-dessus tout le monde a méchamment conclu que le monsieur était compositeur de musique.²²⁹

Quale fosse il compositore protagonista della contestazione ce lo rivela la lettura dell'epistolario di Malipiero: quello che l'autore indica come «Lalou» è probabilmente Pierre Lalo, figlio del compositore Édouard Lalo:

Gli scenari erano ottimi, l'esecuzione discreta per le prime sei canzoni, infame per l'ultima: il coro non sapeva il canto della compagnia del carro della morte. Alla prova generale lo cantarono benissimo (sai quanto è facile), penso che abbiano fatto apposta. Il pubblico parigino ascoltò religiosamente dalla prima all'ultima nota. Quando, secondo l'abitudine, si venne ad annunciare che l'opera che si aveva avuto l'onore di rappresentare era del compositore italiano G.

²²⁸ R. M., *La quinzaine musicale*, in « Eclair », 12 luglio 1920, p. 3.

²²⁹ H. B., *Sept chanson et quelques cris*, in « Bonsoir », 13 luglio 1920, p. 3.

Francesco Malipiero, un certo Lalou (che ha nel suo 16 opere non eseguite) si mise a gridare: Vive la France! Et les compositeurs français? Reazioni fischi e poi sette chiamate agli artisti! Io, naturalmente, non mi presentai. - Tutti fummo soddisfatti del successo.²³⁰

A seguito di queste contestazioni, i giornali annunciarono la decisione di Malipiero di sospendere le rappresentazioni dell'opera:

M. Francesco Malipiero suspend les représentations des *Sept Chansons*. L'Opéra vient de représenter, on le sait, avec grand succès, une œuvre nouvelle d'un des jeunes compositeurs italiens qui s'efforcent, au-delà des monts, de rénover la musique de son pays, suivant l'exemple glorieux de nos musiciens modernes. Le soir de la première, à l'Opéra, l'annonce du nom de l'auteur des *Sept Chansons* fut accueillie avec chaleur, mais quelques protestations se firent entendre. Certains spectateurs manifestèrent tout haut leur mécontentement qu'un musicien italien fut joué à l'Opéra. À la suite de cet incident, M. Francesco Malipiero a pris la décision de retirer momentanément son ouvrage du répertoire de l'Académie nationale de musique. Il a adressé à M. Jacques Rouché la lettre suivante. Tout en appréciant le scrupule auquel a obéi M. Malipiero, nous ne pouvons que regretter une détermination qui va priver le public parisien d'applaudir une œuvre de valeur.²³¹

La lettera di Malipiero a Rouché pubblicata dai giornali così recitava:

Paris, le 13 juillet 1920.

Mon cher Directeur,

Je tiens à vous exprimer, ainsi qu'à tous vos collaborateurs, et notamment aux admirables interprètes que vous m'avez donnés, toute

²³⁰ Lettera a Gatti del 18 luglio, in Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Malipiero, il carteggio con Guido M. Gatti, 1914-1972*, cit.

²³¹ À l'Opéra, in « Comœdia », 14 luglio 1920, p. 2.

ma reconnaissance pour la réalisation si artistique des *Sept chansons*. Je m'attendais à ce que mon ouvrage fût discuté. Mais je m'aperçois que des objections contre ma nationalité sont mêlées au débat. Dans ces conditions, je crois inopportune actuellement la représentation des *Sept chansons*.

Depuis dix ans, je n'ai cessé de faire en Italie, dans toute la mesure de mes moyens, une active propagande de la musique française moderne que j'admire profondément. Il me serait donc particulièrement pénible de devenir l'occasion d'une polémique où la valeur artistique de mon œuvre ne me paraît pas uniquement en cause.

Veillez agréer, mon cher Directeur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

G. Francesco Malipiero²³²

Oltre a sottolineare la natura nazionalistica della contestazione, la lettera è l'occasione da parte del compositore italiano per ribadire il proprio amore per la musica moderna francese e la propria opera di propaganda della stessa in Italia. Si ripete nell'intonazione della lettera di Malipiero, il lamento della *Lettre de Rome* di Casella del 1916, dove ci si doleva dell'amore non ricambiato degli italiani per la musica francese contemporanea.

All'archivio dell'*Opéra* è conservata, la lettera dattilografata e firmata da Malipiero, che si riproduce qui:

²³² *Ibidem.*

Paris, le 13 Juillet 1920.

Mon cher Directeur,

Je tiens à vous exprimer, ainsi qu'à tous vos collaborateurs, et notamment aux admirables interprètes que vous m'avez donnés, toute ma reconnaissance pour la réalisation si artistique des SEPT CHANSONS.

Je m'attendais à ce que mon ouvrage fût discuté. Mais je m'aperçois que des objections contre ma nationalité sont mêlées au débat. Dans ces conditions je crois inopportune actuellement la représentation des SEPT CHANSONS.

Depuis dix ans je n'ai cessé de faire en Italie, dans toute la mesure de mes moyens, une active propagande en faveur de la musique française moderne que j'admire profondément. Il me serait donc particulièrement pénible de devenir l'occasion d'une polémique où la valeur artistique de mon oeuvre ne me paraît pas uniquement en cause.

Veillez agréer, mon cher Directeur, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

G. Francesco Malipiero.

(Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Opéra, NLAS-901)

Una lettera di Valdo Barbey a Prunières, scenografo della serata, marito della figlia di Rouché, Lucienne, e amico di Malipiero, chiarisce ulteriormente la vicenda, suggerendo come la questione fosse giunta fino alle burocrazie ministeriali:

Hélas, nous avons été battus, mais non écrasés. Une cabale organisée par les sieurs Bruneau, Le Borne et Lalo [...] a su travailler la presse réactionnaire, la seule que lisent les abonnés de l'Opéra, pour rendre impossible toute reprise des *Sept Chansons*. Il se préparait pour la deuxième représentation, celle qui devait avoir lieu demain, vendredi, une manifestation telle que Malipiero devant l'évidence d'une hostilité qui avait pour cause avant tout la nationalité, a préféré renoncer à une lutte qui eut risqué d'entraîner une agitation tout à fait étrange à l'art. Ce fut un véritable crève-cœur pour lui, mais son élégance morale et son caractère si noble lui ont fait supporter courageusement cette injustice du sort. Mon beau-père était désolé, mais le ministère s'en étant mêlé ainsi que les « officiels », il a fallu baisser pavillon. Ce ne sera que momentanément, car les *Sept Chansons* seront montées à nouveau, je l'espère avant la fin de l'année, quand toute cette stupide campagne sera passée. En somme le geste de Malipiero ôte à ses adversaires toutes les armes dont ils comptaient se servir pour « tomber » son œuvre. Il se sacrifie, c'est entendu, mais son sacrifice n'est pas perdu, puisque de maintenant tous ses partisans sont bien décidés à agir sur l'opinion publique en lui montrant toute la vilénie de la cabale des Bruneau et consorts.

Demain vendredi, Malipiero quittera Paris et nous le retrouverons jeudi prochain à Capri, où nous comptons passer au moins deux mois. [...] Jean Aubry était indigné et voulait tout casser dans cette vénérable demeure, à commencer par le ... directeur !! Ce dernier était le plus ennuyé de nous tous.²³³

Contrariamente alle rassicurazioni di Barbey l'opera non fu più ripresa al Palais Garnier e fu invece eseguita solo nel 1925 per volontà di Marguerite Bériza al Théâtre Femina.

Il movente nazionalistico della contestazione è confermato anche da un articolo di Georges Chennevière:

²³³ Lettera del 15 luglio 1920 di Barbey a Prunières, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fonds Prunières, 16 PRU-1(164).

Il convient de ne point passer sous silence l'incident qui s'est produit il y a quelques jours à l'Opéra. Les représentations des *Sept Chansons*, qui avaient obtenu de la majorité du public l'accueil le plus chaleureux, ont été interrompues par suite de l'hostilité de quelques cabaleurs qui, dès la répétition générale, ont cru servir l'art français par des cris de « Vive la France ! » à l'annonce du nom de l'auteur, Francesco Malipiero.

[...] Je ne refuse à personne le droit de critiquer, ni même celui de siffler. Aussi bien n'est-ce pas la protestation qui me choque, mais le mobile qui l'inspire. C'est uniquement la nationalité de l'auteur qui est en cause. On lui en veut d'être étranger et aussi d'être jeune.²³⁴

Prunières esternò l'intenzione di chiamare a raccolta quelli fra i musicisti francesi a suo giudizio più aperti alle novità:

Nous arriverons à triompher du 'patriotisme d'antichambre' qui voudrait nous condamner à n'entendre que les opéras de Bruneau, Le Borne, Henry Février ou Max d'Ollone. [...] J'écris à Rome à Florent Schmitt, Marnold et quelques autres et je vais faire en sorte que la question de principe soit posée et débattue publiquement. Je crois que si nous avions eu une véritable générale avec la possibilité d'inviter des artistes d'avant-garde, les choses auraient marché autrement. Aucun de nos amis n'était là et l'œuvre fut livrée en proie aux abonnés et à une cabale fort bien organisée.²³⁵

Una lettera di René Bathon a Malipiero denunciava, però, anche un'esecuzione non all'altezza del valore della musica:

Mon cher ami, j'ai applaudi [...] votre œuvre que j'aime énormément. Votre orchestration comme toujours est admirable. [...] C'est

²³⁴ Georges Chennevière, *Musique et nationalisme*, in « L'Humanité », 17 luglio 1920, pp. 1-2.

²³⁵ Lettera dattiloscritta di Prunières a Rouché del 28 luglio 1920, Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 584.

dommage, très dommage, que les *Sette Canzoni* n'aient pas été présentés en toute valeur.²³⁶

Un'ulteriore causa d'incomprensione risiedeva nel particolare pubblico della serata, un pubblico estivo, composto in buona parte da turisti:

On parlait un peu toutes les langues hier soir, dans les couloirs de l'Opéra, anglais, italien, roumain, alle... (ya !). On parlait belge, et même français. Public d'été ! Public qui préfère le col mou au faux-col rigide. Quelques toilettes cependant, qui paraissent somptueuses par effet de contraste, se font complaisamment admirer.²³⁷

È la stessa spiegazione che troviamo in una lettera di Vincenzo Tommasini a Malipiero:

Ricordi che Ti consigliai di far rimandare la *première* a ottobre? Ero persuaso che il pubblico estivo dell'Opéra non avrebbe potuto apprezzare le *Sette Canzoni*, che avevi tutto contro di te - il teatro troppo grande, l'invidia dei *refusés* di tutte le età, dai 20 ai 70 anni, la bestialità della critica, l'indifferenza e il pubblico di turisti e provinciali, il solo che vada all'Opéra al 10 di luglio. Per bilanciare queste forze sarebbe stato necessario l'intervento degli artisti che avrebbero anche imposto le loro impressioni alla critica, ma gli artisti erano assenti in quell'epoca. Per questo più volte ti consigliai di far rimandare l'andata in scena all'autunno, e per questo, Ti confesso francamente, non rimasi a Parigi per la *première*, temendo che essa non sarebbe stata quale meritava di essere e quale la desideravo.²³⁸

Nella missiva di Tommasini vengono ribadite sinteticamente tutte le ragioni che contribuirono, secondo quanto si può ricostruire oggi, all'insuccesso: un pubblico poco

²³⁶ Lettera dell'11 luglio 1920, Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 54.1.

²³⁷ A. R., *Sept chansons*, in « Comœdia », 11 luglio 1920.

²³⁸ Lettera di Tommasini a Malipiero del 21 settembre 1920, Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 670.

selezionato, l'assenza dei compositori francesi che avrebbero potuto avallare gli sforzi di Malipiero, l'invidia di alcuni colleghi oltralpe, un teatro poco adatto per dimensioni ai laconici e umoristici pannelli delle *Sette canzoni*.

Le recensioni della stampa mostrano una divisione della critica, con alcune recensioni negative, ma anche con prese di posizione entusiastiche.

Raoul Brunel coglie il giusto equilibrio tra la lezione di Stravinskij e la personalità di Malipiero, cercando di individuare dei tratti autenticamente latini oltre al *cliché* dell'*italianisme* sentimentale di certa opera verista:

Les jeunes musiciens italiens, nous le savions déjà, ont subi l'influence évidente des Russes, en particulier de M. Stravinsky ; certains sont allés d'emblée jusqu'à l'outrance, reniant radicalement tout leur passé national. M. Malipiero est, certainement, un des plus intéressants, parce qu'en lui transparaissent quand même certains éléments latins, qui nous touchent : la phrase longue, le goût des contours délicats, la justesse et la sobriété de l'expression, qui sait en quelques mesures « poser » tout un paysage. Il y a en lui à la fois le goût de l'effort vers des formes neuves et un certain abandon à la spontanéité de sa nature : l'ensemble n'est pas sans charmes. L'œuvre que M. Rouché a mise à la scène révèle au moins une originalité de conception; qui frappe ou qui écarte, selon les dispositions que l'on apporte à un spectacle d'opéra.²³⁹

La musica italiana iniziava dunque, secondo Brunel, un ritorno a quegli elementi dell'arte 'latina' che, forse dimenticati, non erano estinti: la sobrietà d'espressione o il gusto per la melodia «lunga».

Antoine Banès fece precedere il suo giudizio da alcune considerazioni sulla sala del Palais Garnier, poco adatta, come aveva sostenuto anche Tommasini, al lavoro di Malipiero:

M. Jacques Rouché est un homme d'avant-garde, un fervent pionnier de l'inconnu, un chercheur infatigable à qui nous devons déjà l'éclosion d'une infinité d'œuvres du goût le plus subtil et le plus impeccable. La banalité lui fait horreur. Nous le savons et l'en

²³⁹ Raoul Brunel, *Sept chansons*, in « L'Œuvre », 12 luglio 1920.

remercions. Mais en montant à l'Opéra les *Sept Chansons*, le sympathique directeur a commis une erreur regrettable. Il s'est trompé. Cet ouvrage curieux, d'une musicalité troublante, d'une adaptation scénique pittoresque et neuve se perd dans le large vaisseau de l'Académie Nationale de musique. Son développement restreint réclamait un cadre de proportions moindres. Cette succession de tableaux s'enchaîne sans arrêt. Elle dure à peine, en totalité, trente-cinq minutes. Il fallait un minuscule salon pour exposer ces croquis heptaèdres [...]. Aucune intrigue ne les relie entre eux. Ils se suivent et se ressemblent en leur conception intégrale, chacun d'eux étant une quintessence voulue d'antithèses.²⁴⁰

Se apprezzava la specificità drammaturgica del lavoro, musicalmente Banès vide in Malipiero solamente un imitatore esaltato di Stravinskij:

Ce soir, après l'audition des *Sept Chansons*, j'ai frémi. Le néophyte semble aujourd'hui éperdument déchaîné. Hypnotisé par les méthodes séduisantes d'Igor Strawinski, il commence comme son chef de file à tomber dans l'exagération. L'auteur du *Sacre du Printemps* peut se livrer à ce jeu, M. Malipiero, lui, doit se montrer circonspect. Il n'a pas encore acquis une autorité suffisante pour se permettre de pousser à l'extrême sa fantaisie. Je doute un peu de la sincérité de son esthétique actuelle. [...] Les pages intéressantes ne manquent point cependant dans les *Sept chansons*. L'instrumentation, extrêmement travaillée, rehausse la monotonie de certains passages dénués de réelle inspiration. La partition manque de relief. Contournée, elle se déroule parfois dans une uniformité qu'on ne s'explique pas. Souvent des accompagnements aux harmonies revêches se perpétuent par séries ininterrompues de mesures identiques. Néanmoins l'émotion vous étreint puissamment aux belles scènes des Vêpres et du Retour. L'interlude qui précède le tableau de l'incendie, a de la puissance.²⁴¹

²⁴⁰ Antoine Banès, *Sept chansons*, in « Le Figaro », 12 luglio 1920, p. 3.

²⁴¹ *Ibidem*.

La critica di Louis Laloy fa appello alla fraternità latina, vedendo nella musica di Malipiero i benevoli influssi della civilizzazione francese nella lotta per superare da un lato la volgarità del verismo e dall'altro il dispotismo della musica germanica:

On peut dire aujourd'hui, en renversant les termes d'un axiome célèbre, que tout musicien moderne a deux patries : la France d'abord, son pays natal ensuite. C'est en France que s'est manifestée, à la fin du siècle dernier, cette féconde renaissance qui renouant notre tradition nationale pour la poursuivre et l'étendre à de nouveaux domaines, allait délivrer la musique européenne du despotisme germanique. C'est en France que les jeunes artistes du monde entier (à l'exception, naturellement, de l'Allemagne) sont venus chercher des encouragements, des exemples, des conseils, et un public capable d'apprécier leurs efforts. [...] M. Malipiero est italien de naissance ; il appartient à un groupe de jeunes musiciens qui depuis quelques années s'est formé, comme une sorte de filiale de la puissante école française, et a déclaré une guerre sans merci à la doctrine vériste, responsable de la profonde décadence où est tombée, depuis trente ans, la musique italienne. Lutte des plus inégales, puisque les véristes ont pour eux tant de succès faciles et tant de ressources financières. La France se devait à elle-même d'y intervenir, au nom d'une alliance spirituelle, plus forte et plus durable que tous les traités.²⁴²

Laloy riconosceva in Malipiero non una personalità isolata, bensì l'esponente di un'intera generazione di musicisti radicalmente alternativa all'ormai passata *Giovine scuola*. Entrando più nel dettaglio del lavoro di Malipiero, Laloy colse la novità di concezione del teatro a pannelli del musicista veneziano e la qualità sintetica delle scene, che abolivano il principio aristotelico di unità dell'azione:

Les *Sept Chansons*, en effet, ne sont pas seulement remarquables par la nouveauté de la forme. Elles communiquent une émotion intense, et d'un raccourci saisissant. Je suis d'autant plus satisfait de ce résultat que je n'osais le prévoir. [...] Je saurai à l'avenir que l'unité d'action

²⁴² Louis Laloy, *Les Sept chansons*, in « Comœdia », 12 luglio 1920, p. 1.

n'est pas plus indispensable (quoi qu'en dise Aristote et sa docte cabale), que celle du temps ou du lieu, et que les présentations, si utiles dans la vie mondaine à qui veut éviter la gaffe, sont au théâtre une formalité superflue.²⁴³

Laloy ravvisò la commistione di antico e moderno della creazione di Malipiero, che non temeva di inserire le più aspre dissonanze all'interno delle forme dell'antica canzone italiana. Laloy pose l'accento inoltre sulla natura ellittica della musica delle *Sept chansons*:

La musique est d'un relief vigoureux, sans dégradations, presque sans nuances, construite avec des mélodies aux contours fixes et arrêtés, qui tantôt s'enchevêtrent l'une dans l'autre, plus fréquemment s'enlèvent sur un fond d'orchestre en grisaille, mais fortement cadencé. Malgré les séries de quintes parallèles et les frottements de seconde mineure que l'auteur, s'il ne les recherche pas, ne prend pas non plus la peine d'éviter, ce procédé n'est autre que celui du chant accompagné. Doit-on y reconnaître la persistance d'une tradition nationale ? Je croirais plutôt à quelque préméditation, dont le principe serait qu'un langage rude convient aux humbles. Ce parti pris, comme tous les partis pris, est dangereux en soi, mais il réussit à M. Malipiero, parce que son inspiration musicale l'emporte malgré tout, peut être malgré lui-même, parce qu'une conviction aussi ardente que la sienne a une puissance irrésistible, et aussi parce que le peintre, plus musical, si j'ose dire, que le musicien, comble les interstices d'une composition volontairement déficiente et elliptique.²⁴⁴

Paul Souday comprese l'intento di Malipiero di mostrare, con i suoi brevi *tableaux*, l'assurdità incoerente delle vicende umane; tuttavia il critico sollevava il dubbio che il rifiuto dell'autore per lo sviluppo psicologico non si ribaltasse paradossalmente in un ritorno all'immediatezza dell'eruzione sentimentale tipica di quel verismo da cui tanto il compositore desiderava allontanarsi:

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Louis Laloy, *Les Sept chansons*, in «Comœdia», 12 luglio 1920, p. 1.

L'idea di M. Francesco Malipiero est que la vie n'est qu'un tissu de contrastes et de paradoxes. [...] Je considère, en principe, ce genre de spectacle comme parfaitement acceptable. [...] Mais si la théorie se défend, la réalisation n'est pas pleinement heureuse. Cette antithèse entre la douleur des uns et la gaieté ou l'indifférence des autres ne s'affirme pas assez clairement dans tous ces numéros de cinéma, généralement trop brefs pour qu'on ait le temps d'en bien goûter la saveur ou seulement d'en pénétrer le sens. L'ennemi du vérisme qu'est M. Malipiero se retrouve vériste à son insu dans cette substitution de l'impression brutale aux développements psychologiques et poétiques. Sa volonté de frapper fort l'a conduit, dans la dernière scène, à une violence macabre qui a indisposé le public, mal préparé à cette salade de squelettes et de pierrots.²⁴⁵

Il critico si dimostrava invece meno aperto alle novità della scrittura musicale:

Enfin, et surtout, la musique même, malgré quelques trouvailles agréables et quelques détails curieux, manque en général de substance et dissimule cette ténuité ou même cette banalité foncière sous un hérissément de dissonances à faire grincer des dents. Il ne s'agit pas, bien entendu, de maintenir les règles périmées de l'harmonie classique, mais les nouveaux procédés sont en somme aussi faciles que, les anciens, et ils n'ont pas de raison d'être s'ils ne sont pas imposés évidemment par les besoins d'une conception originale.²⁴⁶

Il modernismo della scrittura musicale parve invece assolutamente moderato al critico Roland Manuel, che non mancava di biasimare le contestazioni ordite ai danni del collega italiano. La lunga recensione di Manuel sottolinea ancora una volta il forte influsso di Stravinskij, la lontananza siderale con l'opera verista, il riallacciarsi alla tradizione della musica italiana, da Monteverdi a Scarlatti:

²⁴⁵ Paul Souday, *La semaine théâtral et musicale*, in « Paris-Midi », 13 luglio 1920, p. 3.

²⁴⁶ *Ibidem*.

Il n'y a vraiment rien de révolutionnaire dans les *Sept Chansons*. M. Malipiero use avec une maîtrise parfaite de la plus jolie palette orchestrale qui soit. La couleur instrumentale, brillante et diverse, conserve dans sa richesse une discrétion du meilleur goût. Cette couleur est tellement essentielle, chez M. Malipiero, qu'elle met tout à son service. Aucun élément de la musique ne résiste ici aux sollicitations du timbre. Ce jeu, qui est parfaitement légitime, pourrait avoir de merveilleux effets s'il ne se jouait, un peu trop souvent, à la manière de M. Stravinsky. L'empire du maître russe sur le compositeur italien est terriblement opiniâtre et la muse polyglotte de M. Malipiero, en dépit de sa grâce native et des soins qu'elle se donne, se tire parfois malaisément d'une disparate aussi étrange. Par cela même qu'il accueille une influence jusqu'à la sujétion, M. Malipiero aurait dû être préservé de l'imputation de 'futurisme' dirigée contre lui par une cabale qui s'est montrée assez puissante pour étouffer dès l'abord les *Sept Chansons*, la direction de l'Opéra s'étant résolue, d'accord avec l'auteur, à rayer cet ouvrage, de son affiche avant la seconde représentation. Cette campagne est tellement ahurissante qu'on peut se demander si telle proclamation italophobe que nous entendîmes à l'unique représentation des *Sept Chansons* ne résumait pas, après tout, les griefs véritables des ennemis de M. Malipiero. Ce serait indigne de la courtoisie française, ce serait aussi fort peu expédient. Il est licite de faire honte à l'Italie des *Paillasse* et des *Tosca* qui déshonorent nos scènes lyriques, en les encombrant. Mais il y a de l'odieux à récompenser par des sifflets, les jeunes musiciens italiens, qui cherchent avec bonne volonté et, parfois - comme c'est ici le cas, avec talent - à renouer le fil d'une tradition qui peut se recommander de 'futuristes' aussi intrépides qu'un Claudio Monteverde, un Frescobaldi ou un Domenico Scarlatti.²⁴⁷

Senza particolari entusiasmi né anatemi è la recensione di Louis Vuillemin, che scorse in Malipiero un semplice epigono di Stravinskij:

²⁴⁷ Roland Manuel, *Sept chansons*, in « L'Amour de l'art. Revue mensuelle », 5, settembre 1920, pp. 167-168.

Les *Sept Chansons* de M. Malipiero ne m'apparaissent, pour mon compte, ni comme un chef-d'œuvre, ni comme une œuvre réussie. Elles appartiennent à un genre, à un domaine défini : le genre et le domaine « modernes » où s'est distingué Stravinski ! Elles n'y ajoutent rien. [...] Quant à la musique, M. Malipiero a l'instinct qu'elle doit être libre, que la dissonance - si terrible aux mauvaises oreilles - n'existe point, en principe, qu'elle ne demeure « dissonance » que le temps de devenir une consonance un beau matin ! [...] Enfin, M. Malipiero orchestre avec un grand respect des derniers dogmes en vigueur, et d'ailleurs, un charme certain. M. Malipiero pourrait donc, en fin de compte, nous réjouir - si nous sommes par nature susceptibles d'être ainsi réjouies - autant que M. Stravinski, son indiscutable modèle. Or, je l'avoue, M. Malipiero ne nous réjouit pas autant. Pourquoi ? Parce que peut-être M. Malipiero exagère la nécessité de parler une langue « dernier cri ». Il a des dons, de la nature. Il trouve des mélodies que ses adversaires n'entendent point. Il imagine de savoureuses et expressives combinaisons de sonorités et de timbres. J'en conviens. Malheureusement, il me semble que ce musicien nuit à tant de qualités par l'abus intensif, avec lequel il les affirme ! Il nuit à l'expression de ses dissonances, en « dissonant » trop tout le temps ! Il abîme sa conception des timbres, en en usant sans ménagement. Il atténue ses mélodies en les étouffant dans une gaine tellement riche qu'on ne sait ce qu'il faut préférer de l'écrin ou du bijou ! Quelquefois aussi, M. Malipiero oublie ses dons et sa nature. Alors, il ne reste plus à saisir, dans la musique qui se dévide, qu'un procédé trop connu de polyphonie grinçante, vide de rythme et de vie, et dans certains cas, d'agrément.²⁴⁸

Come si può notare da questa ricognizione nella stampa parigina, le *Sept chansons* sollevarono un dibattito molto ampio, in cui la gran parte dei giornali si rammaricò per l'incidente sciovinistico che compromise la prosecuzione delle rappresentazioni. Sul valore del nuovo lavoro di Malipiero la critica si divide, ma si possono rilevare alcuni ricorrenti motivi di fondo. Sotto il profilo drammaturgico si riconobbe il tentativo di Malipiero di uscire

²⁴⁸ Louis Villeumin, à l'*Opéra*, « La Lanterne », 13 luglio 1920, p. 2.

dalla tradizione melodrammatica e dall'opera verista attraverso un teatro fatto di brevissimi *tableaux* umoristici, dall'altro musicalmente non si mancò di rilevare il forte influsso di Stravinskij, pur se unito a un recupero delle antiche forme della canzone italiana e a echi degli antichi maestri italiani. Più eseguito in Francia di Pizzetti, Malipiero si formò una cerchia di sostenitori e simpatizzanti (dall'amico Prunières a Florent Schmitt o Roland Manuel), ma non ebbe la vastità e l'unanimità del consenso che ebbe Alfredo Casella.

Vincenzo Tommasini

L'11 maggio 1917 al Théâtre du Châtelet vi fu la prima esecuzione francese (la prima assoluta era stata al Costanzi di Roma il 12 aprile dello stesso anno) del balletto *Les femmes de bonne humeur* di Djagilev. Le musiche erano costituite da un *pastiche* di musiche di Domenico Scarlatti orchestrate da Vincenzo Tommasini, che compariva così ancora una volta davanti al pubblico parigino dopo il concerto collettivo del febbraio 1914, nel quale aveva avuto una parte piuttosto defilata. L'allestimento avvenne durante una *matinée* di raccolta di fondi per la guerra, e comprendeva anche l'*Oiseau de Feu* di Stravinskij.²⁴⁹

La stampa era più interessata alle coreografie di Djagilev che alla musica, ma si può comunque rilevare qualche scarno apprezzamento per la musica di Tommasini, in particolare per la sua brillante orchestrazione. Così scrisse Henri de Curzon:

En dépit d'un cadre incompréhensible, le spectacle le mieux venu, du goût le plus délicat et vraiment artistique, a été *Les femmes de bonne humeur*, car les pièces de clavecin de Domenico Scarlatti, au rythme spirituel et net, ont été heureusement choisies et adroitement orchestrées par M. Tommasini. On admet une déformation de ce genre, puisqu'elle aboutit à un aussi fin régal.²⁵⁰

Lusinghiero anche il giudizio di Pierre Lalo su « Le Temps »:

²⁴⁹ Patrizia Veroli, *Le tournée dei Ballets Russes in Italia*, in *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, parte II, Accademia di Santa Cecilia, Roma, 2013, p. 350.

²⁵⁰ Henri de Curzon, *Ballets Russes*, in « Le Guide Musical », LXI/36-37, 15 luglio 1917, p. 628.

La musique, qui est tirée de l'œuvre de clavecin de Dominique Scarlatti, est admirable de richesse mélodique, de variété dans le sentiment et la forme, d'élégance et de plénitude tout ensemble, de vie et d'invention rythmiques, c'est un perpétuel enchantement. L'instrumentation a été faite avec adresse et avec goût par M. Tommasini. D'autre part, cette musique italienne s'accorde naturellement avec le sujet italien de la pièce.²⁵¹

Henri Quittard confermava il successo unanime del balletto:

Une musique charmante, collection de pièces spirituelles et brillantes du grand claveciniste Domenico Scarlatti, disposées et orchestrées avec beaucoup de goût par M. Tommasini, en anime singulièrement le spectacle. Il est curieux de constater combien cette musique aux lignes fermement dessinées, aux rythmes vigoureux et précis, s'adapte naturellement à la danse. Elle paraît, en vérité, bien mieux propre à cet usage que les raffinements de sonorité et les recherches modernes, lesquels, avec beaucoup plus de prétention, n'arrivent que bien rarement à des effets aussi heureux et aussi franchement perceptibles.²⁵²

Alcuni rilievi critici li mosse invece Ferdinand Le Borne, che non apprezzò del tutto la modernizzazione compiuta dal collega romano:

Bien que l'habileté de l'instrumentation de M. Tommasini soit incontestable, je reprocherai cependant à son auteur d'avoir pris, parfois, trop de liberté avec le style de l'époque. Pourquoi, par exemple, avoir eu recours aux faciles effets de trompettes bouchées, qu'ignorait le compositeur, et avoir mêlé à son orchestre une importante partie de piano, instrument que l'illustre claveciniste ne connaissait pas davantage ! Si l'on voulait rappeler l'origine de la

²⁵¹ Pierre Lalo, *La Musique*, in « Le Temps », 28 maggio 1917, p. 3.

²⁵² Henri Quittard, *Courrier de Théâtres*, in « Le Figaro », 13 maggio 1917, p. 3.

musique du vieux maître, il fallait, il me semble, se contenter des sonorités du clavecin, combinées avec celles d'un orchestre adéquat.

Mais, nonobstant cette critique, je ne trouve que des éloges à adresser à l'excellent arrangeur, pour le tact et la dextérité dont il a fait preuve.²⁵³

Nonostante l'importante vetrina dei *Ballets russes* e benché il successo dello spettacolo spingesse Djagilev a concepire, assieme a Stravinskij, il balletto *Pulcinella*, il nome del compositore romano non raggiunse mai una risonanza sulla scena parigina pari a quella degli altri colleghi italiani.

Ottorino Respighi

L'arrivo di Respighi sulla scena francese è leggermente più tardivo rispetto a quello dei suoi connazionali: prima che negli anni Venti e Trenta i suoi tre poemi romani si diffondessero in Europa, il pubblico parigino poteva conoscere di Respighi solo l'abilità di orchestratore e adattatore di musiche del passato, attraverso la collaborazione coi *Ballets Russes* di Djagilev.²⁵⁴

Il primo contatto con il mondo di Djagilev avvenne a Roma nel 1915. Stravinskij era in Italia assieme all'impresario, dopo avervi già soggiornato nel 1911 e nel 1913. Il 14 febbraio 1915 Casella diresse al Costanzi la prima di *Petrushka*. Nel pomeriggio del giorno precedente Djagilev tenne un ricevimento al grand Hotel, in cui erano presenti, fra gli altri, i compositori Alberto Gasco, Vincenzo Tommasini e Ottorino Respighi.²⁵⁵ Due anni dopo a

²⁵³ Ferdinand Le Borne, *Chronique musicale*, « La Revue : ancienne Revue des revues », XXVIII/13-14, 1-15 luglio 1917, p. 164.

²⁵⁴ Per una trattazione aggiornata e esaustiva del rapporto tra Respighi e Djaghilev si rimanda a Elia Andrea Corazza, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergei Djaghilev*, «Il Saggiatore musicale», 2014, XXI/1, pp. 45-67. Nel saggio è ricostruito nel dettaglio ciò che qui si ripropone per sommi capi, nonostante alcuni documenti come la lettera del Fonds Kochno e le recensioni siano inedite.

²⁵⁵ Patrizia Veroli, *Les ballets russes en Italie*, in *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, parte II, Accademia di Santa Cecilia, Roma, 2013, p. 544.

Roma, al Teatro Costanzi, 12 aprile 1917 vi fu la prima mondiale del balletto russo *Le donne di buon umore* su musiche elaborate da Vincenzo Tommasini. Respighi era presente e in quella occasione, secondo il ricordo di Léonide Massine, portò all'attenzione di Djagilev i *Péchés de vieillesse* di Gioachino Rossini, allora poco conosciuti.²⁵⁶

Djagilev si interessò alla proposta di Respighi e già dall'estate dello stesso anno i due si tennero in contatto per realizzare il progetto, che sfocerà nella *Boutique Fantasque*. L'8 agosto 1917, da Bologna, Respighi scrisse all'impresario russo:

Gentilissimo Signor Diaghileff,

Ricevetti iersera il Suo telegramma e fui dolente di dover rispondere negativamente. In questi giorni mio padre si trova solo in città e non mi posso allontanare nemmeno per un giorno. Resterò in città sino al 24 o 25 e sarò felicissimo se Lei avrà l'occasione di vedermi qui dove ci potremmo incontrare per il ballo, che è un lavoro che m'interessa assai di fare. Avrò questa fortuna? Nel mese di settembre sarò in Piemonte e alla metà di ottobre sarò di nuovo a Roma.

La prego vivamente di scrivermi se non vi è possibile in questo momento di fare questa gita.

Aggradisca i miei saluti i più cordiali. La prego anche di volermi scrivere un telegramma nel caso avesse l'occasione di venire a Bologna.²⁵⁷

I due infine si incontrarono a Viareggio, come apprendiamo da una lettera del 26 agosto 1917 a Chiarina Fino-Savio: «ho stato tre giorni a Viareggio, liquefatto dal caldo e mangiato dalle zanzare, per combinare un ballo con i 'russi'. Sono già al lavoro, e il ballo si darà in marzo a Londra».²⁵⁸ Come ricorda Massine, «senza Respighi *La boutique fantasque* non sarebbe mai stata creata, poiché fu lui che trasformò e sviluppò i brani alquanto esigui della musica di Rossini in una partitura adatta a un balletto completo e articolato».²⁵⁹

²⁵⁶ Léonide Massine, *My life in ballet*, Macmillan, London 1968, p. 119.

²⁵⁷ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Opéra, Fonds Kochno, L.A.S. Ottorino Respighi.

²⁵⁸ citato in Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici*, Ricordi, Milano 1954, p. 102.

²⁵⁹ Léonide Massine, *My life in ballet*, cit., p. 156.

Dopo la prima all'Alhambra Theatre a Londra il 5 giugno 1919, il 24 dicembre il balletto debuttò a Parigi al Palais Garnier. Il successo fu notevole, come riportano le recensioni:

Cette *Boutique fantasque* a prodigieusement réussi à Londres, et a encore beaucoup plu à Paris. La musique n'a rien de russe, ni de très original, ni de bien important : ce sont de petits morceaux de piano, humoristiques et un peu falots, que Rossini improvisait dans ces dernières années de sa vie pour se divertir et ne publiait même pas. On les a retrouvés je ne sais où. M. Ottorino Respighi les a cousus ensemble et orchestrés sans lourdeur.²⁶⁰

Rimane una recensione di Henry Prunières, vicino ai giovani compositori italiani e amico personale di Malipiero:

« C'est du Music Hall », murmuraient les vieux abonnés scandalisés par les caniches, le cancan et les ballerines « chahutées » par les cosaques. Qu'importe si l'œuvre est plaisante et variée ? D'ailleurs cette chorégraphie fantaisiste était presque commandée par la partition, formée de morceaux disparates, pris çà et là dans l'œuvre de piano de Rossini et adroitement orchestrés par Respighi. [...] Les rythmes vifs, spirituels, moqueurs des pièces de Rossini convenaient parfaitement à une fantaisie de ce genre, et le génial bouffon se fût fort amusé de l'irrévérence avec laquelle les morceaux de piano qu'il composait pour le divertissement de ses familiers servaient.²⁶¹

Alla prima fortunata collaborazione tra Respighi e Djagilev, ne seguì un'altra, che consistette nella revisione e nella strumentazione de *Le astuzie femminili* di Domenico Cimarosa, che fu data all'Opéra il 27 maggio 1920, pochi giorni dopo il *Pulcinella* di Igor Stravinskij. Tra gli spettatori ci fu Reynaldo Hahn che così ne scrisse su « Excelsior »:

²⁶⁰ Paul Souday, *La semaine théâtrale et musicale*, in « Paris-midi », 4 febbraio 1920, p. 3.

²⁶¹ Henry Prunières, *Les nouveaux ballets russes*, in « La Revue critique des idées et des livres », 10 marzo 1920, p. 545.

Dans ce petit opéra, Cimarosa a mis un ballo russo, dansé par des soldats et des soldates cosaques, - réminiscence évidente de son séjour en Russie, et prétexte excellent pour que M. de Diaghilev en fit un spectacle de ses Ballets russes. Il y a remplacé le texte parlé par des récitatifs chantés, dus à la plume habile de M. Ottorino Respighi, y a ajouté un ballet populaire, dont la musique est composée par le même musicien, sur des thèmes ravissants de Cimarosa, et a fait appel à l'imagination somptueuse et au goût transcendant de M. José-Maria Sert pour encadrer, vêtir et parer cette savoureuse bouffonnerie. Le résultat est admirable et presque irréprochable.²⁶²

Roland Manuel non fu invece convinto dalla partitura di Cimarosa, né dalla riscrittura di Respighi e dalla realizzazione di Djagilev:

La pauvreté de l'invention mélodique de Cimarosa est vraiment déconcertante : c'est une ligne molle et grise qui s'élève sans conviction et bien vite fatiguée, recherche précipitamment l'élémentaire commodité d'interminable cadences à l'italienne. Le remplissage harmonique est étonnamment vide. L'orchestration témoigne d'un brillant peut-être excessif, dû à l'intervention - qui a paru souvent indiscreète - d'Ottorino Respighi, ce trop habile homme, ailleurs mieux inspiré. Il n'est pas impossible, après tout, qu'une telle musique, présentée dans un cadre plus discret et débarrassée de tous les ornements postiches dont on l'affuble ici, pourrait gagner en fraîcheur ce qu'elle perdrait en fausse magnificence.²⁶³

La collaborazione tra Djagilev e Respighi proseguì ulteriormente con *La serva Padrona*, che però non venne allestita, e fu data per dispersa fino alla riscoperta recente a opera di Andrea Elia Corazza.²⁶⁴

²⁶² Reynaldo Hahn, *Ballets russes*, in « Excelsior », 30 maggio 1920, p. 4.

²⁶³ Roland Manuel, *La quinzaine musicale*, in « L'éclair », 31 maggio 1920, p. 3.

²⁶⁴ Andrea Elia Corazza, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Djaghilev*, in « Il Saggiatore musicale », cit., pp. 45-67.

Si dovette attendere l'esecuzione di *Fontane di Roma* il 26 marzo 1922 ai Concerts du Conservatoire perché il nome di Respighi assumesse in Francia una certa risonanza. Diamo conto di alcune recensioni di questo concerto, nonostante si collochino lievemente oltre ai limiti cronologici di questa ricerca.

Così ne scrisse Robert Brussel:

Les Concerts du Conservatoire s'ouvrent de plus en plus aux expressions les plus récentes de la musique moderne. M. Philippe Gaubert nous a donné, hier, en première audition, une exécution remarquable des *Fontaines de Rome*, de M. Respighi. C'est assurément une des productions les plus saisissantes de cette jeune école italienne qui, avec Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella, Castelnuovo, de Sabata a provoqué tout un mouvement de renaissance musicale en Italie. Ce mouvement, parallèle à ceux, identiques de tendances, qui se sont produits en France, en Espagne, en Russie, en Autriche, en Hongrie, est actuellement une des sources de richesse de l'Europe musicale. La jeune école italienne a tenu toutes ses promesses puisqu'elle peut s'enorgueillir d'un ouvrage tel que les *Fontaines de Rome*. Ce n'est assurément point aux leçons de Max Bruch que le jeune compositeur bolonais a acquis cette fermeté sans lourdeur dans l'instrumentation, cette dextérité dans le mélange et dans le choc des timbres, cette légèreté quasi aérienne qui caractérise son orchestre, cette distinction dans le choix des idées et cette sensibilité musicale sans cesse renouvelée, qui rend si attachantes les quatre parties dont se compose son poème symphonique. [...] C'est à lui-même assurément et à ses dons, mais aussi peut-être à la culture musicale internationale dont s'inspirent les jeunes compositeurs italiens.²⁶⁵

Del tutto positiva anche la recensione di Louis Schneider, sollevato dalla minore audacia della scrittura di Respighi rispetto a quella di Casella o Malipiero:

²⁶⁵ Robert Brussel, *Les Concerts*, in « Le Figaro », 27 marzo 1922, p. 4.

M. Respighi est en musique un moderne, et non un extrémiste comme ses compatriotes Malipiero ou Casella. Ses *Fontaines de Rome* sont un petit poème symphonique qui évoque les diverses atmosphères romaines parmi lesquelles bruissent les quatre grandes fontaines de la Ville Éternelle [...] Cette page est tout à fait exquise de poésie. On a fait fête à ce poème symphonique, d'une orchestration solide et fluide, qui a été exécuté de façon remarquable.²⁶⁶

La Grande Guerra e i concerti italiani a Parigi

Nelle recensioni del periodo di guerra vi sono continui riferimenti all'alleanza militare tra i due paesi, quasi questa giustificasse l'esecuzione di musiche italiane in Francia. Alcuni concerti ebbero un valore espressamente politico. È il caso del concerto del 2 febbraio del 1914, che aveva ricevuto alti patrocini e che s'inseriva nel processo di riavvicinamento culturale e diplomatico precedente allo scoppio della guerra.

È anche il caso del concerto dell'11 febbraio 1917 diretto da André Messager con l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire alla Université Sorbonne, alla presenza dell'ambasciatore Giuseppe Salvago-Raggi. Il programma comprendeva diverse opere italiane: Leone Sinigaglia, ouverture da *Le baruffe chiozzote*, Ottorino Respighi, *Danza dell'aurora* da *Semirama* e *Notturmo*, Alfredo Casella, *Le convent sur l'eau* (diretto dallo stesso autore), Ildebrando Pizzetti, Suite da *La Pisanella*, Giuseppe Martucci, *Notturmo* e *Novelletta*. In conclusione fu eseguita la Sinfonia della *Gazza Ladra* di Rossini.

In quell'occasione prese la parola il letterato e senatore Gustave Rivet (1848-1936), presidente della Ligue Franco-Italienne, costituita già nel 1888 su iniziativa di Edouard Lockroy (1838-1913), deputato francese e già arruolato fra i garibaldini nel 1860. Questa la cronaca dettagliate dell'evento, che ricorda la morte in trincea nel 1914 di Bruno Garibaldi, nipote di Giuseppe, che combatteva volontario dalla parte dei francesi, avanti il Patto di Londra:

La matinée nationale d'hier était présidée, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, par le marquis Salvago-Raggi, ambassadeur d'Italie à

²⁶⁶ Louis Schneider, *Les Concerts*, in « Le Gaulois », 29 marzo 1922, p. 4.

Paris. Son programme artistique était d'ailleurs presque entièrement consacré aux œuvres italiennes de L. Sinigaglia, I. Pizzetti, A. Respighi, Martucci, A. Casella, Rossini, etc.

M. Gustave Rivet, sénateur de l'Isère et président de la Ligue franco-italienne, y a éloquemment parlé de l'influence civilisatrice de l'Italie, héritière de la Grèce, et notamment de la renaissance qui suivit les invasions des Barbares et dont il a tracé un saisissant tableau.

M. Gustave Rivet termina en exaltant l'attitude de l'Italie dans la guerre actuelle, l'héroïsme de Garibaldi, le dévouement de la nation sœur.

« Fin décembre 1914, dit-il, Bruno Garibaldi est tué. [...] Le sang des Garibaldi a rougi le sol de l'Argonne, mais ce n'est pas en vain que ce sang généreux a coulé. En France, c'est un cri de douleur et d'admiration ; en Italie, un cri de vengeance. Cent mille citoyens suivent à Rome le cercueil des deux héros. Le sang italien, versé pour la France, cimente l'amitié des deux peuples et l'exemple des Garibaldi enflamme le cœur des patriotes italiens.²⁶⁷

I critici musicali parigini sembrano silenti sull'evento, che probabilmente aveva un valore più politico che strettamente musicale. Il concerto rappresentava comunque il debutto orchestrale di Respighi e la riproposizione delle musiche della *Pisanella* di Pizzetti in una forma di *suite*.

L'alleanza culturale franco-italiana, riflesso di quella militare, venne rinsaldata ufficialmente a Roma nel maggio 1917 per iniziativa del principe Jacques de Broglie. Le fonti non ci danno ulteriori informazioni sul promotore, ma una ricerca genealogica fa ipotizzare che si tratti del figlio di Marie Say (gran dama dei salotti parigini, fonte ispiratrice di Proust) e di Amédée de Broglie, a sua volta figlio di Albert de Broglie che fu primo ministro sotto la presidenza di Mac Mahon.²⁶⁸

Purtroppo non esistono studi specifici su questi circoli culturali e politici franco-italiani, e le poche notizie, spesso imprecise o non lineari, le ricaviamo solo dai resoconti dei giornali. Così scrive un anonimo comunicato di « Le Figaro »:

²⁶⁷ À la Sorbonne. Allocution de M. Gustave Rivet, « Le Radical », 12 febbraio 1917, p. 2.

²⁶⁸ Su <https://gw.geneanet.org/> (ultima consultazione 29 novembre 2023).

On écrit de Rome que, sur l'initiative du prince Jacques de Broglie, un comité a été formé dans le but de créer à Rome et à Paris un cercle franco-italien sous le titre de la *Renaissance latine*.

Cette association, qui se propose de consolider les liens fraternels unissant la France et l'Italie, est placée sous la présidence honoraire du prince Prospero Colonna, maire de Rome, de M. Ferdinand Martini, ancien ministre de l'instruction publique, et de la princesse de Viggiano, née princesse de Bauffremont.

Le lieutenant de vaisseau auxiliaire Ambroselli est promu officier de la Légion d'honneur.²⁶⁹

Non si è a conoscenza di ricerche specifiche su questo *cercle* culturale, che meriterebbe un'indagine approfondita (impossibile in questa sede) per la sua importanza storica all'interno delle relazioni diplomatiche e culturali tra Francia e Italia durante la Grande Guerra. Ulteriori ragguagli appaiono successivamente sulla stampa:

On nous écrit de Rome :

Le salon des Drapeaux, au Capitole, abritait hier le prince et la princesse Jacques de Broglie, entourés du directeur et des fondateurs d'une œuvre dont nos compatriotes ont pris l'initiative et qui peut faire beaucoup pour l'union de la France et de l'Italie. C'est un cercle commun à Rome et à Paris.

Nous-nous sommes plu, ici, à signaler les efforts que, depuis plus d'un an, le prince et la princesse Jacques de Broglie font en Italie, pour dissiper les malentendus qui pouvaient subsister entre nos deux pays, pour gagner à notre cause les cœurs italiens qui nous restaient encore fermés, pour emporter la confiance générale expositions d'œuvres alliées, concerts de musique française, conférences, réunions organisées au profit de la Croix-Rouge et des œuvres de guerre italienne, nos généreux compatriotes n'ont rien négligé. Aujourd'hui, ils se préoccupent d'organiser les bonnes volontés qu'ils ont rencontrées, les amitiés qui sont venues à eux, et ils donnent à chacun

²⁶⁹ *Renseignements mondains*, « Le Figaro », 16 maggio 1917, p. 4.

des deux pays un instrument de pénétration qui peut être aussi précieux aux Italiens qu'à nous-mêmes.

Les Romains l'ont compris. Un comité s'est fondé sous la présidence d'honneur du ministre Martini, du prince Colonne, maire de Rome de la princesse de Viggiano pour l'organisation d'un cercle franco-italien dans la capitale de l'Italie. L'hospitalité que le maire de Rome lui a donnée, dans le fameux salon du Capitule, est une magnifique consécration.

Partie d'un si haut lieu, sous un patronage aussi éclatant, groupant toutes les notabilités de l'aristocratie, de la politique, des lettres, des arts, des sciences, de la finance, de l'industrie, une telle œuvre réunit toutes les conditions de succès, attire toutes les sympathies, et il ne peut y avoir de doute sur l'empressement, sur les concours et sur toutes les facilités que le prince de Broglie trouvera à Paris, dès son retour, pour organiser dans notre capitale un cercle correspondant exactement à celui de Rome.²⁷⁰

Dopo il circolo romano, un nucleo parallelo andava costituendosi a Parigi: il 14 luglio 1917 il ministro delle finanze italiano Filippo Meda è ospite alla Sorbonne, dove pronuncia un discorso per l'inaugurazione dell'Istituto Italiano di Parigi.²⁷¹

É il principe de Broglie a presentare su « Le Figaro » l'evento, presentandolo come naturale conseguenza dell'interesse italiano verso la cultura francese e del *cercle* da lui stesso fondato:

Dans l'antique Sorbonne, sur les pentes de cette montagne Sainte-Geneviève qui connut Dante attentif et studieux, aux côtés de notre ministre de l'instruction publique, M. Meda, ministre des finances du royaume allié, vient d'inaugurer l'Institut italien de Paris. [...] Grâce à la diplomatie de ce jeune et brillant professeur, voici réalisé un des vœux qui nous tenaient le plus à cœur. Désormais, un échange constant de maîtres et d'élèves, entre les universités italiennes et

²⁷⁰ *Au Capitole*, « Le Gaulois », 1 giugno 1917, p. 2.

²⁷¹ Filippo Meda, *I cattolici durante la prima guerra mondiale*, Mondadori, Milano 1965, p. 93.

françaises, assurera un harmonieux accord entre tous les défenseurs et les propagateurs de la civilisation et du génie latins.

Depuis quelque temps, d'excellents esprits, en-deçà et au-delà des Alpes, s'étaient ingéniés à donner une forme concrète à ces aspirations qui prenaient de jour en jour plus de force. On ne compte plus les conférences qui ont été prononcées dans les deux pays. [...] Tout dernièrement encore, par une gracieuse réciprocité, le maître Molinari venait à Paris, accompagné d'artistes de haute renommée, pour faire goûter à nos concitoyens tout ce qu'il y a de charme, de grâce et de force dans l'art musical italien.²⁷²

Come ci informa lo stesso De Broglie, fra le iniziative culturali più rimarchevoli vi erano dunque alcuni concerti che Bernardino Molinari aveva diretto a Parigi. Anche la stampa italoфона dà risalto a questi concerti e ci informa che, dopo la sezione romana, una sezione parigina del circolo franco-italiano è in procinto di essere aperta:

Dietro iniziativa del principe Jacques de Broglie, organizzatore dei concerti che hanno avuto tanto trionfale successo in tutte le grandi città d'Italia e, recentemente, anche a Parigi, si stanno gettando le basi d'un Circolo Franco-Italiano da aprire in pieno centro elegante della capitale francese. Tale Circolo sarà per così dire il «pendant» a quello creato ultimamente a Roma presso il Pincio con il concorso delle più alte personalità romane: il ministro Martini, il principe Prospero Colonna, il prof. Volterra, la principessa Viggiano, ecc.²⁷³

I tre concerti organizzati dal principe de Broglie a Parigi, sotto il patrocinio dell'ambasciatore Salvago Raggi, si svolsero in tre *matinées*, il 10, il 17 e il 24 giugno 1917. Alla Salle Gaveau Bernardino Molinari diresse i complessi di Santa Cecilia. I proventi andarono alla *Association Française pour la protection des familles des morts pour la Patrie* e all'*Union des Femmes de France*. Il 10 giugno furono eseguite musiche di Spontini, Paganini, Caldara, Pergolesi, Marcello e Chopin, il 17 di Vivaldi, Respighi (*Aretusa*), Marco Enrico Bossi, e Monteverdi, il 24 musiche di Elgar, Debussy, Mussorgsky, Saint-Saëns e

²⁷² Jacques de Broglie, *Un Cercle*, « Le Figaro », 21 luglio 1917, p. 1.

²⁷³ *Un circolo franco-italiano*, in « Il Risveglio italiano », 28 luglio 1917, p. 1.

Martucci (*Novelletta*). A questi concerti si aggiunse il 21 giugno un concerto di beneficenza per i soldati italiani della colonia italiana di Parigi, al *cercle volney*.

Delle recensioni della stampa si riportano qui solo alcuni stralci, riguardanti in generale la vita musicale italiana contemporanea o i pochi cenni fatti al brano di Respighi.

Così riporta una critica di Louis Schneider a proposito del lavoro del compositore bolognese:

Mme Fino Savio a chanté avec une parfaite sensibilité et un art d'une rare perfection un intéressant poème moderne, *Aretusa*, de Respighi.²⁷⁴

Positivo anche il commento di Paul Souday:

La musique italienne moderne y figurait, un poème pour chant et orchestre, *Aretusa*, de Respighi, qui est d'une écriture fine et d'un sentiment délicat.²⁷⁵

Souday proseguiva ricordando ai connazionali la vasta presenza del repertorio francese contemporaneo in Italia, anche attraverso l'opera del conte Enrico San Martino Valperga:

M. Molinari est le chef d'orchestre de l'Augusteo de Rome, et de l'Académie royale de Sainte Cécile. Le Comité qui est à la tête de ces concerts romains, et dont le président est le comte San Martino, vient de publier en deux gros volumes, le tableau de ses programmes dans ces vingt dernières années. La musique française y tient une place qu'on voudrait encore plus importante, qui n'est pas négligeable et qui tend à s'accroître. Un éclectisme très large y est de règle.²⁷⁶

²⁷⁴ Louis Schneider, *Concerts*, in « Le Gaulois », 20 giugno 1917, p. 4.

²⁷⁵ Paul Souday, *Concerts Italiens*, in « Paris-Midi », 26 giugno 1917, p. 3.

²⁷⁶ *Ibidem*.

I concerti di Bernardino Molinari a Parigi furono la risposta francese al caloroso interesse del pubblico italiano per la musica francese. In particolare il conte de Broglie aveva organizzato nel novembre del 1916 al Palazzo Vecchio di Firenze un concerto, cui aveva partecipato anche Vincent d'Indy, per un pubblico di cinquemila spettatori « applaudissant frénétiquement la musique de nos compositeurs anciennes et modernes », un pubblico che accolse con entusiasmo l'intonazione della *Marseillaise*.²⁷⁷ Nell'ottobre dello stesso anno, a Firenze, d'Indy presentava la propria revisione dell'*Orfeo* di Monteverdi.²⁷⁸

Un resoconto della stampa francese ben sintetizza il significato delle tre serate di musica italiana a Parigi, rammaricandosi però che l'accoglienza dei parigini non fosse stata così calorosa come quella che il pubblico italiano aveva riservato alla musica francese. L'articolo ci informa della presenza di Claude Debussy tra il pubblico:

Ces manifestations de l'élite italienne attendaient une réponse. Elle vient d'être donnée sous la forme de trois concerts organisés par le prince Jacques de Broglie. [...]

L'accueil importait davantage et il ne semble pas qu'il ait été aussi chaleureux, aussi amical que celui qu'on nous avait réservé là-bas. Et c'est dommage, grand dommage pour les musiciens italiens, qui méritaient beaucoup mieux, dommage aussi pour nous qui risquons stupidement, sur une simple abstention, notre réputation de politesse et de savoir-vivre. Entendons-nous. L'abstention fut plus morale que physique et si les trois séances de la salle Gaveau attirèrent d'assez nombreuses élégances dites parisiennes, représentant, paraît-il, la meilleure aristocratie française, il n'y eut guère qu'une toute petite fraction d'auditeurs italiens, pour applaudir.

Sans méconnaître en particulier, le génie italien, que d'excellents compositeurs comme Martucci et Casella s'efforcent d'entretenir, il est de fait que nous lui avons ouvert la voie et que nous continuons à lui montrer le chemin.

[...] Le public n'avait donc pas pour s'abstenir comme il l'a fait. [...] Il n'ignorait rien des solides mérites de ce qu'on lui offrait et la

²⁷⁷ *La mission du prince de Broglie a Florence*, in « La Presse », 21 novembre 1916, p. 3.

²⁷⁸ Andrew Thomson, *Vincent d'Indy and his world*, Clarendon Press, Oxford 1996, p. 189.

présence même de Debussy au concert ne réussit pas à le tirer de son aristocratique somnolence.²⁷⁹

Toni più nazionalisti sono usati da Jean Poueigh, che pure riconosce nella musica italiana contemporanea l'esistenza di tendenze diverse dal verismo, anche se, secondo il critico, epigone delle lezioni francesi e russa:

Des trois concerts franco-italiens récemment organisés par le prince Jacques de Broglie et que M. Molinari dirigea, deux étaient presque exclusivement consacrés à la musique italienne tandis que le dernier hissait aux parois de l'orchestre les couleurs françaises et alliées.

Il n'y a pas actuellement que du vérisme en Italie, contrairement à ce que l'on pourrait croire. La jeune école de là-bas - encore qu'elle soit hypnotisée par les trouvailles de nos impressionnistes et troublée par les rythmes slaves au point de n'avoir pu se dégager de leur obsédante emprise - la jeune école, dis-je, s'oriente nettement vers une conception d'art plus ferme et plus noble que l'ordinaire extériorisation scénique, plus digne, en un mot, de son passé vivant. Si nous fûmes trop souvent prompts à juger notre sœur latine d'après la vulgarité de ses accents, elle-même a-t-elle toujours été exempte d'indifférence ou de parti pris envers nos meilleurs artistes? La place que ses compositeurs dramatiques détiennent sur nos affiches lyriques et la fortune qui accompagne ici la plupart de leurs ouvrages, nos musiciens ne les purent, par un juste retour, conquérir. Dans la péninsule pas plus qu'ailleurs, la spontanéité de notre accueil jamais ne se vit payée de réciprocité.²⁸⁰

Altre manifestazioni di fratellanza musicale si concretarono durante la guerra. L'italianista e scrittore Henri Hauvette (1865-1935) creò nel giugno 1916 a Parigi la *Union intellectuelle franco-italienne*. Per quella società, il 7 febbraio 1918, Alfredo Casella tenne una conferenza incentrata sulla nuova scuola musicale italiana. Ripercorrere l'organizzazione di questa conferenza mette in luce alcuni dei legami intercorrenti tra i critici e i musicisti

²⁷⁹ Edmond Épardaud, *Le musiciens italiens à Paris*, in « La Presse », 27 giugno 1917, pp. 1-2.

²⁸⁰ Jean Poueigh, *Propagande*, « La Rampe », III/76, 28 giugno 1917, p. 5.

francesi e italiani. Per conto di Hauvette si mosse il musicologo André Pirro, scrivendo a Malipiero:

Monsieur,

J'avais l'intention de faire l'hiver prochain une conférence sur les musiciens d'aujourd'hui en Italie. Malheureusement, je crains de ne pouvoir en parler comme il faudrait, et je serais heureux de voir mon projet réalisé, mais par un autre que moi. Il me semble que monsieur Casella il s'acquitterait mieux que personne de la tâche que j'aurais bien volontiers réalisé, si j'avais été en état de m'appliquer, mais j'ai le regret de ne pas être en relation avec monsieur Casella. Oserais je vous demander de lui dire combien nous serions heureux, à l'*Union franco-italienne*, de l'entendre, et d'apprendre de lui ce qu'est votre musique à présent, comment elle vit, et à quoi elle tend ? J'avais déjà dit quelques mots à ce sujet à monsieur Prunières, à mon dernier voyage, mais je ne sais pas s'il a déjà vu Monsieur Casella.²⁸¹

Malipiero accettò di fare da tramite con l'amico Casella, che infatti svolgerà la conferenza il 7 febbraio 1918. Ne rimane in resoconto della stampa:

L'Union intellectuelle franco-italienne, présidée par M. Henri Hauvette, a consacré sa deuxième conférence à l'Évolution musicale de la jeune Italie. Il s'agit d'une Italie très jeune, d'une musique tout à fait nouvelle, peu connue du grand public, discutée dans les milieux musicaux avec la vivacité qu'on apporte là-bas. Pour la présenter, l'Union intellectuelle s'est adressée à M. Alfredo Casella, professeur de piano à l'Académie de Sainte-Cécile de Rome. Dans un français excellent, le conférencier, qui a été l'un des meilleurs élèves de notre Conservatoire et a vécu de longues années à Paris, a exposé, avec beaucoup d'intelligence et de finesse, les idées et les tendances des artistes, ses compatriotes, qui ont l'ambition de rénover la musique de leur pays. Ils se réclament d'un passé musical très ancien en affichant

²⁸¹ Lettera di André Pirro a Malipiero del 31 agosto 1917, Venezia, Istituto per la Musica Giorgio Cini, Fondo Malipiero, fascicolo 518.

des aspirations ultra modernes, ce qui est fort italien. Après sa causerie, M. Casella a exécuté au piano deux morceaux de M. Malipiero et de M. Castelnuovo. Il a accompagné deux mélodies de M. Ildebrando Pizzetti, chantées par Mme Bathori-Engel et il a terminé en jouant quelques-unes de ses œuvres. Le public, très intéressé par cette manifestation d'avant-garde, a applaudi chaleureusement la parole et l'exécution brillante de M. Casella.²⁸²

Questo breve resoconto della stampa è sufficiente a indovinare la tesi centrale della conferenza di Casella: essere la nuova musica italiana ispirata tanto dalle musiche antiche quanto dalla moderna scuola francese, allontanandosi dal melodramma ottocentesco e a maggior ragione a quello verista.

Dopo aver completato questa ricognizione nella stampa francese tra il 1900 e il 1920 possiamo trarre alcune conclusioni. Com'era prevedibile, i rilievi critici sono piuttosto variegati, sia per la diversità dei brani dei musicisti italiani eseguiti, sia per i diversi criteri di giudizio dei vari critici.

Eppure si possono indovinare, nella vastità di recensioni, alcune oscillazioni critiche ricorrenti. Vi è innanzitutto una sintonia quasi assoluta tra i critici francesi nell'attesa di una nuova musica italiana che si distaccasse dalle prove della *Giovine scuola*, giudicata sentimentale e volgare, un giudizio di condanna che, peraltro, coincide con quello dei compositori della generazione dell'Ottanta. Di fronte alle prove concrete dei giovani musicisti italiani la critica francese assunse però un atteggiamento ambivalente: da un lato compiaciuta di vedere quanto i giovani italiani fossero influenzati dalla musica francese di Debussy (ben più che da quella del tedesco Richard Strauss), dall'altro delusa da quella che percepiva come una mancanza di carattere nazionale. La spiegazione va probabilmente cercata nella diffusione del *cliché* dell'*italianisme*, per cui il carattere nazionale della musica italiana era spesso individuato nella spontaneità melodica se non nella sentimentalità più volgare. Singolare paradosso, per cui si attendeva dalla musica italiana proprio ciò che più si disprezzava. Il tentativo dei giovani compositori italiani di rinnovare l'identità della musica italiana, dunque, non fu sempre chiaramente compreso. Si è visto, però, come in alcune recensioni spuntasse timidamente un nuovo paradigma di 'italianità' (più consono allo stile

²⁸² P. Q., *Musique italienne nouvelle*, in « Journal des débats politiques et littéraires », 10 febbraio 1918, p. 2.

dei compositori in questione), che andava ad attingere a quelle prerogative di sobrietà, equilibrio e chiarezza che venivano istintivamente e vagamente intuite dalla critica come proprie dell'arte italiana in senso lato.

Nella ricezione dei vari compositori bisogna, tuttavia, fare delle distinzioni. Casella fu forse il compositore che ebbe più successo sulla stampa francese, non solo per il suo legame come il *milieu* parigino, ma anche perché la critica riconobbe nella sua musica (almeno fino a *Nuit de Mai*) una limpidezza formale e una brillantezza che fu presto individuata quale portato delle sue origini italiane. Molto meno riconosciuta fu l'opera di Malipiero, cui si riconosceva l'abilità d'orchestratore, ma cui si rimproverava di essere un epigono di Stravinskij e un impianto formale eccessivamente rapsodico, disorientante rispetto ai canoni della costruzione classicamente intesa. Ildebrando Pizzetti, che grazie alla precoce collaborazione con D'Annunzio ascese alla notorietà nazionale prima degli altri, non ebbe molte occasioni di esecuzione in Francia, nonostante alcuni articoli importanti scritti su di lui (Masson, Canudo) e nonostante nel concerto collettivo del febbraio del 1914 la sua lirica *I pastori* risultasse forse il brano più apprezzato. Anche Ottorino Respighi raggiunse il successo in Francia solo nel corso degli anni Venti, grazie ai poemi romani, mentre Vincenzo Tommasini ebbe una relativa notorietà solo come strumentatore di musiche antiche per i Balletti russi.

CONCLUSIONI

Fin dalle sue intenzioni iniziali la tesi si è posta l'obiettivo di indagare le relazioni tra la musica italiana e francese all'inizio del Novecento, attraverso il ruolo da protagonisti che avevano avuto gli esponenti della generazione dell'Ottanta. Accedendo a numerosi archivi e biblioteche tra Francia e Italia (grazie anche a una Bourse d'aide à la mobilité di Sorbonne Université) ho consultato una vasta mole di lettere e documenti inediti e la gran parte della stampa dell'epoca, italiana e francese. Ho potuto così ricostruire alcuni aspetti del dibattito critico nei due paesi e svolgere un'indagine in gran parte inedita di momenti meno conosciuti della biografia di alcuni protagonisti della generazione dell'Ottanta.

In un primo momento pensavo di poter limitare la ricerca alla ricezione della musica della generazione dell'Ottanta in Francia. Raccogliendo e leggendo di volta in volta le recensioni e gli articoli apparsi in lingua francese, mi sono presto reso conto, però, che tale lavoro sarebbe stato mancante delle necessarie premesse. Alla lettura dei documenti era evidente, infatti, che i musicisti italiani si presentavano all'ambiente musicale francese (intorno al secondo decennio del secolo), dopo un periodo di confronto o assimilazione della musica francese più recente, Claude Debussy in testa. Manifesti acclusi ai programmi di sala, interviste, recensioni mostravano che la Francia non rappresentava agli occhi dei musicisti dell'Ottanta soltanto un'occasione di visibilità, ma innanzitutto un punto di riferimento stilistico. Tra stampa francese e italiana i rimandi si moltiplicavano e le discussioni non restavano quasi mai confinate entro i limiti di uno solo dei due paesi. È così parso naturale ripercorrere a ritroso qual era stato per la generazione dell'Ottanta il processo di incontro (o scontro) con la musica francese più recente. Ne è nata la struttura tripartita della tesi, dove, come in una sorta di specchio, la prima e l'ultima parte mettono a confronto la ricezione musicale reciproca, con una parte centrale che entra nel dettaglio più biografico dei rapporti tra musicisti dei due paesi. La ricostruzione del contesto critico italiano di inizio Novecento ha permesso di sondare le categorie musicali, estetiche, culturali, perfino politiche, nelle quali si muovevano i giovani autori italiani. Solo chiarificando tale contesto, le sue filiazioni, le sue contraddizioni, era possibile orientarsi nel seguire le vicende biografiche dei singoli autori, i loro rapporti personali con la Francia o con musicisti, musicologi, impresari francesi. Conclusione naturale dei due primi aspetti mi è sembrato, in ultimo, l'inserirsi delle loro musiche nel contesto francese e il dibattito critico che ne scaturì oltralpe.

Della ricezione italiana della musica francese di Debussy i giovani compositori furono in parte protagonisti; alla discussione critica presero parte principalmente Pizzetti, Casella, Bastianelli, Tommasini e Santoliquido. Il dibattito italiano sulla musica francese è stato ricostruito per la prima volta nella sua vastità, dal momento che i preziosi lavori di Comtois, Quaranta e Vivalda si erano limitati a vagliare alcuni aspetti e alcuni scritti, concernenti peraltro il solo Debussy.

Come si è mostrato, attraverso un'ampia disamina della stampa musicale del primo ventennio del Novecento, le posizioni non erano affatto monolitiche e andavano dal fronte dei più accesi denigratori di Debussy (da Carlo Placci a Giacomo Setaccioli) a quei compositori che se ne fecero invece convinti promotori, come Vincenzo Tommasini o Francesco Santoliquido. L'analisi dei testi ha mostrato come il giudizio dei compositori attorno alla musica contemporanea francese fosse inscindibile dall'elaborazione di una propria personale poetica e dalla costruzione di una nuova identità musicale nazionale. La ricerca di una 'italianità' che fosse alternativa alla tradizione del melodramma ottocentesco è tema ben vivo nella maggior parte degli autori.

Quali poli opposti delle oscillazioni dei compositori italiani possiamo prendere le posizioni di Tommasini e Casella: se il primo giudicava l'impressionismo, quasi in senso evolucionista, quale culmine naturale e definitivo dell'arte musicale, Casella, in *Impressionismo e antimedesimo* del 1918, arriva a definirlo estraneo alla tradizione dell'arte italiana, fatta di linee sobrie e solide. In una posizione idealmente mediana possiamo collocare Pizzetti. Si è verificato come questi apprezzasse la maglia armonica e orchestrale di Debussy, ma aspirasse a un dramma musicale in cui l'umanità delle passioni si esprimesse con più forza che nel *Pelléas et Mélisande*. In particolare, confrontando gli articoli scritti da Pizzetti nel 1904 per la rivista «Per l'Arte» con quelli scritti successivamente per «La Voce» si è potuto mostrare da un lato il precoce interesse del compositore per Debussy, dall'altro la rapidità dell'evoluzione del giudizio critico, da mettere in relazione con l'evoluzione del proprio stile compositivo.

Accostare l'analisi dei testi alla ricostruzione della loro genesi (attraverso alcuni materiali d'archivio) ha mostrato alcune nuove linee interpretative. È il caso di Bastianelli, che, come mostra una inedita lettera a Prezzolini, elaborò la propria posizione critica sull'impressionismo musicale a partire dalla posizione di Ardengo Soffici sull'impressionismo pittorico, espressa nell'articolo apparso sulla «Voce» dell'1 aprile 1909.

Un tema che si è messo in evidenza attraverso l'analisi dei testi è l'influsso della lezione di Benedetto Croce e della sua critica al decadentismo letterario: l'accusa di decadentismo pervade gli articoli di quegli anni su Debussy, e trova l'elaborazione più compiuta nelle tesi di Bastianelli.

Attraverso diverse citazioni si è sottolineato come fosse ricorrente identificare in Debussy l'inventore della 'prosa musicale', la quale, secondo molti compositori-critici dell'epoca, uscirebbe per la prima volta dai calchi del periodo regolare e simmetrico. È chiara, dunque, nell'ansia di costruire una nuova identità musicale nazionale, la volontà di ignorare (o ridimensionare) la lenta evoluzione che nel corso dell'Ottocento aveva avuto in questo senso lo stesso melodramma italiano, fino agli esiti di *Otello* e *Falstaff*.

In sintesi, la ricostruzione di tale dibattito, svoltosi sulle principali riviste musicali e culturali dell'epoca, ha permesso di analizzare e tematizzare il ruolo fondamentale della musica francese contemporanea nel processo di costruzione dell'identità musicale dei compositori della generazione dell'Ottanta. Non da ultimo è stato mostrato come l'attenzione alla musica francese subisse un'accelerazione negli anni della prima guerra mondiale, segnati dall'alleanza militare tra le due nazioni.

A partire da una articolata ricostruzione del contesto critico ci si è potuti concentrare, nella seconda parte della tesi, su alcuni aspetti della biografia degli autori trattati.

Di Pizzetti si è messo in risalto il suo legame con l'Institut Français di Firenze e, attraverso quell'istituzione, il rapporto con personalità francesi del mondo della musica quali Paul-Marie Masson e Romain Rolland. Si tratta di uno snodo biografico mai studiato e, tuttavia, fondamentale per la comprensione della formazione del giovane compositore, allora da poco trasferito a Firenze. Attraverso l'incrocio dei diversi epistolari si è messo in luce il ruolo attivo di Romain Rolland e di Paul-Marie Masson nell'evoluzione culturale e musicale dell'autore e nella conoscenza della musica francese dell'epoca (da Magnard a d'Indy).

Gli studiosi di Malipiero (da Waterhouse a Pirrotta) hanno spesso lamentato il mistero che avvolge gli anni giovanili della vita del compositore. In questa tesi si è affrontato lo studio e il confronto di alcuni materiali epistolari inediti di quegli anni, in particolare gli scambi col pittore Mario de Maria e col musicologo Oscar Chilesotti. Seguendo il filo dei suoi viaggi giovanili attraverso l'Europa, si sono mostrate la forza e la persistenza del suo legame col mondo tedesco, un aspetto non ancora pienamente messo in luce dalla letteratura musicologica sul compositore. È solo nel cruciale soggiorno parigino del 1913, del quale si compongono per la prima volta le informazioni frastagliate reperibili, che Malipiero si apre

alla musica contemporanea francese e non solo, incontrando la musica di Ravel, Stravinskij, Schönberg.

Nella terza parte si è vagliata l'attività dei musicisti della generazione dell'Ottanta a Parigi e se n'è verificata la ricezione da parte della critica francese. Se si eccettua il già citato lavoro di Roberto Calabretto su Casella (di cui questa parte si pone come continuazione e ampliamento) si tratta di un terreno ancora vergine per quanto riguarda Respighi, Pizzetti, Malipiero e Tommasini. Fra il mare dei giudizi, assai variegati e talora persino opposti, è stato possibile individuare un filo conduttore nell'evoluzione del concetto di 'italianisme' musicale. I successi della *Giovine scuola*, visti con sospetto dalla maggioranza della critica francese, avevano deteriorato il significato del termine 'italianisme', ma proprio la riscoperta della musica antica italiana e le prime prove della generazione dell'Ottanta contribuirono ad una sua ridefinizione presso la stampa culturale.

Nel corso del capitolo si è mostrato, inoltre, come all'alba della Grande Guerra molte manifestazioni concertistiche fossero frutto di un avvicinamento politico, come rivelano i patrocini e gli enti organizzatori indicati nei programmi di sala. In particolare, l'organizzazione e la ricezione dei concerti del 2 febbraio 1914, dell'11 febbraio e del giugno 1917 mettono in evidenza, nel cuore degli eventi bellici, il ruolo politico e diplomatico svolto dalla vita musicale nelle relazioni fra i due paesi.

Quello che emerge dal complesso della tesi è, pur nella individualità stilistica e biografica di ciascun compositore, come il cambiamento di paradigma vissuto dalla musica italiana nei primi vent'anni del Novecento abbia avuto nella Francia un ruolo decisivo. Allo stesso modo si assiste al convergere delle istanze critiche della generazione dell'Ottanta e di parte della critica francese attorno a tre punti: il rifiuto della stagione del verismo, il recupero della musica antica italiana e la necessità di definire una nuova idea di 'italianità' musicale. Si comprende, dunque, come Parigi divenisse un luogo privilegiato dai compositori italiani per la promozione delle loro musiche. Un'unità di intenti estetici tra le due nazioni che si tinse di forti connotati politici all'approssimarsi della guerra.

Al termine di questa ricerca cercherò di indicare alcune piste di ricerca che, pur meritevoli di approfondimento, non è stato possibile affrontare in questa tesi per ragioni di tempo, spazio e coerenza della stessa. Queste piste di ricerca sono state suggerite dalla consultazione delle riviste e dei documenti d'archivio effettuata nel corso dei tre anni di ricerca.

Il legame con la vita politica dell'epoca è stato una traccia di lettura costante nel lavoro di tesi, ma, allo stesso tempo, avrebbe meritato un approfondimento specifico: lo spoglio delle riviste e della stampa, per esempio, mostra un'evoluzione quasi quotidiana dei rapporti culturali tra i due paesi che ho potuto seguire in questo lavoro solo nelle sue linee di tendenza generali.

Non mi sono addentrato (salvo in casi in cui i documenti lo attestassero palesemente, come per Bastianelli e Soffici) sui parallelismi tra la critica musicale e la critica d'arte nei due paesi, ma le competenze di uno studioso di storia dell'arte gioverebbero certamente a rischiarare interessanti affinità di visione in quei primi decenni del Novecento.

Inoltre, una continuazione temporale della ricerca, che avanzi oltre l'instaurarsi della dittatura fascista fino agli anni Trenta o Quaranta, mostrerebbe certamente un'interessante evoluzione delle posizioni critiche, tanto in Italia che in Francia, coincidente in parte anche con le mutazioni delle relazioni politiche.

Lo studio negli archivi ha inoltre mostrato l'esistenza di alcuni materiali di straordinaria ricchezza che sono stati utilizzati solo parzialmente, in linea con il perimetro di ricerca della tesi. Il *Journal* di Romain Rolland conservato alla Bibliothèque Nationale de France e ancora in buona parte inedito è una miniera di osservazioni sulla vita musicale, artistica, politica dell'epoca con numerosissimi riferimenti alla musica italiana. Un altro materiale di grande valore documentario, che non è stato ancora oggetto di studio, è l'insieme di lettere che Malipiero inviò allo scenografo Valdo Barbey conservato alla biblioteca dell'Institut national d'histoire de l'art (INHA) di Parigi, le cui ricchissime indicazioni in termini di messa in scena e concezione registica esulano dagli scopi di questa ricerca, ma rimangono di straordinario interesse e fascino.

Résumé de la thèse (Français)

Introduction

Cette recherche a pour objet les relations entre les compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* et la France au cours des deux premières décennies du XXe siècle. Les aspects musicaux sont analysés à la lumière des relations culturelles et politiques entre les deux pays.

La qualification '*Generazione dell'Ottanta*', introduite par le critique italien Massimo Mila, conserve encore aujourd'hui l'avantage de regrouper des musiciens qui partagent une conscience commune de leur rôle dans l'histoire de la musique italienne. Si la formation, la poétique musicale, la personnalité des différents membres du groupe sont, évidemment, différentes, ils sont tous unis par le sentiment d'une mission commune. Selon eux, le renouveau de la musique italienne pouvait s'accomplir de deux manières complémentaires : d'une part, la redécouverte de la musique ancienne italienne, d'autre part, l'étude de la musique européenne contemporaine.

La génération précédente de musiciens italiens (Giovanni Sgambati, Luigi Mancinelli, Giuseppe Martucci, Giacomo Orefice, Amilcare Zanella ou Marco Enrico Bossi) s'était tournée plutôt vers le symphonisme allemand pour tenter de se libérer de l'héritage de l'opéra italien. Au début du siècle, les jeunes compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* voient dans la nouvelle musique française de Claude Debussy, Paul Dukas et Maurice Ravel, un exemple alternatif inspirant, cohérent avec le rapprochement politique et culturel entre la France et l'Italie.

En 1911, le groupe publie un manifeste intitulé *Per un nuovo Risorgimento musicale*, rédigé par Giannotto Bastianelli et signé par Renzo Rinaldo Bossi, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti et Ottorino Respighi (le nom d'Alfredo Casella manque, car à l'époque il vivait encore en France). Le manifeste les unit dans la conviction que la recherche d'un caractère national spécifique, alimentée par un retour aux sources instrumentales et vocales de la tradition italienne préromantique, peut contribuer au renouvellement de la musique européenne, faisant de l'Italie le troisième pilier musical du continent, avec la France et l'Allemagne. Le but des jeunes compositeurs est de se libérer du lourd héritage du XIXe

siècle : d'une part, en s'affranchissant de l'énorme influence du symphonisme austro-allemand et, d'autre part, en s'éloignant du style de l'opéra veriste, jugé vulgaire. À ce propos, les innovations stylistiques de la musique française moderne de Claude Debussy à Maurice Ravel (ou des Russes comme Modeste Moussorgski et « Les Cinq ») sont perçues par les compositeurs *dell'Ottanta* comme une référence.

De plus, la France de l'époque est très réceptive à la musique de la *generazione dell'Ottanta*, et pas seulement celle d'Alfredo Casella, qui avait passé sa jeunesse en France et étudié au Conservatoire de Paris. La musique du groupe est souvent jouée dans les salles de concert et plusieurs fois dans des soirées collectives. Malgré la diversité des personnalités, dans la presse française entre 1900 et 1920, la nouvelle génération de compositeurs italiens est perçue comme un groupe unique, souvent opposé aux compositeurs veristes tels que Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni ou encore Giacomo Puccini.

Au printemps 1913, à Paris, a lieu une rencontre capitale pour les compositeurs *dell'Ottanta* : Pizzetti et Malipiero se rendent dans la capitale française (Malipiero y reste plusieurs mois) et rencontrent pour la première fois Alfredo Casella. À Paris, Malipiero connaît aussi Ravel et la musique d'Arnold Schönberg, et tous les trois ont l'occasion d'entendre *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinsky. L'unité du groupe se soude à Paris : quelques mois plus tard, en février 1914, un concert collectif marque le début des musiciens dans la capitale française, grâce aux capacités d'organisation de Casella.

La recherche est divisée en trois parties. Dans la première, on retrace la réception italienne de la musique française de Debussy à Ravel, mettant en lumière les jugements récurrents et les contradictions, tout en insérant le débat dans la discussion critique et esthétique de l'époque.

Dans la deuxième partie, on explore quelques aspects inédits de la biographie des compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* afin de mettre en lumière leur relations personnelles avec la France et la culture française.

Enfin, dans la troisième partie, on analyse l'accueil de la musique des compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* en France, montrant la manière dont leur musique contribue à redéfinir l'identité de la musique italienne auprès de la critique française, et mettant en évidence l'influence des événements politiques sur la réception de la musique italienne.

La recherche a principalement été menée grâce à la consultation des revues françaises conservées à la Bibliothèque Nationale de France (BNF) de Paris, ainsi que des revues italiennes, dont la collection la plus importante se trouve au Museo della Musica de Bologne.

Ce travail a été suivi par une période de recherche dans diverses archives en Italie et en France. À Paris, j'ai pu consulter les archives de l'Opéra, le Fonds Barbey à l'Institut National d'histoire de l'art (INHA), la Médiathèque Mahler, le Fonds Paul-Marie Masson à la bibliothèque de Sorbonne Université, le matériel épistolaire abondant conservé au Département de la musique à la Bibliothèque Nationale de France, ainsi que les Fonds Romain Rolland et Henry Prunières, également à la Bibliothèque Nationale de France. En Italie, j'ai pu consulter le Fondo Malipiero, le Fondo Respighi et le Fondo Casella à l'Istituto Cini de Venise, la bibliothèque du Museo Correr à Venise, la Fondation Malipiero à Asolo, le Fondo Respighi aux Archives d'État de Milan, le Fondo Ferranti au Conservatoire "Giuseppe Nicolini" de Plaisance, le Fondo Pizzetti, partagé entre la Biblioteca Palatina à Parme et la Biblioteca Nazionale Centrale à Rome, les archives d'histoire contemporaine au Gabinetto Vieusseux à Florence, la correspondance de la Biblioteca Nazionale Centrale à Florence, ainsi que les archives de l'Institut Français de Florence.

L'étude de la correspondance échangée entre les musiciens italiens et diverses personnalités françaises (compositeurs, musicologues, impresarios), conservée dans les archives des deux nations, a permis d'étayer la recherche pour une reconstruction biographique aussi précise que possible. La visite des différentes archives a été rendue possible grâce à une bourse d'aide à la mobilité de Sorbonne Université, pour laquelle je suis reconnaissant.

Le contexte historique des relations franco-italiennes. [p. 10]

Les relations politiques et diplomatiques entre la France et l'Italie ont connu une évolution rapide dans les années 1900-1920, une évolution qui n'a pas laissé indifférentes les relations culturelles et artistiques entre les deux nations.

Après le "schiaffo di Tunisi" (la "gifle de Tunis") de 1881 l'Italie constitue la Triple Alliance avec l'Empire Allemand et l'Empire Autrichien. Les gouvernements de Francesco Crispi (1887-1891 et 1893-1896) sont particulièrement hostiles à la France. Cependant, la *Weltpolitik* du Kaiser Guillaume II, qui vise l'Afrique du Nord, rapproche les intérêts des deux pays méditerranéens. Les accords franco-italiens de 1902 marquent un rapprochement entre la France et l'Italie et apaisent les tensions coloniales en Afrique du Nord. Un rôle important dans les accords de 1902 est joué par l'ambassadeur à Rome, Camille Barrère (dont

la fille Hélène, musicienne, est amie et soutien actif de jeunes compositeurs romains tels que Vincenzo Tommasini, Vittorio Gui et Alberto Gasco). Sous les gouvernements de Giovanni Giolitti, les liens entre les deux pays se renforcent, conduisant à l'alliance militaire de la Première Guerre mondiale.

Au début du XXe siècle, la vie intellectuelle italienne est enrichie par l'émergence de nombreuses revues culturelles et littéraires, parmi lesquelles « La Critica », fondée en 1903 par Benedetto Croce, « Leonardo », fondée par Giovanni Papini et Giuseppe Prezzolini en 1903, « La Voce », imaginée en 1908 par les mêmes Papini et Prezzolini, et « Lacerba », née en 1913 à l'initiative de Papini et Ardengo Soffici. Grâce à cette intense activité culturelle, les jeunes intellectuels italiens contribuent à renforcer l'intérêt pour la culture et l'art français.

Ce sont précisément ces jeunes intellectuels les principaux acteurs du tournant diplomatique au début de la Première Guerre mondiale : une campagne de presse tenace et les manifestations de rue du « *radioso maggio* » dépassent la position neutraliste de Giolitti, du parlement et de la grande majorité de la population italienne (fidèle à la position pacifiste de Benoît XV) et amènent au pouvoir l'interventionniste Antonio Salandra. Devenu Premier ministre, Antonio Salandra et son ministre des Affaires étrangères Sidney Sonnino ratifient le Pacte de Londres, signé secrètement le 26 avril 1915 : l'Italie abandonne ainsi la Triple Alliance et entre en guerre aux côtés de la France et de l'Entente.

Au cours de ce travail de recherche, les conséquences dans le débat culturel de ce processus d'approche diplomatique avec la France, en particulier à partir du déclenchement de la guerre, ont été mises en lumière. Dans la presse musicale et les positions des auteurs, on peut observer un désintérêt progressif pour la musique allemande et une attention renouvelée pour la musique française.

Le milieu musical n'est donc pas insensible à la nouvelle effervescence du monde des revues culturelles, tout comme les musiciens de la *generazione dell'Ottanta*, qui participent activement au débat sur la musique contemporaine dans les journaux et les revues.

Dans différentes revues de l'époque et dans des revues spécialisées musicales telles que « Rivista Musicale Italiana », « La nuova musica », « Musica e musicisti », « La Riforma Musicale », « Ars Nova », « Il Pianoforte », « La Critica Musicale », « Musica d'oggi », « Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale », les jeunes compositeurs débutants écrivent de nombreux articles, désireux de participer au débat et de souligner leur différence par rapport aux compositeurs italiens précédents et à la tradition du XIXe siècle.

La plupart des jeunes musiciens se présentent effectivement comme une sorte de compositeurs-critiques.

Ildebrando Pizzetti et Giannotto Bastianelli en particulier sont proches de l'avant-garde littéraire florentine et amis de Papini et Prezzolini.

Ildebrando Pizzetti exerce une activité critique constante, incisive et prolongée ; dès son plus jeune âge dans la revue de Parme « Per l'arte » et par la suite dans des revues plus prestigieuses comme « La Voce » et « Il Marzocco ». La critique n'est pas pour Pizzetti une activité subordonnée à la création. Son ambitieuse intention de forger un nouveau drame latin dépassant l'opéra italien du XIXe siècle et le drame wagnérien découle donc d'une réflexion théorique et d'une critique vaste, constante et articulée.

Giannotto Bastianelli est un écrivain à la prose incisive et aux jugements critiques originaux et parfois visionnaires : bien que son activité de compositeur n'ait pas connu de succès de son vivant ni par la suite, il est reconnu comme l'un des critiques les plus influents de sa génération. À Florence, le jeune musicien fait partie d'un groupe d'intellectuels composé notamment de Carlo Michelstaedter, Scipio Slataper, Giovanni Papini et Giuseppe Prezzolini. Sa réflexion critique est influencée par la proximité avec le milieu de la « Voce », dont le rôle est crucial pour la diffusion en Italie de la philosophie d'Arthur Schopenhauer et de Henri Bergson. Ses positions critiques sont profondément influencées par l'esthétique de Benedetto Croce, ainsi que par la pensée de Friedrich Nietzsche. Ses principales monographies, « La crisi musicale europea » (1912) et « Il nuovo dio della musica » (1927), ainsi que de nombreux articles, ont profondément influencé la vie musicale de ces années.

L'activité de pianiste et compositeur d'Alfredo Casella est certainement prédominante par rapport à celle de critique. Ses nombreuses contributions dans les revues françaises et italiennes ne sont pas le résultat d'une réflexion unitaire, mais plutôt d'interventions militantes et vives dans les débats qui animent la vie musicale française, italienne et européenne de l'époque. Ses articles, souvent des lettres ouvertes à des journaux ou des manifestes pour des concerts, abordent ainsi des thèmes très variés.

Gian Francesco Malipiero est peut-être le plus doué des écrivains mentionnés et il nous a laissé des pages de journal et des articles de grande valeur littéraire, imprégnés de la même mélancolie et de la même ironie âpre que sa musique. Cependant, sa prose est loin de toute tentative de critique systématique et rationnelle. Malipiero préfère l'anecdote grotesque et imprévisible à une définition précise et cohérente de sa poétique musicale.

Ottorino Respighi est certainement plus isolé par rapport au groupe, moins impliqué dans des événements musicaux partagés et nettement moins actif et incisif en tant que critique.

La position de compositeurs mineurs tels que Vincenzo Tommasini ou Francesco Santoliquido est également étudiée dans le cadre de cette thèse.

Première partie : la réception de la nouvelle musique française en Italie au début du 20ème siècle. [p. 15]

La reconstitution du contexte critique italien du début du XXe siècle est une prémisse nécessaire pour analyser les catégories musicales, esthétiques, culturelles et politiques dans lesquelles se forment les jeunes auteurs italiens de la *generazione dell'Ottanta*. Ce n'est qu'après avoir reconstruit les principales positions critiques des compositeurs sur la musique française contemporaine, leurs contradictions et leurs oscillations, qu'il est possible d'investiguer les événements biographiques des compositeurs, leurs relations personnelles avec la France ou les auteurs français, et enfin, la réception de leurs œuvres dans la vie musicale française et le débat critique qui en découle.

La vie musicale italienne de l'époque ne permet pas aux jeunes compositeurs d'acquérir une connaissance approfondie et directe de la musique française plus récente. En effet, ces concerts de musique de chambre et symphonique sont peu fréquents dans les villes plus petites, et la connaissance de cette musique doit reposer principalement sur l'étude des partitions ou la lecture de la littérature critique. Pour un contact plus direct, il est souvent nécessaire de traverser les Alpes, comme c'est le cas de Pizzetti, qui se rend à Paris pour la première fois en 1911 en vue d'entendre *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio, ou de Malipiero, qui a ses premiers contacts avec la musique de Debussy à Berlin, où il entend le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et, en 1908, *Pelléas et Mélisande* en langue allemande.

Les avis des compositeurs italiens concernant la musique de Debussy ne sont pas homogènes et oscillent souvent entre le rejet et l'admiration. Même parmi les compositeurs les plus favorables à la nouveauté de la musique de Debussy, il subsiste la préoccupation de ne pas se réduire au rôle de simples imitateurs et d'assimiler certaines innovations linguistiques tout en restant fidèles à leur identité italienne.

Le premier à s'intéresser à la musique de Claude Debussy est Ildebrando Pizzetti qui signe, dès la fin de ses études en 1904, deux articles sur le musicien français. Pizzetti souligne le décadentisme de la musique de Debussy et l'absence de mélodie dans la vocalité de *Pelléas et Mélisande*, jugée incompatible avec la sensibilité italienne.

En 1907, un long article signé par Vincenzo Tommasini paraît dans la « Rivista Musicale Italiana ». Tommasini utilise l'épithète « impressionniste » pour qualifier la

musique de Debussy, afin de souligner sa capacité à capter les sensations subjectives et fugaces offertes par la nature. Dans une vision évolutionniste liée à un schéma positiviste, l'impressionnisme représente pour Tommasini l'aboutissement de l'art musical, la musique étant impressionniste par nature, bien plus que la peinture ou la littérature qui doivent utiliser des sujets et des concepts déterminés. Pour obtenir l'indétermination des sensations, Debussy plonge la mélodie et le rythme dans la nébuleuse de l'harmonie, qui devient, selon Tommasini, le paramètre fondamental de la musique du compositeur français.

La même année 1907, un article paraît dans « Nuova Antologia » sous la plume de Ricciotto Canudo, écrivain italien installé à Paris, ami de D'Annunzio et acteur des relations culturelles franco-italiennes. Ici encore, un schéma évolutionniste place la musique de Debussy au sommet de l'histoire de la musique : après le « drame de l'action » de Monteverdi et le « drame de la pensée » de Wagner, le « drame de l'idée » de Debussy. *Pelléas et Mélisande* n'est donc pas pour Canudo un drame d'actions, de paroles ou de personnages, mais un drame du destin ineffable des êtres humains. Selon Canudo, la musique de Debussy y parvient en écartant à la fois la mélodie symétrique de l'opéra italien et la mélodie infinie de Wagner, et en utilisant une fragmentation mélodique capable de suggérer le mystère du destin.

L'asymétrie mélodique de Debussy est également au centre d'un article de 1907 d'Alfredo Untersteiner, qui propose à nouveau de qualifier Debussy d'auteur « décadent », une critique reprise, avec une pléthore de métaphores, dans un article de Carlo Placci publié dans le « Marzocco » en 1908. L'article de Placci souligne explicitement que les jeunes compositeurs italiens considèrent désormais Debussy et la musique française comme leur référence, bien plus que la musique de Richard Strauss.

L'année 1908 est cruciale pour la connaissance de Debussy en Italie : les concerts à l'Augusteo (amphithéâtre Corea) sont inaugurés à Rome et Debussy fait partie de la programmation dès la première saison : le 22 mars 1908, Alessandro Bustini dirige le Regia Orchestra di Santa Cecilia dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et, le 9 avril, Luigi Mancinelli présente les deux premiers *Nocturnes*. L'année suivante, le 14 mars 1909, Giorgio Polacco interprète *La Mer*. Le 2 avril 1908, *Pelléas et Mélisande* est également programmé pour la première fois à la Scala, sous la direction de Arturo Toscanini.

À la suite de ces événements, plusieurs essais cruciaux pour la réception de la musique de Debussy en Italie paraissent la même année et la suivante.

Présent lors de la première italienne du *Pelléas et Mélisande*, Ildebrando Pizzetti reconsidère ces précédentes critiques (comme il le reconnaît dans une lettre inédite à Prezzolini datée du 9 juillet 1909) et écrit un long essai sur *Pelléas et Mélisande* pour la « Rivista Musicale Italiana ». Pizzetti est l'un des premiers et des plus fervents partisans de la fraternité musicale entre l'Italie et la France et il voit dans l'œuvre de Debussy et Maeterlinck l'un des premiers exemples de drame musical latin, capable de sortir du carcan de l'opéra italien du XIXe siècle et des entraves du wagnérisme. Pizzetti se rallie à un jugement très répandu à l'époque concernant la musique de Debussy, à savoir la rupture du compositeur français avec la symétrie mélodique, qui était (d'une manière assez simplifiée) attribuée à l'opéra italien du XIXe siècle. Cependant, comme dans les articles de 1904, Pizzetti continue de critiquer la pauvreté mélodique de la vocalité de Debussy.

Un texte de 1909 de Francesco Santoliquido, *Il dopo Wagner : Claude Debussy e Richard Strauss*, reprend certains des sujets déjà abordés dans le débat italien. Selon Santoliquido, Debussy place l'harmonie plutôt que l'élaboration contrapuntique au centre de son processus de composition. Pour Santoliquido, le rejet du dessin dans la peinture impressionniste correspond à l'abandon définitif du thématisme et du contrepoint thématique, que même Wagner avait conservé par le Leitmotiv.

Giannotto Bastianelli est l'un des compositeurs qui porte le plus grand intérêt critique concernant l'art de Debussy. La critique du décadentisme de Debussy est profondément liée, chez Bastianelli, aux réflexions contemporaines de Benedetto Croce. Dans un article influent paru en 1907 dans « La Critica », Croce avait reconnu le formidable raffinement des vers et de la parole des écrivains décadents (Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Antonio Fogazzaro), mais avait regretté leur manque de valeurs morales. Si l'art est pour le philosophe l'union de la forme et du contenu, il y a dans le décadentisme un déséquilibre esthétisant en faveur de la forme : dans leur écrits la préciosité du langage et les suggestions évoquées ornent un contenu sentimental inauthentique.

En 1909 deux articles consacrés à Debussy paraissent dans « la Voce », dans lesquels Bastianelli reprend la même structure argumentative que Croce, en distinguant l'esthétique de l'éthique et en séparant le jugement en tant qu'artiste du jugement en tant qu'homme. Le décadentisme de Debussy représente pour le critique un raffinement sans précédent de l'expressivité musicale, mais pas encore au service d'un contenu éthique adéquat. Bastianelli juge donc que la musique de Debussy est le reflet d'une époque marquée par un affaiblissement de la volonté virile. Bastianelli affirme, comme dans la pensée de Croce,

l'unité de l'intérieur et de l'extérieur dans l'art et critique les jeux sonores des vagues et des nuages de Debussy et leur prétention de s'éloigner du subjectivisme romantique.

En 1910, Giacomo Setaccioli écrit un pamphlet contre Debussy qui se distingue par la violence de l'attaque plutôt que par l'originalité des arguments, qui ne sont que la reprise de points déjà soulevés dans le débat critique italien. Il convient toutefois de noter la remarque de Setaccioli selon laquelle le décadentisme du compositeur français a fait plus de victimes en Italie qu'en France, de sorte que les jeunes compositeurs italiens, à l'instar du musicien français, renient dans leur musique certains éléments vitaux et traditionnels tels que la mélodie et le contrepoint.

La voix du groupe futuriste, dont le plus célèbre représentant musical est Francesco Balilla Pratella, se fait également entendre dans le débat critique. Les positions de Balilla Pratella sont difficiles à interpréter, car si d'une part, dans le *Manifesto dei musicisti futuristi* de 1911, il reproche à Debussy la répétition primitive de maigres fragments mélodiques sans développement (rejoignant ainsi les positions des critiques plus conservatrices), d'autre part, dans un article de 1912 intitulé *La distruzione della quadratura*, il juge l'asymétrie mélodique de Debussy comme un progrès, bien qu'insuffisant, sur la voie de cette liberté formelle que les poètes avaient déjà atteinte par le vers libre.

Les réflexions de Domenico Alaleona, qui analyse Debussy à partir de sa propre théorie de l'harmonie, font figure d'exception. Selon lui, le langage harmonique de Debussy repose sur l'utilisation systématique de la triphonie et de l'exaphonie. Il décèle dans la musique du Français la possibilité de nouveaux horizons d'expressivité musicale : la découverte des nouvelles tonalités « neutres » (conçues à partir de la division de l'octave en parties égales) est née chez Debussy du besoin d'exprimer des états d'esprit encore inconnus dans la musique du passé, des états d'âme que l'on peut selon Alaleona résumer par la « stupeur », exprimée par un sens tonal suspendu et sans direction.

En 1911, Ildebrando Pizzetti est envoyé par le « Marzocco » à Paris pour assister à la première représentation du *Martyre de Saint-Sébastien* de Debussy et D'Annunzio. C'est un voyage crucial et très éprouvant pour Pizzetti, qui se rend en France aussi pour demander au poète d'approuver les changements apportés au texte de *Fedra* qu'il est en train de mettre en musique. Le voyage à Paris est l'occasion de mettre à jour ses connaissances et son jugement sur le musicien français. Une fois de plus, Pizzetti émet des réserves sur la musique de Debussy, exemplaire à ses yeux pour peindre des atmosphères, mais moins pour saisir le drame intérieur des personnages.

En 1912 fut publié un texte de grande influence dans le milieu musical italien de l'époque : *La crisi musicale europea* de Giannotto Bastianelli. Il y développe les opinions éparses qu'il avait formulées dans divers articles parus dans les revues. En particulier, il désigne Debussy et Pizzetti comme les deux plus grands « prosateurs musicaux », capables de surmonter le lyrisme statique des vers symétriques, avec une préférence pour la *Fedra* de son ami Pizzetti, qu'il trouve plus vigoureuse et dramatique que le *Pelléas* de Debussy.

Dans l'essai sur Debussy publié pour « Il Marzocco » en 1913, Pizzetti montre qu'il a adopté les catégories esthétiques de Bastianelli : en opposant la tendance lyrique de la mélodie symétrique à la tendance dramatique de la mélodie asymétrique, Pizzetti qualifie Debussy d'auteur essentiellement dramatique. De même, tout en reconnaissant à Debussy le mérite d'avoir écrit le premier drame musical latin authentique, Pizzetti affirme que *Pelléas et Mélisande* est une œuvre riche des nuances et subtilités mais dépourvue d'humanité et de contenu sentimental sincère. Au terme du parcours critique commencé en 1904, on peut certainement conclure que Pizzetti a su apprécier progressivement le langage et la technique de Debussy, passant d'un rejet initial à une reconnaissance de la valeur historique de sa musique. Pizzetti voit néanmoins dans la musique de Debussy et dans les vers de Maeterlinck une expression du décadentisme et préfère pour ses propres drames (par exemple *Fedra*, *Debora e Jaele* et *Lo Straniero*) les sujets tirés de la Bible ou du drame attique, fidèle à une idée du drame comme rédemption ou catharsis.

De nombreux articles consacrés à Debussy sont publiés en 1913. Dans « Il Marzocco », Sebastiano Arturo Luciani interprète la prédilection de Debussy pour les éléments fluides (l'eau ou les nuages), non pas comme un simple esthétisme, mais comme le dépassement du rationalisme de la construction musicale. Dans le sonatisme classique, la musique est structurée autour de thèmes reconnaissables, des substances réelles - des *subjecta* - qui structurent le discours musical. À l'inverse, dans la fragmentation de Debussy la musique devient un flux de perceptions sans identités reconnaissables. Lorsque des mélodies ou des thèmes sont reconnaissables à l'oreille, ils sont en réalité, selon Luciani, dépourvus d'identité substantielle, des jeux évanescents de nuages et de reflets.

Rudolf Cahn-Speyer, dans la « Rivista Musicale Italiana » de la même année, nie qu'il y ait une différence substantielle entre l'impressionnisme de Debussy et les diverses formes de descriptivisme musical du passé, de la musique ecclésiastique à l'orchestre wagnérien, faisant ainsi apparaître que la notion d'« impressionnisme » est encore utilisée en 1913 sans une connotation historique précise.

En 1913, Cesare Paglia, sous le pseudonyme de Gaianus, publie un pamphlet reprenant les arguments les plus répandus à l'encontre de la musique de Debussy : art malade, décadent, dépourvu d'humanité et éloigné de la tradition italienne. C'est dans le drame musical *Pelléas et Mélisande* que se manifeste le plus, selon lui, le manque de vitalité de la musique de Debussy.

Dans un article de 1915, Bastianelli reconnaît désormais l'influence considérable, voir excessive, de la musique française contemporaine sur les jeunes compositeurs italiens et les invite à se défaire de leur asservissement pour revenir aux racines de l'ancienne musique italienne de Palestrina, Frescobaldi, Monteverdi et Carissimi.

Il faut attendre son retour en Italie en 1915 pour qu'Alfredo Casella commence lui aussi à faire entendre sa voix dans le débat italien, une voix qui fait autorité non seulement en raison de sa notoriété, mais aussi de la connaissance de la musique française contemporaine qu'il a acquise au cours de ses années passées à Paris. Dans un article de 1916, Casella souligne le caractère latin de l'art de Debussy, dont le *Prélude à l'après-midi d'un faune* lui rappelle des visions païennes auréolées de lumière méridienne. Cependant, Casella nourrit progressivement l'idée d'une inconciliabilité entre les tendances impressionnistes et l'esprit authentique de l'art italien. Dans *Impressionismo e antimesesimo*, publié dans « Ars Nova » en mars 1918, il invoque des raisons géographiques, ethniques et culturelles : la transparence de la lumière dans le paysage italien, le classicisme atavique de l'art, le sens plastique du dessin et de la forme dans la peinture éloignent l'artiste italien des brumes de l'impressionnisme. Casella, connaisseur en peinture, reconnaît que son jugement est né de la lecture des thèses de Ardengo Soffici dans « La Voce » à propos du cubisme en tant que mouvement de réaction à l'impressionnisme.

La mort de Debussy, le 25 mars 1918, a évidemment un grand retentissement dans la presse musicale italienne. Sa mort est l'occasion pour Bruno Barilli de s'en prendre aux nombreux "orphelins" laissés en Italie par le défunt compositeur.

Le long article de Adriano Lualdi dans la « Rivista Musicale Italiana » est bien plus qu'une nécrologie. Malgré son admiration, Lualdi reprend une thèse déjà exprimée par Pizzetti sur le manque d'humanité et de valeurs morales dans la musique de Debussy, thèse reprise, entre autres, par Giacomo Orefice, à laquelle Casella répond dans sa nécrologie en revendiquant l'autonomie de l'art par rapport à la morale, qu'elle soit patriotique, religieuse ou sociale.

Aucun des compositeurs français du début du siècle n'a fait l'objet d'un débat aussi vaste et passionné que celui qui s'est tenu autour de la musique de Debussy.

Parmi les compositeurs-critiques italiens, c'est surtout Pizzetti qui s'est livré à des considérations sur d'autres compositeurs français récents. Si l'opinion de Pizzetti sur Camille Saint-Saëns, Gustave Charpentier ou Jules Massenet est mitigée, voire négative, il accorde en revanche une grande importance à *Ariane et Barbebleue* de Paul Dukas, qu'il considère comme le premier pas dans la création du véritable drame latin, en s'éloignant du wagnérisme et du vérisme.

Pizzetti accorde également une certaine attention à Vincent d'Indy et voit dans sa musique un modèle de sévérité et d'austérité contre toutes les tentations décadentistes. En 1910, d'Indy dirige deux concerts à l'Accademia di Santa Cecilia qui connaissent un certain retentissement dans la presse.

Deuxième partie : Les jeunes compositeurs italiens au début du 20ème siècle : nouvelles traces biographiques. [p. 101]

La deuxième partie de la thèse retrace divers moments inédits de la biographie juvénile de certains musiciens de la *generazione dell'Ottanta*, cherchant à analyser en particulier leur relation avec la culture et la musique française de l'époque. Reconstituer en détail, lorsque cela est possible, la biographie de ces auteurs a permis de mieux appréhender les différentes attitudes envers la musique européenne de l'époque. La recherche s'est concentrée sur la période de formation de ces auteurs au début du siècle, un sujet encore peu étudié et qui offre des documents encore inédits. L'objectif est de reconstruire ou d'émettre des hypothèses, en fonction des sources documentaires, sur le réseau de contacts et de connaissances musicales et culturelles, avec une attention particulière portée à la France.

Parmi les auteurs de la *generazione dell'Ottanta*, Alfredo Casella est le seul à nous avoir laissé une vaste autobiographie, riche en détails sur sa période passée dans la capitale française. De plus, les années parisiennes de Casella ont été largement et minutieusement documentées par Roberto Calabretto et ont également fait l'objet de plusieurs études académiques.

La biographie d'Ottorino Respighi a été reconstituée par sa femme Elsa, et elle est largement utilisée comme base pour les études ultérieures consacrées au compositeur.

La reconstruction de la biographie d'Ildebrando Pizzetti a été menée avec grand soin par son fils Bruno, qui a retracé chronologiquement toute la vie de son père dans une publication, rassemblant des lettres publiques et privées, des textes de l'auteur et des extraits de journaux. Cependant, la consultation des archives a permis de découvrir certains documents non publiés par le fils, concernant en particulier les relations avec l'Institut Français de Florence pendant les années où le compositeur enseignait au Conservatoire de la ville. Il s'agit de documents qui éclairent la relation du compositeur avec la musique et la culture françaises.

En revanche, la connaissance des premières années de formation de Malipiero est très limitée. Le compositeur vénitien n'a laissé aucune autobiographie ni d'héritiers pour rassembler les documents biographiques, et sa fuite du Veneto vers Rome lors de la défaite de Caporetto en 1917 a malheureusement entraîné la perte de nombreux documents. L'étude menée sur la correspondance inédite conservée à la Fondation Cini de Venise et au Musée

Correr a permis de mettre en lumière l'intérêt précoce du musicien pour le monde austro-germanique, jusqu'à son expérience parisienne en 1913.

La recherche s'est surtout concentrée sur Pizzetti et Malipiero, car des pistes de recherche substantielles et inédites ont pu être trouvées concernant ces deux compositeurs.

Ildebrando Pizzetti, Giannotto Bastianelli et l'Institut Français de Florence. [p. 103]

Dans le cas de Pizzetti, en analysant la vie musicale de sa ville natale de Parme, il faut conclure que sa connaissance précoce de la musique française se base principalement sur l'étude des partitions. L'amitié entre Vincent d'Indy et Giovanni Tebaldini, maître de Pizzetti au Conservatoire de Parme, doit également être soulignée. Pour un contact direct avec la musique de Debussy, il faut attendre les représentations de *Pelléas et Mélisande* à la Scala en avril 1908 et le déménagement à Florence, où il est nommé professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire.

Si la vie musicale florentine de l'époque ne diffère pas tellement de celle de la province italienne, la capitale toscane est néanmoins devenue l'épicentre littéraire de la péninsule, en raison du foisonnement de revues culturelles et artistiques. Grâce à sa fréquentation de Bastianelli, Pizzetti est amené à collaborer activement avec « La Voce » et se lie d'amitié avec Giuseppe Prezzolini. Le lien avec le cercle de « La Voce », et en particulier avec Bastianelli et Prezzolini et d'autres tels que Gui, Castelnuovo-Tedesco, Papini, Palazzeschi, De Robertis, Jahier et Soffici, représente pour Pizzetti un important échange humain et culturel. Les appartements que Pizzetti occupe pendant ses années florentines sont souvent le théâtre de soirées musicales auxquelles participent des musiciens, des artistes et des hommes de lettres.

Si le rôle de « La Voce » dans la culture florentine a été étudié, il existe dans la Florence de l'époque un autre centre culturel important, dans le cadre duquel les relations avec Pizzetti et Bastianelli n'ont pas encore été suffisamment analysées : l'Institut français de Florence. Grâce à de nombreux documents inédits, il a été possible d'apporter un nouvel éclairage sur les relations entre l'Institut et le milieu musical florentin de cette époque. L'Institut français de Florence a été fondé en 1907. Son directeur de la fondation jusqu'en 1918 est Julien Luchaire, alors professeur de littérature italienne à l'université de Grenoble. Luchaire s'appuie sur le soutien de l'université et celui de l'ambassadeur en Italie Camille

Barrère pour fonder l'Institut, qui répond à des enjeux de politique culturelle à un moment de fraternité italo-française, après le gel des années du gouvernement de Crispi. Au moment de la fondation de l'Institut, le président du Conseil Giolitti, bien qu'ayant formellement confirmé la Triple Alliance avec l'Autriche et l'Allemagne, avait déjà œuvré au maintien de bonnes relations avec la France et l'Angleterre, comme d'ailleurs dans ses gouvernements précédents (1892-1893 et 1903-1905).

Porté par un vent nouveau favorable aux relations italo-françaises, Luchaire expose avec lucidité un programme très ambitieux, bien au-delà des études et des intérêts académiques. Selon Luchaire, la création d'une « race intermédiaire » italo-française s'inscrit parfaitement dans une politique de puissance qui dépasse la sphère culturelle pour porter des ambitions politiques. L'Institut soutient la production artistique française mais aussi celle des Italiens qui regardent la France avec intérêt, comme Pizzetti et Bastianelli.

Luchaire sollicite Romain Rolland, son professeur au Lycée Henri IV, pour prendre en charge la section musicale de l'Institut, à laquelle doit s'ajouter la section d'histoire de l'art. Rolland soutient volontiers le projet mais, trop occupé et plus enclin à se consacrer à l'écriture, il n'accepte le poste que formellement. Rolland insiste pour que le jeune musicologue Paul-Marie Masson, son élève à l'École Normale et celui de d'Indy à la *Schola Cantorum*, soit chargé de conférence de musicologie de façon permanente à Florence et prenne en charge les activités musicales de l'Institut.

L'amitié entre Masson et Pizzetti a été reconstituée dans la thèse grâce aux lettres conservées à la Bibliothèque nationale de France, au Fonds Masson de la bibliothèque de Sorbonne Université et dans le Fondo Pizzetti à la Biblioteca Palatina du conservatoire de Parme.

Le printemps 1911 est un moment particulièrement intense dans les relations entre les jeunes musiciens florentins et l'Institut Français. Luchaire et Masson organisent une série de manifestations musicales, dont le point d'orgue est la présence de Romain Rolland, qui séjourne à Florence à l'occasion d'un voyage en Italie. Ce dernier est au courant du grand intérêt que ses écrits musicaux et son roman *Jean Christophe* ont suscité dans le milieu de « La Voce ». Une longue lettre de Bastianelli à Rolland, conservée dans le Fonds Rolland de la Bibliothèque nationale de France, date d'un peu avant le printemps 1911, quand les deux hommes se rencontrent en personne à Florence. La lettre confirme que Rolland avait reçu quelques compositions de Bastianelli. Avant l'arrivée de Rolland à Florence, Pizzetti écrit le 7 janvier 1911 un article pour « Il Secolo » de Milan sur *Jean-Christophe*, devenu un véritable

roman générationnel pour de nombreux jeunes artistes et musiciens italiens (quelques extraits de *La fin du voyage de Jean-Christophe* avaient été publiés dans la revue de Prezzolini).

L'arrivée de l'écrivain à Florence suscite donc un grand enthousiasme, et l'accueil chaleureux est également confirmé dans le *Journal* inédit de Rolland. Celui-ci sympathise avec les jeunes musiciens italiens et les exhorte à unir leurs forces pour le renouveau de la musique italienne. Peu après la visite de Rolland le 2 juillet 1912 paraît ce que l'on peut considérer comme le premier manifeste de la *generazione dell'Ottanta*, avec le titre *Per un nuovo risorgimento*, écrit par Bastianelli et co-signé par Pizzetti, Malipiero, Renzo Rinaldo Bossi et Respighi. Rolland apprécie surtout la musique de Pizzetti, en particulier *I pastori*, mais se montre moins sensible à la rudesse harmonique de Bastianelli.

Dès que Rolland quitte Florence, un autre pilier de la musique française arrive à Florence, toujours grâce à Masson : le 24 avril 1911, Vincent d'Indy dirige la Società Orchestrale Fiorentina dans une anthologie de musique française.

La suggestion de Rolland de faire de l'Institut français une scène pour les jeunes musiciens résidant à la Villa Médicis et les jeunes compositeurs italiens se réalise grâce à Masson : le 13 mai 1911, les salles de l'Institut accueillent un concert franco-italien avec des œuvres de Maurice Le Boucher (1882-1964), Jules Mazellier (1879-1959), résidents de la Villa Médicis, Pizzetti et Bastianelli.

La correspondance entre Masson et Pizzetti témoigne d'une relation forte, qui devient épistolaire lorsqu'éclate la guerre, dans laquelle Masson est enrôlé. L'alliance militaire franco-italienne trouve un partisan convaincu en Pizzetti, qui écrit à cette époque les articles antigermaniques et nationalistes les plus virulents. À la fin du conflit, les contacts entre les deux hommes se font de plus en plus rares.

Gian Francesco Malipiero et ses années de formation entre Venise et l'Europe. [p. 148]

Si Pizzetti a pu bénéficier de la reconstitution biographique précise de son fils Bruno, les chercheurs n'ont cessé de déplorer le mystère qui entoure les années de jeunesse de Malipiero. Les recueils de souvenirs de Malipiero, nombreux et de grande valeur littéraire, ne manquent pas : l'auteur déconcerte cependant le lecteur, laissant ses souvenirs suspendus entre le réel et l'onirique. Dans les écrits de Malipiero il n'y a pas de réflexions analytiques sur ses expériences formatrices, ni de considérations critiques, mais plutôt un diorama de

fantaisies, d'associations libres, d'anecdotes grotesques, animées par l'ironie caustique de l'auteur.

Si aucun document n'est conservé sur les années de pèlerinage dans l'Europe centrale avec son père jusqu'à son retour à Venise en 1899, les documents qui précèdent l'installation définitive de Malipiero dans sa maison à Asolo en 1923 sont aussi rares et disparates. La fuite précipitée de Malipiero à Rome lors de la défaite de Caporetto en octobre 1917 peut également avoir contribué à l'appauvrissement de la documentation : Malipiero a réussi à sauver sa précieuse bibliothèque mais, selon toute vraisemblance, le départ précipité a dû entraîner la perte de nombreux documents.

Parmi les lettres inédites qui ont permis de reconstruire la période de formation de Malipiero, les deux relations les plus significatives sont celles avec son ami le peintre Mario De Maria (réparties entre les archives de la Fondazione Cini à et les archives du Musée Correr à Venise) et avec le musicologue Oscar Chilesotti (réparties entre les archives Chilesotti de Bassano del Grappa et le Fondo Malipiero à la Fondazione Cini de Venise). La correspondance avec Chilesotti est très asymétrique : on dénombre 58 cartes postales et lettres de Malipiero (entre 1908 et 1916), mais seulement 3 lettres de Chilesotti à Malipiero, ce qui confirme la dispersion des premiers écrits de Malipiero.

Dans un article publié dans le « Mercure de France », le musicologue français Henry Prunières, devenu ami du musicien, rapporte les souvenirs de Malipiero sur les années amères de sa jeunesse, en dressant un sombre bilan. L'article de Prunières est une source très fiable, car il semble retranscrire fidèlement un certain ton plaintif typique des ruminations autobiographiques de Malipiero, et reprendre son champ lexical.

En 1893, les parents de Malipiero se séparent et il commence alors une difficile vie de nomade aux côtés de son père dans l'Europe centrale. Une vie d'errance que Malipiero supporte mal et à propos de laquelle il n'a laissé que de vagues lamentations. Quelques précisions sont apportées sur son passage à Vienne où, selon Prunières, il rencontre en 1896 un riche mécène polonais, dont on ignore le nom, qui se prend d'affection pour le jeune homme et lui finance quelques cours de violon. Ce n'est qu'en novembre 1898 que le jeune homme tente de s'inscrire au Conservatoire de Vienne, mais qu'il est refusé dans la classe de violon et rejoint la classe d'harmonie, où il reçoit l'enseignement de Stefan Stocker, ami et disciple de Johannes Brahms. Malheureusement, il ne reste aucune trace de la relation entre Stocker et Malipiero. De retour à Venise en 1899, il commence à étudier la composition au Liceo Musicale "Benedetto Marcello" avec Marco Enrico Bossi et l'harmonie avec Gian

Giuseppe Bernardi. Une certaine impatience à l'égard de l'enseignement qu'il reçoit au Conservatoire est largement compensée par le soulagement de se retrouver dans sa Venise bien-aimée. Dans sa ville natale, il a également un bref engouement pour Wagner, déclenché, selon Prunières, par l'écoute des *Meistersinger*. Prunières ne nous donne pas d'autres détails, mais les archives historiques du théâtre La Fenice indiquent que le drame de Wagner a été joué dans la traduction d'Angelo Zanardini entre le 26 décembre 1899 et le 14 janvier 1900, à l'occasion du carnaval. La musique de Wagner était très présente à Venise à cette époque, aux côtés du classicisme et du romantisme allemands, avec de nombreux concerts d'orchestre.

À Venise, le 9 mars 1902, une rencontre marquante pour Malipiero a lieu : au Teatro Goldoni, Ferruccio Busoni accompagne le violoniste belge César Thomson ; c'est la première d'une série de rencontres avec le grand virtuose qui se répètent plus tard à Berlin.

Mais le véritable tournant musical de ses années d'études à Venise, qui marquera toute son existence artistique, est le moment où, en août 1902, Malipiero se rend à plusieurs reprises à la Libreria Marciana pour étudier la musique de Monteverdi.

Il a d'abord quelques malentendus avec son professeur de composition Marco Enrico Bossi, qui sont manifestement surmontés lorsqu'il suit le professeur au Liceo Musicale de Bologne à l'automne 1902 et qu'il obtient son diplôme sous sa direction en 1904.

Entre 1902 et 1904, Malipiero fait donc la navette entre Bologne et Venise. Grâce à une allusion présente dans une lettre inédite adressée à Chilesotti quelques années plus tard, ma recherche a pu établir que Malipiero a entendu *Tod und Verklärung* de Richard Strauss à Bologne. Les archives historiques du Teatro Comunale de Bologne indiquent que l'œuvre a été jouée le 11 avril 1905 sous la baguette de Arturo Toscanini.

La lettre que Respighi écrit à Malipiero le 23 novembre 1904 est presque certainement attribuable à ses fréquentations à Bologne. Grâce à cette lettre inédite ma recherche a pu établir que la rencontre entre Respighi et Malipiero est la première parmi celle des compositeurs de la *generazione dell'Ottanta*, précédant celle entre Pizzetti et Bastianelli (qui se rencontrent en 1909), avant l'échange entre Malipiero et Pizzetti (les lettres datent de 1910) et même antérieure à la rencontre qui a lieu à Paris en 1913 entre Malipiero, Pizzetti et Casella. Dans cette lettre, Respighi propose à Malipiero de l'accompagner dans un voyage d'étude à Berlin. À partir de cette lettre (et d'autres documents inédits) la recherche a ainsi pu reconstruire les liens des deux compositeurs avec le monde austro-allemand, qui au début du XXe siècle concurrence encore la France en termes de destination privilégiée par les musiciens italiens. Respighi s'était déjà rendu en Allemagne pour la première fois en février

1902 : il y avait assisté à quelques conférences de Max Bruch sans y être particulièrement réceptif, une appréciation mitigée qui sera à son tour partagée plus tard par Malipiero. Malheureusement, il n'a pas été possible de retrouver une lettre de réponse de Malipiero à Respighi et nous ne savons donc pas si le voyage a réellement eu lieu (à ce jour, aucune preuve de ce voyage commun à Berlin n'a été retrouvée).

Malgré sa jeunesse vagabonde et malheureuse aux côtés de son père, l'Europe n'a donc pas cessé d'attirer Malipiero. La lettre de Respighi, ainsi que d'autres documents inédits, nous permettent de réévaluer l'importance du monde musical allemand dans la formation du jeune Malipiero, malgré les propres déclarations du compositeur. Malipiero a toujours souligné son antipathie pour la musique allemande, et dans ses mémoires, il passe brièvement sur ses séjours en Allemagne, qu'il affuble d'un voile gris de déception et d'échec. Les recherches sur les documents d'archives semblent au contraire montrer un aspect bien différent. C'est Malipiero lui-même qui rappelle qu'en 1904, il prend contact avec le célèbre Arthur Nikisch pour devenir son élève et affirme que le chef d'orchestre l'avait accepté dans la classe de direction d'orchestre de Leipzig. Malipiero doit toutefois renoncer à son désir de s'installer en Saxe en raison de circonstances familiales précaires, mais cela ne signifie pas que ses envies d'étudier à l'étranger cessent pour autant. Cependant, les souvenirs volontairement évasifs de Malipiero sont également à l'origine de nombreuses inexactitudes que l'on peut lire au sujet de ses séjours berlinois. Selon la reconstitution rendue possible par les documents, il y eut trois séjours à Berlin, et non les deux indiqués dans la monographie de John C. Waterhouse.

Les contacts avec le monde germanique ont été fondamentaux pour enrichir sa connaissance du répertoire musical. À Berlin, il entend le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et *Pelléas et Mélisande* de Debussy. La première berlinoise de *Pelléas et Mélisande* est jouée au Komische Oper en allemand. La même année 1908, sans se connaître, et d'ailleurs dans des contextes très différents, Pizzetti et Malipiero entendent donc pour la première fois le drame de Maeterlinck et Debussy, l'un à la Scala avec Toscanini en avril 1908, en italien, le second en novembre de la même année, en allemand. Malipiero écoute avec enthousiasme la première représentation à Dresde d'*Elektra* de Richard Strauss. Sa correspondance pour la revue « Musica » de Raffaello De Rensis nous apprend qu'il entend également le *Concerto pour violon* de Johannes Brahms, *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini, *Zazà* de Ruggero Leoncavallo, la *Sinfonia* de César Franck, *Die Brautwahl* de Ferruccio Busoni. Dans la ville prussienne, il approfondit la connaissance de Busoni en fréquentant les *Veranstaltet*

Orchester-Abende-neue und selten aufgeführte Werke organisés par le pianiste et découvre la musique de Béla Bartók.

À Berlin, Malipiero étudie avec Max Bruch à la Hochschule, une relation qu'il tentera plus tard de minimiser. Après ses trois séjours à Berlin, les voyages à l'étranger se poursuivent : si les souvenirs de l'auteur avaient jusqu'à présent fait allusion, quoique de manière imprécise, aux séjours berlinois, les voyages successifs n'ont pas encore été rapportés dans la littérature critique. Le seul témoignage à ce sujet est l'échange épistolaire inédit avec Oscar Chilesotti. La reconstitution de ces nombreuses incursions en terre allemande nous montre clairement la manière dont Malipiero continue à s'intéresser au monde allemand, bien plus qu'il ne le reconnaîtra plus tard alors qu'au même moment Pizzetti, à Florence, noue des relations avec le monde musical français. En 1909, on dénombre deux voyages de Malipiero en Autriche. À Vienne, la *Sinfonia degli eroi* est jouée à la Grosser Musikvereinssaal, bien accueillie par la presse, qui ne manque pas de relever la parenté du langage du jeune compositeur italien avec celui de Richard Strauss et de Gustav Mahler. La lecture des documents d'archives montre qu'après les voyages en Autriche de 1909, Malipiero n'a probablement pas effectué d'autres séjours à l'étranger avant celui parisien de 1913.

Les années qui précèdent 1913 sont importantes pour au moins trois raisons : tout d'abord, la découverte d'Asolo, qui deviendra pour Malipiero un lieu de prédilection et un refuge contre la persécution du bruit, sa rencontre avec le peintre Mario De Maria (Marius Pictor) et, à travers lui, son approche du monde poétique de D'Annunzio. Comme l'affirme Fiamma Nicolodi, c'est grâce à sa proximité avec l'œuvre picturale de De Maria que le compositeur approfondit cet onirisme halluciné et macabre qui caractérise sa poésie des *Sette canzoni*, à *Pantea*, *Torneo Notturmo* et bien d'autres compositions.

La relation entre les deux hommes peut être partiellement reconstituée grâce au Fondo Malipiero de la Fondazione Cini et à la bibliothèque du Museo Correr de Venise, qui possède un fonds dédié à De Maria. Il ne s'agit pas d'une relation épistolaire particulièrement riche, ce qui peut s'expliquer par la fréquence des rencontres dans la ville de Venise, où ils vivent alors tous les deux. Le cycle des *Poemetti lunari* pour piano (composé entre 1909 et 1910) comprend *I Monaci dalle occhiaie vuote*, inspiré du tableau homonyme de Marius Pictor exposé à la Biennale de 1907 (dont De Maria a peint de nombreuses versions). Le peintre met en relation Malipiero et D'Annunzio, dont l'œuvre d'écrivain et d'animateur de la vie artistique a constitué un tournant décisif pour la plupart des musiciens italiens de cette génération.

Printemps 1913 : Casella, Malipiero et Pizzetti à Paris [p. 196]

La rencontre à Paris en 1913 entre Casella, Malipiero et Pizzetti n'aurait pu avoir lieu sans la présence magnétique sur le sol français de Gabriele D'Annunzio, qui est, tant pour Pizzetti que pour Malipiero, le motif ultime du voyage à Paris.

D'Annunzio traverse les Alpes en mars 1910 et reste en France jusqu'en mai 1915. Cette fuite est rendue nécessaire par les demandes de plus en plus pressantes des créanciers italiens. À Paris, D'Annunzio est accompagné par Nathalie de Goloubeff (également connue sous le nom de Donatella Cross), une femme de la noblesse russe. Après un premier séjour à Paris, D'Annunzio réside à Arcachon. Concernant les relations de D'Annunzio avec les musiciens français, sa collaboration avec Debussy pour le *Martyre de Saint-Sébastien* est bien connue, mais d'autres musiciens français ont eu des contacts plus ou moins étroits avec le poète italien, comme en témoignent les souvenirs de D'Annunzio et quelques lettres inédites. Son attrait pour la musique ancienne l'a poussé à prendre contact avec l'organiste Louis Vierne (qui, en 1917, met en musique l'ode lyrique *Dal Vertice* de D'Annunzio). C'est Vierne qui suggère au poète de contacter la jeune compositrice Nadia Boulanger, qui, avec Raoul Pugno, met en musique *La Ville morte* sur un texte de D'Annunzio. Ce dernier collabore avec les deux musiciens jusqu'en 1912, ce qui amène plusieurs voyages du poète d'Arcachon à Paris, comme le révèle la correspondance épistolaire. La représentation de l'opéra, qui aurait dû avoir lieu en 1914 à l'Opéra-comique, est suspendue en raison de l'éclatement de la guerre.

Pour essayer de nouveau de rencontrer D'Annunzio, qui l'avait tant de fois éconduit, en vue d'obtenir l'autorisation de monter le *Sogno di un tramonto d'autunno*, Malipiero se rend à Paris. Selon son ami Prunières, ce départ est également motivé par le désir de connaître la dernière production musicale française.

Au printemps 1913, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero et Ildebrando Pizzetti sont à Paris. Leur rencontre à Paris est fortuite, car chacun se trouve dans la capitale française pour des raisons différentes : Casella y vit depuis des années, Malipiero cherche à entrer en contact avec D'Annunzio, Pizzetti s'y trouve pour assister à la première de sa *Pisanelle* sur le texte de D'Annunzio.

Alfredo Casella est arrivé en France en 1896, à l'âge de 13 ans, et y est resté jusqu'en 1915. Dès son arrivée à Paris, Casella est admis dans la classe de piano de Louis Diémer. Il suit également les cours d'harmonie de Xavier Leroux et fréquente brièvement la classe de

Gabriel Fauré, où il fait la connaissance des principales figures de la musique française de l'époque. À Paris, Casella est également voisin de Maurice Ravel, avec qui il se lie d'amitié. En dehors des classes du Conservatoire, Casella participe à des cercles musicaux, comme celui de l'éditeur Albert Mathot, au boulevard Haussmann. Il fréquente souvent le salon de Paul Clemenceau, frère du premier ministre Georges. Casella devient également critique musical du journal de Clemenceau, « L'Homme libre ». Dans les salons parisiens, Casella contribue à faire connaître la musique de Gustav Mahler. Une lettre inédite de Casella adressée en décembre 1908 à Gabriel Astruc indique que le pianiste interprète personnellement une réduction à quatre mains de la *Deuxième Symphonie* de Mahler dans le salon de la comtesse Greffulhe.

Lorsque les trois compositeurs italiens se rencontrent à Paris en 1913, Casella est donc parfaitement intégré au milieu musical de la ville, partie prenante d'un réseau dense de connaissances et de relations.

Cette rencontre parisienne n'a jamais été étudiée de manière exhaustive et les nombreux indices restent dispersés entre différentes sources et études, qui ne concordent pas toujours. Dans cette thèse, on tente pour la première fois de recomposer la mosaïque. Le matériel utilisé est extrêmement varié et hétérogène, allant d'articles de journaux, des lettres, ou de romans à des documents d'archives. Cette rencontre a été un moment décisif dans la vie des musiciens, en particulier pour Casella et Malipiero. Le premier se rend compte pour la première fois qu'il existe en Italie une nouvelle génération de musiciens qui, comme lui, s'engagent pour le renouveau du langage musical. Malipiero fait la connaissance d'auteurs qui lui étaient jusqu'alors inconnus, comme Igor Stravinsky ou Arnold Schönberg, qui le marquent de façon décisive. Le séjour de Pizzetti est plus bref et sa réaction à la vie musicale parisienne est plutôt mitigée.

Il n'existe pas de récit précis du long séjour de Malipiero à Paris en 1913, et Malipiero lui-même y est revenu de manière rhapsodique et elliptique. En croisant les souvenirs du compositeur avec des lettres inédites, des coupures de presse et des pages de journaux intimes d'autres protagonistes de ces rencontres, il est possible de déceler quelques indices de ces mois passés à Paris.

Les longs mois d'attente en amont du rendez-vous avec D'Annunzio n'ont certainement pas été privés de rencontres. Comme le montrent les lettres, Malipiero essaie de participer aux événements artistiques et sociaux que la ville lui offre.

Parmi les personnalités rencontrées par Malipiero à Paris figurent le sculpteur Medardo Rosso et l'écrivain autrichien Stefan Zweig. À Paris, il fait la connaissance du compositeur belge Fernand Le Borne, qui le présente à Alfredo Casella. La rencontre avec son collègue turinois marque un tournant dans le séjour de Malipiero à Paris : grâce à lui, il fait la connaissance de Debussy, Ravel et Dukas.

Paris lui permet non seulement d'entendre la musique de ses homologues français, mais aussi de rencontrer la musique des compositeurs décisifs du XXe siècle, comme Arnold Schönberg, dont il entend l'*Opus 19*.

Pendant le séjour de Malipiero, Ildebrando Pizzetti arrive à Paris pour assister à une représentation de la *Pisanelle* de D'Annunzio, dont il a écrit la musique.

Le 29 mai 1913, lendemain de l'arrivée de Pizzetti, a lieu au Théâtre des Champs-Élysées la première du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky, sous la baguette de Pierre Monteux. Les trois compositeurs italiens sont présents. Si Casella connaît la production de Stravinsky, la soirée est un véritable choc pour Malipiero. Pizzetti se montre plus intéressé par *Boris Godounov* de Moussorgski, chanté par Fjodor Scialiapin.

En attendant la répétition de *Pisanelle*, D'Annunzio réussit enfin à organiser une rencontre avec des personnalités de la musique française pour que Pizzetti puisse présenter sa *Fedra*. Le poète parvient même à faire venir Claude Debussy, qui fut invité à la *Pisanelle* et à la lecture de *Fedra*. Ainsi, le 8 juin, Debussy, Serge Diaghilev, Nathalie de Goloubeff, Fjodor Scialiapin et Jacques Rouché (directeur de l'Opéra) se retrouvent au Pavillon de Hanovre. Il est surprenant qu'un événement aussi potentiellement décisif pour la carrière de Pizzetti n'ait laissé pratiquement aucune trace dans la mémoire du compositeur. Nous savons en tout cas qu'il fallut attendre dix ans pour que *Phèdre* soit représentée en France, mais dans sa version théâtrale, en ne conservant de la musique de Pizzetti que le *Prélude* et la *Trenodia d'Ippolito*.

Malipiero ne manque pas d'assister aux représentations de *Pisanelle*, dans l'espoir d'obtenir l'autorisation de D'Annunzio pour *Sogno di un tramonto d'autunno*. En consultant la correspondance entre D'Annunzio et Malipiero, on s'aperçoit que la première rencontre effective entre les deux hommes a lieu le 2 juin. Les tentatives de Malipiero pour mettre en musique le *Sogno di un tramonto d'autunno* demeurent vaines. Ce n'est que des années plus tard que Malipiero découvre que la cause du refus du poète était due à ses problèmes financiers : D'Annunzio avait vendu les droits à un riche musicien amateur, qui était prêt à payer un cachet conséquent.

La rencontre parisienne renforce considérablement les relations entre Malipiero, Pizzetti et Casella, et les années qui suivent montrent leurs efforts collectifs pour créer en Italie un environnement favorable à la nouvelle musique italienne.

Troisième partie : la réception de la *generazione dell'Ottanta* en France (1900-1920). [p. 234]

La troisième partie de la thèse étudie l'accueil de la musique de la *generazione dell'Ottanta* en France grâce à une analyse des critiques parues dans la presse de l'époque.

La lecture et l'analyse des revues et journaux français ont permis de documenter de manière exhaustive la présence des jeunes musiciens de la *generazione dell'Ottanta* dans la vie musicale française, notamment parisienne, de l'époque.

L'étude de la presse française a révélé la manière dont le débat culturel se développe à travers un dialogue continu entre les deux pays : les articles de presse, concerts, conférences et polémiques produisent des résonances et des prolongements dans la presse des deux pays. En outre, la lecture des critiques a clairement montré comment la critique française perçoit dans la musique des jeunes compositeurs italiens une forte influence de la nouvelle musique nationale, notamment des innovations stylistiques de Debussy.

La lecture des documents a également mis en lumière à quel point le débat culturel de l'époque entre la France et l'Italie est lié, et la manière dont l'identité musicale des deux pays est en train d'être redéfinie à travers un processus mutuel de rencontre ou de conflit.

Si la musique française de la fin du siècle a suscité en Italie un large débat critique, analysé dans la première partie de la thèse, nous tentons donc de comparer quelle a été la réception de la musique de la *generazione dell'Ottanta* en France au cours des vingt premières années du XXe siècle. Il est toutefois impossible d'adopter les mêmes critères d'analyse. D'une part en raison du fait que la musique des jeunes Italiens s'inspire des nouvelles expériences musicales françaises et est dans certains cas perçue comme une émanation italienne de l'école française. D'autre part car la diffusion et la renommée de la musique française de Debussy ou Ravel dépassent de loin celles de Pizzetti, Casella, Respighi, Malipiero etc. Cela signifie qu'il n'a pas été possible de s'appuyer sur une réflexion critique large et approfondie telle que celle suscitée par la musique de Debussy en Italie, mais plutôt sur des impressions tirées presque exclusivement de critiques de concerts. La musique de la *generazione dell'Ottanta* a néanmoins acquis progressivement une plus grande attention au cours des vingt premières années du siècle. Grâce à des extraits de critiques plus ou moins élaborées, il est possible de reconstituer étape par étape l'introduction de la musique de jeunes compositeurs italiens sur la scène française.

La recherche s'appuie presque exclusivement sur des concerts ayant eu lieu à Paris entre 1900 et 1920. L'objectif de la recherche est de vérifier la manière dont deux identités musicales nationales différentes ont pu se refléter, se confronter, s'attirer ou se repousser, se définir l'une par rapport à l'autre. De même, la lecture des critiques révèle de multiples références à la vie musicale, culturelle et même politique de l'époque. Selon le public et la presse française de l'époque, l'Italie est encore le pays de l'opéra, incarné par le vérisme de la *Giovine Scuola*, qui, bien que plaisant au grand public, est regardée avec circonspection par de nombreux critiques, qui y voient une dernière manifestation d'un « italianisme » désormais décadent. En 1910, une véritable offensive est déclenchée par la presse française contre l'invasion des opéras italiens. Le mot « italianisme » revêt une signification généralement négative dans la presse française du début du XXe siècle. Des musiciens célèbres comme Vincent d'Indy ou Alfred Bruneau mettent en garde contre l'influence néfaste de « l'italianisme ». On trouve une caricature de ce que l'on entend par ce terme dans un article d'Henry Gauthier-Villars, qui ridiculise l'engouement de la bourgeoisie française pour la musicalité facile du Bel Paese : après avoir écouté l'*Amico Fritz* de Mascagni, l'auteur est convaincu que rien n'avait changé dans la musique italienne depuis l'époque de Pergolèse. Pour Gauthier-Villars, la musique italienne est synonyme d'instinct sentimental et inculte, et les œuvres du XVIIIe siècle comme les succès plus récents de la *Giovine Scuola* pâtissent de ce jugement sévère.

Les échos de cet usage dénigrant du terme « italianisme » arrivent aux oreilles d'Ildebrando Pizzetti à Florence, qui, dans un élan patriotique, tente de défendre la réputation de la musique italienne dans un article dans la revue « La Nuova musica ».

La persistance de ce cliché produit parfois une sorte de paradoxe dans la réception de la nouvelle musique italienne : alors que de nombreux critiques apprécient la distance des musiciens de la *generazione dell'Ottanta* du vérisme, d'autres estiment que leur musique n'est suffisamment « italienne », précisément parce qu'elle manque de l'extraversion et de l'aisance mélodique attendues d'un compositeur italien.

L'intérêt pour la musique ancienne italienne en France [p. 240]

Les compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* voient dans la musique ancienne l'inspiration du renouveau et de la création d'une nouvelle musique italienne. Pendant ces

mêmes années, un intérêt similaire pour la musique ancienne se développe en France. La connaissance de la musique ancienne italienne prépare la critique et le public français à porter un regard nouveau sur la musique italienne, en ne l'identifiant plus exclusivement à la production de l'opéra du XIXe siècle et du vérisme. C'est précisément à partir de la musique ancienne qu'on trouve dans les deux pays des nouveaux paramètres esthétiques communs.

Il est significatif que les érudits ayant le plus étudié la musique ancienne italienne (comme Romain Rolland, Paul-Marie Masson ou Henry Prunières) soient parmi les plus fervents partisans des jeunes compositeurs italiens. Ce n'est pas seulement en raison de leur connaissance directe acquise lors de longs séjours en Italie, mais aussi de leur capacité à comprendre et à partager le besoin d'une identité musicale nationale renouvelée, à partir de l'étude de la musique ancienne.

Si en 1883 Oscar Chilesotti, référence et confident de Malipiero, commence à publier en neuf volumes la *Biblioteca di rarità musicali*, une anthologie de musiques italiennes oubliées, la contribution de la France à la redécouverte de la musique ancienne italienne n'est pas en reste. En 1895, Rolland publie l'*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Vincent d'Indy soutient en 1904 la première mondiale à Paris de l'*Orfeo* de Monteverdi, puis l'année suivante de *L'incoronazione di Poppea*, en supervisant l'édition avec pléthore d'indications personnelles concernant l'interprétation et les coupures. Ce n'est qu'en 1909 que l'*Orfeo* de Giacomo Orefice, dans sa version révisée, est interprété à Milan. Lors de sa fondation en 1907, l'Institut Français de Florence est devenu central pour les recherches des musicologues français (Rolland, Masson, Prunières) dans les bibliothèques italiennes à la recherche des manuscrits anciens.

Une entente se crée entre Luigi Torchi et Romain Rolland dans un article de 1901 où l'écrivain français fait l'éloge de *La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII* de son collègue. L'article de Rolland annonce au lecteur français la possibilité d'une résurrection de la musique italienne des cendres du passé, au-delà du déclin du goût veriste. Rolland espère que l'âme endormie de la musique italienne pourra se réveiller grâce à la redécouverte de l'art de Frescobaldi, Monteverdi, Carissimi, Scarlatti, Pasquini, Zipoli, Veracini, Galuppi. Rolland souscrit à l'idée, en compagnie de collègues italiens comme Luigi Torchi ou Fausto Torrefranca, que l'influence allemande paralysé la création libre et naturelle du génie italien dans des formes rigides qui ne conviennent pas à sa fantaisie capricieuse. Il s'agit d'une formule qui circule largement parmi les musiciens italiens, en premier lieu Malipiero, le plus farouche dans le rejet des formes classiques viennoises et défenseur d'une

musique non basée sur le développement thématique mais sur des associations libres et rhapsodiques de la fantaisie, en harmonie avec les pratiques des anciens maîtres.

La *generazione dell'Ottanta* dans la presse française (1900-1920) [p.247].

Le premier nom de la *generazione dell'Ottanta* que l'on rencontre dans la presse française ne peut être que celui d'Alfred Casella, parisien d'adoption depuis 1896. Les premières manifestations de Casella en tant que compositeur sont chaleureusement accueillies, certainement favorisées par le réseau amical que le caractère jovial du compositeur a permis de tisser dans le monde musical de la capitale. Il faut souligner que dès ses premières œuvres, Casella est reconnu comme un compositeur sérieux et fiable, doté du sens de l'équilibre formel.

Le 17 mai 1908 à la prestigieuse Salle Gaveau le musicien présente l'*Andante* de la *Première Symphonie*, les chansons *Nuageries*, *Soir païen*, *En ramant* et l'orchestration d'*Islamey* de Balakirev. Les critiques identifient les caractéristiques qui seront constantes tout au long de la production de Casella : clarté formelle et maîtrise sûre de l'orchestre, des éloges qui seront également réitérés à l'occasion de la première exécution complète de la *Première Symphonie*, à Monte-Carlo le 17 décembre 1908.

La représentation le 23 avril 1910, à la salle Gaveau, de la *Suite en do majeur op. 13*, d'*Italia op. 11*, des *Trois Poèmes* pour voix et orchestre (*Nuageries*, *Soir païen*, *En ramant*) et de la *Deuxième Symphonie op. 12* est cruciale pour la diffusion de la musique de Casella en France. Casella y dirige l'Orchestre Hasselmans avec la voix de Povla Frisch. Le morceau le plus important de la soirée est certainement la *Deuxième Symphonie*, une œuvre d'une grande richesse et complexité d'écriture dotée d'une orchestration colossale dans laquelle les critiques n'ont pas manqué de reconnaître les fortes influences de Gustav Mahler. Ce dernier est alors peu connu en France, mais quelques jours plus tôt, le 17 avril, grâce à l'inlassable travail d'organisation de Casella, la *Deuxième Symphonie "Résurrection"* avait été exécutée à Paris. La symphonie de Casella divise les critiques en raison de la complexité de l'écriture et de l'immensité de la forme, d'autant plus que la connaissance préalable de la musique de chambre et des mélodies du compositeur italien ne peut suggérer une écriture orchestrale d'une telle violence phonique.

En 1911, la renommée de Casella se consolide encore lors d'une soirée de la Société musicale indépendante (SMI), à la salle Gaveau : le 6 mars, Casella présente la première série de *À la manière de* : *Richard Wagner, Gabriel Fauré, Johannes Brahms, Claude Debussy, Richard Strauss, César Franck*. Le succès de ces miniatures musicales devient presque une arme à double tranchant pour Casella qui commence à être plus reconnu pour sa capacité à maîtriser les styles plus différents que pour son originalité créative. La série de silhouettes est achevée deux ans plus tard en collaboration avec Maurice Ravel. Casella y ajoute deux pastiches, sur D'Indy et sur Ravel, tandis que son ami français se consacre aux caricatures de Chabrier et de Borodine. La nouvelle série est jouée pour la SMI, cette fois à la salle Pleyel, le 10 décembre 1913.

En 1913, Casella marque un tournant stylistique important : après les deux premières grandes symphonies, nées sous l'inspiration du symphonisme de Gustav Mahler, le compositeur entre dans une nouvelle phase où la solidité formelle habituelle fait également place à un expérimentalisme passionné et où l'éclat de l'orchestration évolue vers une teinte livide et nocturne. *Nuit de mai* pour soprano et orchestre, que Casella dirigea lui-même le 29 mars 1914 au Théâtre Municipal du Châtelet pour les Concerts Colonne, inaugure cette nouvelle phase créative. Les critiques musicaux, qui suivaient désormais avec attention la production de Casella, se rendent compte à quel point cette œuvre est différente des œuvres précédentes du compositeur.

L'année 1914 est marquée par la forte présence de Casella sur la scène parisienne : moins d'un mois après la première de *Nuit de mai*, le 23 avril 1914, des extraits du *Couvent sur l'eau* sont joués à la salle Gaveau. Il s'agit d'une œuvre écrite avant *Nuit de mai* et encore empreinte des multiples influences de sa jeunesse. En découvrant la brillante musique du *Couvent sur l'eau*, la presse parisienne remplace le vieux stéréotype de l'italianisme sentimental et larmoyant par la gaieté et la vivacité du XVIIIe siècle de Domenico Scarlatti.

Après le retour de Casella en Italie en 1916, on constate que sa musique continue d'être jouée en France, et, après avoir quitté Paris, Casella reste actif et collabore avec la presse française. Toutefois son nom, changé d'Alfred en Alfredo, cesse d'être associé à un produit du Conservatoire de Paris et se confond désormais à celui des autres représentants de la nouvelle école italienne.

En 1913 un autre compositeur de la nouvelle génération italienne apparaît sur la scène parisienne : le 11 juin, les journaux annoncent la première de *La Pisanelle* de D'Annunzio avec la musique d'Ildebrando da Parma (selon le nom que lui donne D'Annunzio). À

l'occasion des débuts de *La Pisanella* en 1913, la musique qu'Ildebrando Pizzetti a composée pour le drame de D'Annunzio reçoit peu d'intérêt dans la presse parisienne, probablement en raison du fait que le spectacle est principalement commenté par des critiques de théâtre et non par des critiques musicaux.

Alors que Casella est encore considéré comme le fruit de l'école française, et que Pizzetti est apparu dans l'ombre de D'Annunzio, le premier baptême collectif de la nouvelle école musicale italienne n'a lieu en France qu'en 1914.

Après avoir rencontré Malipiero et Pizzetti à Paris au printemps 1913, Casella reste en France et met immédiatement ses relations avec le monde culturel parisien au service de ses collègues italiens en organisant un concert qui est le tout premier événement collectif du groupe de la *generazione dell'Ottanta* : à Paris le groupe trouve ainsi la cohésion qui n'avait pu naître en Italie, en raison de la fragmentation géographique et culturelle.

Le 2 février 1914, dans la salle des Agriculteurs, sous le patronage de la SMI et de l'ambassade d'Italie, les jeunes compositeurs italiens de la nouvelle génération sont écoutés ensemble pour la première fois par le public français.

Comme c'est déjà le cas dans le manifeste de 1911, le programme joint au concert réitère l'hommage idéal à la France (les « glorieux frères latins ») et à la Russie, les deux nations qui avaient ouvert la voie à de nouvelles langues. La présence parmi les mécènes de l'ambassadeur Tommaso Tittoni (qui avait été très brièvement Premier ministre en 1905) et du Comité France-Italie que Luchaire avait fondé en juillet 1912, ainsi que le patronage de l'ancien Président du Conseil Louis Barthou indiquent que ce concert s'inscrit dans une optique d'alignement culturel et politique entre les deux nations. En effet, le résultat musical du concert, plutôt mitigé à en juger par les critiques, est sans doute à considérer comme secondaire par rapport à la valeur en termes de politique culturelle.

Le concert du 2 février 1914 marque l'utilisation de plus en plus diffuse de l'expression « jeune école italienne » dans la presse française, désignant un groupe de compositeurs italiens alternatifs à la *Giovine scuola*. Il convient de souligner non seulement le fait que le premier concert collectif a lieu en France et non en Italie, mais aussi que c'est dans la presse française que l'unité du groupe est reconnue pour la première fois. Les critiques parisiens apprécient généralement la tentative des jeunes compositeurs italiens de se démarquer de la tradition de l'opéra veriste et reconnaissent avec satisfaction dans leurs œuvres l'influence de la musique française.

Dans les chroniques du temps de guerre, on trouve des références constantes à l'alliance militaire entre les deux pays, comme si cela justifiait la présence de la musique italienne dans les programmes des concerts en France. Certains concerts ont une évidente connotation politique. C'est le cas du concert du 11 février 1917 dirigé par André Messager avec l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de l'Université de la Sorbonne, en présence de l'ambassadeur Giuseppe Salvago-Raggi.

L'alliance culturelle franco-italienne, reflet de celle militaire, est officiellement renforcée à Rome en mai 1917 à l'initiative du prince Jacques de Broglie. Les sources ne nous donnent pas plus d'informations sur le promoteur, mais une recherche généalogique suggère qu'il s'agit du fils de Marie Say (grande dame des salons parisiens, source d'inspiration de Proust) et d'Amédée de Broglie, lui-même fils d'Albert de Broglie, Premier ministre sous la présidence de Mac Mahon.

Après le cercle romain, un noyau parallèle commence à se former à Paris : le 14 juillet 1917, le ministre italien des Finances, Filippo Meda, est invité à la Sorbonne, où il prononce un discours pour l'inauguration de l'Institut italien de Paris.

Les trois concerts organisés par le prince de Broglie à Paris, sous le patronage de l'ambassadeur Salvago Raggi, ont lieu lors de trois matinées les 10, 17 et 24 juin 1917. À la Salle Gaveau, Bernardino Molinari dirige les ensembles de Santa Cecilia et les recettes collectées vont à l'Association Française pour la protection des familles des morts pour la Patrie et à l'Union des Femmes de France. Le 10 juin, des musiques de Spontini, Paganini, Caldara, Pergolesi, Marcello et Chopin sont interprétées ; le 17, celles de Vivaldi, Respighi (Aretusa), Marco Enrico Bossi et Monteverdi ; le 24, des musiques d'Elgar, Debussy, Moussorgski, Saint-Saëns et Martucci (Novelletta). La presse souligne la présence de Claude Debussy dans le public. À ces concerts s'ajoute le 21 juin un concert de bienfaisance pour les soldats italiens de la colonie italienne de Paris, au cercle Volney.

Les concerts de Bernardino Molinari à Paris sont la réponse française à l'intérêt chaleureux du public italien pour la musique française. En particulier, le comte de Broglie organise en novembre 1916 un concert au Palazzo Vecchio de Florence, auquel participent également Vincent d'Indy, devant un public de cinq mille spectateurs, qui accueille avec enthousiasme l'interprétation de la Marseillaise. En octobre de la même année, à Florence, d'Indy présente sa propre version révisée de l'Orfeo de Monteverdi.

D'autres manifestations de fraternité musicale se concrétisent pendant la guerre. L'italianiste et écrivain Henri Hauvette (1865-1935) crée en juin 1916 à Paris l'Union

intellectuelle franco-italienne. Pour cette société, le 7 février 1918, Alfredo Casella donne une conférence centrée sur la nouvelle école musicale italienne.

A la suite de sa présence au concert collectif du 2 février 1914, le début de Malipiero à Paris a lieu le 3 décembre 1916 : les *Sinfonie del silenzio e della morte* sont jouées à la salle Gaveau pour les Concerts Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard. Le 17 février 1918, à la salle Gaveau, pour les Concerts Colonne-Lamoureux, Gabriel Pierné dirige le deuxième cycle des *Impressioni dal vero* de Malipiero et des *Pagine di guerra* de Casella. Le 12 avril 1919 au Cirque d'hiver, dans le cadre des Concerts Padeloup, Rhené Baton dirige pour la première fois en France les *Pause del silenzio* de Malipiero.

L'épisode le plus marquant concernant la réception de la musique de Malipiero en France est sans doute la création des *Septs Chansons* au Palais Garnier le 10 juillet 1920, avec les fortes polémiques qui s'ensuivent. La thèse essaie pour la première fois de reconstituer les événements qui se sont déroulés à cette occasion, en confrontant lettres inédites et articles de presse de l'époque. Si la lecture de la presse et des archives enrichit notre connaissance des détails, elle ne permet toutefois pas de clarifier complètement l'affaire, pour laquelle subsistent des reconstructions contradictoires : ce qui est certain, c'est qu'une protestation organisée a poussé Malipiero à retirer son opéra après une seule représentation.

L'arrivée de Respighi sur la scène française est légèrement plus tardive que celle de ses compatriotes : avant le succès international des trois célèbres poèmes romains (*Fontane di Roma, Pini di Roma, Feste romane*) dans les années 1920 et 1930, le public parisien pouvait seulement connaître son talent d'adaptateur de la musique du passé, grâce à la collaboration de Respighi avec les Ballets russes de Diaghilev. Le 24 décembre 1919, *La Boutique fantasque* est présentée pour la première fois à Paris, au Palais Garnier, avec un succès considérable. La première collaboration entre Respighi et Diaghilev est suivie d'une seconde, consistant en la révision et l'instrumentation de *Le astuzie femminili* de Domenico Cimarosa, qui est donnée à l'Opéra le 27 mai 1920.

Au sein de la réception des divers compositeurs, il convient de faire des distinctions. Casella est probablement le compositeur qui rencontre le plus de succès dans la presse française, non seulement en raison de ses liens avec le milieu parisien, mais aussi parce que la critique reconnaît dans sa musique (du moins jusqu'à *Nuit de Mai*) une clarté formelle et une brillance qui sont perçues comme héritées de ses origines italiennes. L'œuvre de Malipiero, en revanche, est beaucoup moins reconnue ; la critique apprécie davantage son talent d'orchestrateur que la forme rhapsodique de ses compositions. Ildebrando Pizzetti, qui grâce à

sa collaboration précoce avec D'Annunzio accède à la notoriété avant les autres en Italie, n'a en revanche que peu d'opportunités d'être joué en France, malgré quelques articles importants et élogieux le concernant (Masson, Canudo) publiés dans la presse française.

Conclusion. [p. 362]

Au départ, j'imaginai pouvoir limiter mes recherches à la réception de la musique de la *generazione dell'Ottanta* en France. En rassemblant et en lisant les critiques et les articles parus en français entre 1900 et 1920, j'ai vite réalisé que ce travail aurait été incomplet sans les prémisses nécessaires. En effet, à la lecture des documents, il est apparu évident que les musiciens italiens de l'époque présentent leurs ouvrages en France (vers le deuxième décennie du siècle) après une période d'étude et d'assimilation de la musique française la plus récente, à commencer par Claude Debussy. Les programmes de concert, les entretiens, les critiques montrent que la France n'est pas seulement pour les musiciens *dell'Ottanta* une opportunité pour gagner en visibilité, mais surtout la patrie d'une musique qui est pour eux un modèle à étudier, accepter ou réfuter. Entre la presse française et italienne, les références se multiplient et les discussions ou les polémiques ne restent presque jamais confinées aux frontières d'un seul des deux pays. Il m'a donc semblé naturel de retracer le processus de rencontre de la *generazione dell'Ottanta* avec la musique française de l'époque. Cela a abouti à la structure tripartite de la thèse, dans laquelle, comme dans un miroir, la première et la dernière partie confrontent la réception musicale mutuelle, avec une partie centrale qui approfondit les relations biographiques entre les musiciens des deux pays.

La reconstruction du contexte critique italien du début du XXe siècle a permis d'explorer les catégories musicales, esthétiques, culturelles, voire politiques, dans lesquelles évoluent les jeunes auteurs italiens. Ce n'est qu'en clarifiant ce contexte, ses ramifications, ses contradictions, qu'il est possible de suivre les événements biographiques des auteurs, leurs relations personnelles avec la France ou avec des musiciens et des musicologues français. La conclusion naturelle des deux premiers aspects a été l'analyse de l'accueil de leurs musiques en France et le débat critique qui en a résulté dans la presse française.

La réception italienne de la musique française de Debussy a vu les jeunes compositeurs jouer un rôle de premier plan ; parmi les plus actifs au débat figurent Pizzetti, Casella, Bastianelli, Tommasini et Santoliquido. Le débat italien sur la musique française a été reconstruit pour la première fois dans toute sa complexité, étant donné que les précieux travaux de Comtois, Quaranta et Vivalda se limitent à examiner certains aspects et écrits, concernant principalement le seul Debussy.

Comme l'a montré une analyse approfondie de la presse musicale des deux premières décennies du XXe siècle, les positions ne sont pas du tout homogènes et vont des plus ardents

détricateurs de Debussy (tels que Carlo Placci et Giacomo Setaccioli) aux compositeurs qui en sont de fervents promoteurs, dont Vincenzo Tommasini ou Francesco Santoliquido. L'analyse des textes a révélé que le jugement des compositeurs sur la musique contemporaine française est indissociable de l'élaboration de leur propre poétique personnelle et de la construction d'une nouvelle identité musicale nationale. La recherche d'une 'italianité' alternative à la tradition de l'opéra du XIXe siècle est une volonté forte pour la plupart des auteurs.

Pour illustrer ces positions des compositeurs italiens, prenons les positions de Tommasini et Casella : si le premier considère l'impressionnisme quasiment comme un sommet naturel et définitif de l'art musical, Casella, dans son article *Impressionismo e antimesesimo* de 1918, qualifie l'impressionnisme d'étranger à la tradition artistique italienne, faite de lignes sobres et solides. Dans ce schéma, Pizzetti pourrait se situer dans une position médiane. Il a été constaté que celui-ci apprécie la palette harmonique et orchestrale de Debussy, mais aspire à un drame musical où l'humanité des passions s'exprime avec plus de force que dans *Pelléas et Mélisande*. En particulier, en comparant les articles écrits par Pizzetti en 1904 pour la revue « Per l'Arte » avec ceux écrits plus tard pour « La Voce », on peut constater d'une part le vif intérêt précoce du compositeur pour Debussy, et d'autre part la rapidité de l'évolution du jugement critique, en relation avec l'évolution de son propre style compositionnel.

Ce n'est qu'à partir d'une reconstruction détaillée du contexte critique que nous avons pu nous concentrer, dans la seconde partie de la thèse, sur certains aspects de la biographie des auteurs traités, en particulier concernant Pizzetti, Malipiero et leur rencontre avec Casella et D'Annunzio à Paris en 1913.

La troisième partie analyse l'activité des musiciens de la *generazione dell'Ottanta* à Paris et leur réception par la critique française. Dans la diversité des jugements, parfois même opposés, il a été possible d'identifier un fil conducteur dans l'évolution du concept d'« italianisme » musical. Les succès de la *Giovine scuola*, considérés avec méfiance par la majorité de la critique française, ont dégradé le sens du terme « italianisme », mais c'est précisément la redécouverte de la musique ancienne italienne et les premières œuvres de la *generazione dell'Ottanta* qui ont contribué à sa redéfinition dans la presse musicale.

Au cours du chapitre, il a également été démontré la manière dont, à l'aube de la Grande Guerre, de nombreux concerts sont le fruit de l'alliance politique et militaire, comme en témoignent les parrainages et les organisateurs mentionnés dans les programmes de salle. En particulier, l'organisation et la réception des concerts du 2 février 1914, du 11 février 1917

et de juin 1917 ont mis en lumière, au cœur des événements de guerre, le rôle politique et diplomatique joué par la vie musicale dans les relations entre les deux pays.

Ce qui ressort de l'ensemble de la thèse, malgré l'individualité stylistique et biographique de chaque compositeur, c'est la manière dont les vingt premières années du XXe siècle marquent un changement de paradigme global pour la musique italienne, avec un éloignement progressif de l'influence germanique vers l'ouverture à de nouvelles musiques françaises. Grâce à l'analyse de documents inédits et d'un grand nombre de revues de l'époque, la thèse a permis de montrer le rôle fondamental de la musique française contemporaine dans le processus de construction de l'identité musicale des compositeurs de la *generazione dell'Ottanta*. Ces derniers sont attirés par la nouveauté incarnée par la musique de Debussy, mais cherchent en même temps une identité musicale italienne spécifique, ce qui explique la grande variété des positions critiques sur la musique française contemporaine.

De la même manière, on observe la convergence des exigences critiques de la *generazione dell'Ottanta* et d'une partie de la critique française autour de trois points : le rejet de la période du vérisme, la redécouverte de la musique ancienne italienne et la nécessité de définir une nouvelle idée d'« italianité » musicale.

Dans l'Italie du début du XXe siècle, la possibilité de découvrir la musique française contemporaine est plutôt limitée, ce qui occasionne des séjours d'études à l'étranger. Florence, grâce à la présence de l'Institut Français, représente ainsi un important centre de diffusion de la musique française et de rencontre entre musiciens des deux pays.

L'analyse des documents a montré que les relations musicales des deux nations se sont renforcées pendant l'alliance militaire de la Première Guerre mondiale, et que la France s'ouvre après le 1914 à la musique des jeunes compositeurs italiens. Dans la grande variété des critiques françaises, il y a quelques constantes. Tout d'abord, il y existe un accord presque absolu entre les critiques français sur le fait que la musique de la *generazione dell'Ottanta* rompt avec le vérisme de la *Giovine scuola*. La critique française adopte une attitude ambivalente à l'égard de la musique des jeunes musiciens italiens : d'une part, elle se réjouit d'y voir l'influence de la musique moderne française, d'autre part, elle est déçue par ce qu'elle perçoit comme un manque de caractère national, caractérisé par le cliché de la spontanéité mélodique. La thèse analyse cependant la manière dont, dans la presse française de l'époque, un nouveau paradigme de musique italienne émerge timidement, où l'extraversion sentimentale cède la place à la sobriété, l'équilibre et la clarté de l'art classique italien.

En conclusion, à travers l'analyse de la presse de l'époque et des nombreuses lettres inédites, la thèse a essayé de montrer les profondes raisons musicales, culturelles, historiques qui mènent à la convergence entre les musiciens italiens de la *generazione dell'Ottanta* et la moderne musique française. En outre, la similitude des exigences esthétiques entre la nouvelle génération et une partie de la critique française a fait de Paris un lieu privilégié pour les compositeurs italiens afin de promouvoir leur musique. Cette unité d'intentions esthétiques entre les deux nations s'est teintée de fortes influences politiques à l'approche de la guerre.

La richesse et la complexité des relations politiques et culturelles mises en lumière par cette recherche méritent certainement une étude approfondie, tant du côté des relations diplomatiques entre les deux pays que du changement des relations entre les musiciens français et italiens à l'approche du fascisme. Ce thème, en raison de sa vaste portée et de sa complexité, n'a pu être qu'abordé brièvement ici.

RIASSUNTO (in italiano)

Dopo lo “schiaffo di Tunisi” del 1881 e il conseguente ingresso dell’Italia nella Triplice Alleanza, gli accordi franco-italiani del 1902 segnarono un riavvicinamento tra Francia e Italia e smorzarono le tensioni coloniali in Nord Africa. Sotto i governi di Giovanni Giolitti venne rinforzato il legame tra i due paesi, un processo che sfociò nell’alleanza militare della Prima Guerra Mondiale. Molti giovani intellettuali italiani, anche attraverso la nascita di riviste quali «La Voce», «Leonardo» e «Lacerba», contribuirono a rafforzare l’interesse nei confronti della cultura e dell’arte francesi. La stampa musicale non fu insensibile a tale fermento, così come i musicisti della Generazione dell’Ottanta, i quali parteciparono attivamente, su giornali e riviste, al dibattito sulla musica contemporanea. È in questo contesto che si inserisce la ricezione italiana della nuova musica francese, la cui figura preminente era quella di Claude Debussy. Se la precedente generazione di musicisti italiani (Sgambati, Mancinelli, Martucci, Orefice, Scontrino, Zanella o Bossi) aveva guardato al sinfonismo tedesco nel tentativo di smarcarsi dalla pesante eredità del melodramma italiano, i giovani compositori che si affacciavano sulla scena musicale all’inizio del secolo videro nella nuova musica francese di Debussy, Dukas e poi Ravel, un esempio alternativo cui ispirarsi, in conformità con l’avvicinamento politico-culturale tra Francia e Italia. Il primo ad interessarsi in modo articolato alla musica di Claude Debussy fu Ildebrando Pizzetti che, ancora fresco di studi, nel 1904 firmò due articoli sul musicista francese. Il giudizio del giovane compositore italiano fu piuttosto articolato e mutevole. Nei primi articoli Pizzetti puntava il dito contro il “decadentismo” della musica di Debussy e contro l’assenza di melodia nella vocalità del *Pelléas et Mélisande*, giudicata incompatibile con la sensibilità italiana. Nel 1907 un ampio articolo firmato da Vincenzo Tommasini comparve sulla «Rivista Musicale Italiana». Tommasini utilizzò per la musica di Debussy l’epiteto di “impressionista”, a sottolineare la capacità di cogliere le sensazioni soggettive e fuggevoli offerte dalla natura. In una visione evolutiva debitrice di uno schema di matrice positivista, per Tommasini l’impressionismo rappresentava il punto culminante dell’arte musicale, essendo la musica l’arte impressionista per natura, ben più della pittura o della letteratura, costrette a sostanzarsi in oggetti e concetti determinati. Per raggiungere l’impressione di indeterminatezza, Debussy affonda il profilo melodico e ritmico nella nebulosa dell’armonia, che diventa, secondo Tommasini, il parametro fondamentale della musica del compositore francese. Nello stesso 1907 comparve

per «Nuova Antologia» un articolo di Ricciotto Canudo, scrittore italiano trapiantato a Parigi, frequentatore di D'Annunzio e animatore delle relazioni culturali franco-italiane. Anche in questo caso un esplicito schema argomentativo evoluzionista pone la musica di Debussy al culmine della storia della musica: in una scansione ternaria che va dal «dramma d'azione» di Monteverdi, al «dramma di pensiero» di Wagner, l'opera in musica si compie nel «dramma di idea» di Debussy. Il *Pelléas et Mélisande* dunque non è per Canudo dramma di azioni, di parole o di personaggi, ma dramma del destino, della vita cosmica incosciente. A tale compito la musica di Debussy perviene scartando, sosteneva Canudo, sia la melodia simmetrica del melodramma italiano, sia la melodia infinita di matrice wagneriana e adoperando una frammentazione melodica capace di suggerire il mistero del destino. L'asimmetria melodica di Debussy è al centro anche di un articolo dello stesso 1907 a firma di Alfredo Untersteiner, il quale ripropone anche l'interpretazione di Debussy quale autore decadente, critica che si può trovare espressa, con abbondanza di metafore, in un articolo di Carlo Placci pubblicato sul «Marzocco» nel 1908. L'articolo di Placci in modo esplicito constatava come i giovani compositori italiani vedessero oramai in Debussy e nella musica francese il proprio punto di riferimento, ben più che nella musica coeva di Richard Strauss.

Il 1908 fu un anno cruciale per la conoscenza di Debussy in Italia: in quell'anno vennero inaugurati i concerti romani all'Augusteo (anfiteatro Corea) e già dalla prima stagione Debussy era presente nel programma: il 22 marzo 1908 Alessandro Bustini diresse la Regia Orchestra di Santa Cecilia nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* e il 9 aprile dello stesso anno Luigi Mancinelli presentò i primi due *Nocturnes*. L'anno successivo, il 14 marzo 1909 Giorgio Polacco eseguì *La Mer*. Il 2 aprile 1908 viene anche rappresentato per la prima volta il *Pelléas et Mélisande* alla Scala, sotto la direzione di Toscanini.

Sull'onda di questi avvenimenti uscirono in quell'anno e nell'anno successivo diversi saggi cruciali per la ricezione della musica di Debussy in Italia. Dopo le rappresentazioni scaligere, il 28 marzo 1909, fu il Costanzi di Roma ad accogliere il dramma di Debussy e Maeterlinck.

L'ascolto dal vivo dell'opera di Debussy condusse Ildebrando Pizzetti ad una parziale ritrattazione dei giudizi espressi precedentemente, come egli stesso ricordò in una lettera inedita a Prezzolini del 9 luglio 1909. Presente alla prima italiana, il compositore scrisse un nuovo lungo e articolato saggio su *Pelléas et Mélisande* per la «Rivista Musicale Italiana». Pizzetti fu tra i primi e più convinti assertori della fratellanza musicale di Italia e Francia, in contrapposizione con il mondo germanico, e vide nel lavoro di Debussy uno dei primi esempi

di dramma musicale latino, capace di uscire d'un balzo dai binari del melodramma italiano ottocentesco e dalle pastoie del wagnerismo nordico. Anche Pizzetti accolse quello che era diventato un topos della critica di quegli anni: l'uscita della musica di Debussy dallo stampo della melodia simmetrica, che era, in una visione piuttosto schematica, attribuita al melodramma italiano ottocentesco. Come negli articoli del 1904, Pizzetti continuava, però, a biasimare la povertà melodica del recitativo di Debussy.

Un testo del 1909 di Francesco Santoliquido, *Il dopo Wagner: C. Debussy e R. Strauss*, ribadisce alcuni dei punti già messi in luce dal dibattito italiano. Come avevano rilevato Pizzetti e Tommasini, anche per Santoliquido Debussy poneva al centro del proprio processo compositivo l'armonia piuttosto che l'elaborazione contrappuntistica. Il rifiuto del disegno nella pittura impressionista corrisponde per Santoliquido al definitivo abbandono del tematismo e del contrappunto tematico, che anche Wagner aveva conservato tramite lo stratagemma del Leitmotiv, quale materiale di costruzione del proprio dramma.

Tra i compositori che più s'interessarono all'arte di Debussy in sede critica vi fu Giannotto Bastianelli. A Firenze il giovane musicista era al centro di un cenacolo composto da intellettuali quali Carlo Michelstaedter, Scipio Slataper, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini. La vicinanza con l'ambiente della «Voce» si riversò nella sua riflessione critica attraverso l'adesione a quella corrente cosiddetta irrazionalista, che ebbe il referente italiano in Giovanni Papini, attento lettore di Schopenhauer e Bergson. Bastianelli era forse l'unico tra i compositori-critici citati ad argomentare il proprio giudizio a partire da esplicite premesse filosofiche (per quanto da autodidatta potesse essere la sua formazione filosofica). Così, se nelle riflessioni di Bastianelli tornano molte delle formule critiche già incontrate, da quella sul decadentismo di Debussy alle considerazioni sull'asimmetria della sua melodia, vi trovano un approfondimento affatto inedito. La denuncia del decadentismo di Debussy è profondamente debitrice in Bastianelli delle riflessioni coeve di Benedetto Croce. In un influente articolo del 1907 su «La Critica», Croce aveva riconosciuto agli scrittori decadenti la formidabile raffinatezza del verso e della parola, ma ne aveva denunciato l'illanguidirsi dei valori morali e vitali. Se l'arte è per il filosofo connubio di forma e contenuto, nel decadentismo si opera uno sbilanciamento estetizzante verso la forma, per cui la preziosità del linguaggio e delle suggestioni evocate adorna un contenuto sentimentale non autenticamente vissuto.

Sulla «Voce» nella primavera del 1909 uscirono due articoli dedicati a Debussy nei quali Bastianelli ricalcava il medesimo impianto argomentativo di Croce, operando una distinzione tra l'estetico e l'etico e distinguendo il giudizio da artista e il giudizio da uomo. Il

decadentismo di Debussy rappresentava per il critico un affinamento inaudito dei mezzi musicali e della capacità di «sentire» ed «esprimere», non ancora al servizio, però, di un adeguato contenuto etico. Al potenziamento della capacità senziente nella musica di Debussy (“polipatismo”, vocabolo di scoperta ascendenza crociana) corrispondeva, secondo Bastianelli, un indebolimento di quella virile volontà che può trascendere e mitigare il pulsare della sensualità. In un soggetto che deve velocemente elaborare le sempre più raffinate e contrastanti sensazioni della nuova musica, il critico riscontrava un inevitabile indebolimento della volontà etica. Sempre sulla base dell’estetica crociana, uno dei cui capisaldi è l’unità a priori di contenuto e forma nell’arte, è giudicato impossibile il presupposto stesso dell’impressionismo, il quale è definito da Bastianelli come la vana pretesa di esprimere le sensazioni esteriori prive della loro eco sentimentale interiore.

Affermando, secondo il pensiero di Croce, l’unità a priori di interiore ed esteriore, Bastianelli negava così che si potesse distinguere in principio tra le *Empfindungen* interiori della Pastorale beethoveniana e i puri giochi percettivi d’onde e di nuvole di Debussy, tra “romanticismo” e “impressionismo”.

Nel 1910 Giacomo Setaccioli scrisse un libretto contro Debussy che si distingue per la violenza dell’attacco più che per l’originalità delle tesi, che altro non sono che la riproposizione di punti oramai emersi nel dibattito critico italiano. Degno di nota è però l’affermazione di Setaccioli secondo la quale la decadente musica del compositore francese avrebbe mietuto più vittime in Italia che nella stessa Francia, così che i giovani compositori italiani per imitazione del musicista francese rinnegavano nella loro musica parti vitali quali la melodia e il contrappunto e si riducevano al gioco informe del colore armonico.

Nel dibattito critico si fece sentire anche la voce del gruppo dei futuristi, il cui massimo esponente musicale era Francesco Balilla Pratella. Le posizioni di Balilla Pratella risultano difficilmente interpretabili, poiché se da un lato, nel Manifesto dei musicisti futuristi del 1911, rimproverava a Debussy la primitiva ripetizione di esigui frammenti melodici privi di svolgimento (affiancandosi quindi alle posizioni della critica più conservatrice), dall’altro in un articolo del 1912 intitolato *La distruzione della quadratura*, giudicava l’asimmetria melodica di Debussy un avanzamento, ancorché insufficiente, sulla strada di quella libertà formale che i poeti avevano già raggiunto nel verso libero.

Solitarie sono le riflessioni di Domenico Alaleona, che analizzava Debussy a partire dalla propria personale teoria dell’armonia. Alaleona sosteneva che il linguaggio armonico di Debussy si regge sull’uso sistematico della trifonia e della esafonia. Egli trovava nella musica

del francese la possibilità di nuovi orizzonti espressivi: la scoperta delle nuove tonalità «neutre» (escogitate a partire dalla divisione dell'ottava in parti eguali) è avvenuta in lui per il bisogno di esprimere stati d'animo ancora ignoti alla musica del passato. Stati d'animo che si possono riassumere nello «stupore», espresso attraverso un senso tonale sospeso, acefalo, privo di una direzione.

Nel 1911 Ildebrando Pizzetti fu inviato dal «Marzocco» a Parigi per presenziare alla prima esecuzione del *Martyre de Saint-Sébastien* di Debussy e D'Annunzio. Viaggio cruciale e molto sofferto da Pizzetti, che varcava le Alpi per implorare il poeta di approvargli delle modifiche al testo della Fedra che andava musicando. La trasferta parigina fu anche un'occasione per aggiornare la conoscenza e il giudizio sul musicista francese. Ancora una volta Pizzetti avanzava delle riserve sulla musica di Debussy, esemplare a suo dire nel dipingere atmosfere, meno nel cogliere il dramma interiore dei personaggi.

Nel 1912 fu pubblicato un testo che ebbe larga influenza nell'ambiente musicale dell'epoca: *La crisi musicale europea* di Giannotto Bastianelli. Nel volume Bastianelli approfondiva gli sparsi giudizi che aveva lasciato nei vari articoli sulle riviste fiorentine. In particolare individuava in Debussy e Pizzetti i due massimi “prosatori musicali”, capaci di superare lo statico lirismo del verso simmetrico, con una preferenza per la Fedra dell'amico Pizzetti, che trova più vigorosa e drammatica del *Pelléas* di Debussy. Quanto Pizzetti avesse assorbito dalla frequentazione di Bastianelli lo apprendiamo nel suo saggio su Debussy pubblicato per «Il Marzocco» nel 1913. In questo saggio Pizzetti dimostra di adottare le categorie estetiche di Bastianelli e, contrapponendo la tendenza lirica della melodia simmetrica e quella drammatica della melodia asimmetrica, riconosceva in Debussy un autore essenzialmente drammatico. Allo stesso modo, pur riconoscendo a Debussy il merito di aver scritto il primo autentico dramma musicale, Pizzetti affermava che il *Pelléas et Mélisande* era un'opera che difettava di umanità e di contenuto sentimentale, sacrificati alla ricchezza delle percezioni esteriori. A conclusione della parabola critica iniziata nel 1904 possiamo certamente concludere che Pizzetti riuscì a comprendere e a impadronirsi sempre più a fondo del linguaggio e della tecnica di Debussy, muovendo da un iniziale rifiuto a una comprensione più consapevole. Pizzetti vide nella musica di Debussy un'espressione del decadentismo, preferendo al simbolismo di Maeterlinck i soggetti tratti dalla Bibbia o dal dramma attico, fedele ad un'idea del dramma come redenzione o catarsi.

Nel 1913 uscirono numerosi articoli dedicati a Debussy. Sebastiano Arturo Luciani sul «Marzocco» vide nella predilezione dell'impressionismo musicale per gli elementi fluidi

dell'acqua o delle nuvole non un mero estetismo pittorico, bensì il superamento del razionalismo della costruzione musicale.

Se nel sonatismo classico la musica si strutturava attorno a temi riconoscibili, vere e proprie sostanze, *subjecta*, che svolgevano il discorso musicale, il pulviscolo della musica di Debussy segna una vera e propria svolta "empirista", per cui il reale diviene un flusso di percezioni senza identità riconoscibili. Quando melodie o temi sono riconoscibili all'orecchio essi sono in realtà, suggerisce Luciani, privi di identità sostanziale, pareidolie, evanescente gioco gestaltico di nubi e riflessi. Rudolf Cahn-Speyer, sulla «Rivista Musicale Italiana», nega che vi sia una differenza sostanziale tra l'impressionismo a lui contemporaneo e le varie forme di descrittivismo musicale del passato, al punto che ne vengono incluse tanto le cacce del Trecento, il figuralismo della musica ecclesiastica (l'ascendit e il descendit del Credo) e si fa dell'orchestra wagneriana l'epitome dell'impressionismo musicale. Anche Fausto Torrefranca, uno dei critici più influenti dell'epoca, usava la nozione di "impressionismo" in modo storicamente alquanto indeterminato, arrivando a definire un'opera impressionista il primo preludio del primo libro del Wohltemperierte Klavier di Bach.

Nel 1913 Cesare Paglia, sotto lo pseudonimo di Gaianus, pubblicò un pamphlet che riecheggiava i più diffusi argomenti contro la musica di Debussy: arte malata, decadente, priva di afflato umano e lontana dalla tradizione italiana. È nel dramma musicale che la mancanza di vitalità della musica di Debussy, priva di quell'esuberanza sentimentale cui il buon gusto non può sopperire, si rende evidente.

In un articolo del 1915 Bastianelli riconosceva oramai in modo esplicito ed argomentato il debito dei giovani compositori italiani verso la musica contemporanea francese, e incitava anzi a smarcarsi dalla sudditanza alla musica francese, andando piuttosto alle radici della antica musica italiana di Palestrina, Frescobaldi, Monteverdi e Carissimi.

Dobbiamo attendere il rientro in Italia perché anche Alfredo Casella inizi a far sentire la sua voce nel dibattito italiano, voce autorevole non solo per il prestigio acquisito, ma anche per la conoscenza diretta della musica francese contemporanea che aveva maturata negli anni vissuti a Parigi. In un articolo del 1916 Casella metteva in luce il carattere latino dell'arte di Debussy, il cui *Prélude à l'après-midi d'un faune* gli suggeriva visioni pagane immerse nella luce meridiana. Casella maturerà però progressivamente l'idea della inconciliabilità tra le tendenze impressioniste e lo spirito dell'arte italiana. In *Impressionismo e antimedesimo*, pubblicato su «Ars Nova» nel marzo 1918, invocava ragioni geografiche, etniche e culturali: la trasparenza della luce nel paesaggio italiano, il classicismo atavico dell'arte, il senso

plastico del disegno e della forma della pittura allontanano l'artista italiano dalle brume dell'impressionismo. Casella confessava la derivazione del suo giudizio dalla lettura delle tesi di Ardengo Soffici sul cubismo quale movimento di reazione all'impressionismo.

La morte di Debussy il 25 marzo 1918 ebbe ovviamente un grande risalto sulla stampa musicale italiana. La sua morte è l'occasione per Bruno Barilli di attaccare i troppi "vedovi" lasciati in Italia dal compositore defunto, e l'esecuzione di *Pelléas et Mélisande* al Costanzi nel 1919 l'occasione per una stroncatura dell'opera.

Ben più che un necrologio è il lungo articolo che gli dedica Adriano Lualdi sulla «Rivista Musicale Italiana». Nel clima acceso della guerra Lualdi arruolava Debussy nelle trincee contro la Germania. Nonostante l'ammirazione Lualdi riprese una tesi già espressa da Pizzetti sulla mancanza di umanità e di valori morali nella musica di Debussy, una tesi rinnovata, fra gli altri, da Giacomo Orefice, cui risponde, nel suo necrologio, Casella, rivendicando l'autonomia dell'arte rispetto alla morale, sia essa quella patriottica, religiosa o sociale.

Alla morte di Debussy possiamo vedere come le principali posizioni critiche si fossero oramai manifestate e cristallizzate nella stampa italiana.

Per nessuno dei compositori francesi a cavallo tra i due secoli si sviluppò un dibattito così ampio e acceso come quello che avvenne attorno alla musica di Debussy. Tra i compositori-critici italiani fu soprattutto Pizzetti che si profuse in considerazioni su altri autori recenti francesi, scrivendo per «Il Marzocco» alcuni articoli sulla recente musica d'oltralpe, che dimostrava di conoscere attraverso un attento studio delle partiture, ben oltre la scarsa diffusione che molte di queste musiche avevano avuto nella penisola. Assolutamente tiepido se non negativo è il giudizio di Pizzetti su Saint-Saëns, Charpentier o Massenet, mentre grande risalto dà ad *Ariane et Barbebleue* di Paul Dukas che interpreta quale primo passo della creazione del dramma latino, che dovrà andare oltre il wagnerismo e il verismo.

Una certa attenzione Pizzetti dedicava anche a Vincent d'Indy: nel 1910 il compositore diresse all'Accademia di Santa Cecilia due concerti che ebbero grande risalto sulla stampa e Pizzetti vide nella sua musica un modello di severità e austerità contro ogni tentazione decadentista.

Nella seconda parte della tesi si cerca di ricostruire i legami personali e biografici che i compositori italiani avevano potuto intrecciare con la Francia, la cultura francese, i musicisti francesi. La ricerca si è concentrata soprattutto su Pizzetti e Malipiero, poiché per i due compositori si sono potute rinvenire delle consistenti e inedite piste di ricerca.

Nel caso di Pizzetti, ricostruendo la vita musicale della natia Parma, si deve concludere che la sua precoce conoscenza della musica francese doveva basarsi sullo studio delle partiture. È da evidenziare inoltre il rapporto di cordiale amicizia che legava Giovanni Tebaldini, maestro di Pizzetti al conservatorio di Parma, a Vincent d'Indy. Per un contatto dal vivo con la musica francese bisognerà attendere le rappresentazioni scaligere dell'aprile 1908 di *Pelléas et Mélisande* e il trasferimento nell'autunno dello stesso anno a Firenze, dove fu incaricato dell'insegnamento di armonia e contrappunto al Conservatorio. Se la vita musicale di Firenze non si differenziava troppo da quella della provincia italiana, il capoluogo toscano era tuttavia divenuto l'epicentro letterario della penisola, per il pullulare di riviste culturali e artistiche. La conoscenza del critico e compositore Giannotto Bastianelli fu il tramite per l'inizio di una collaborazione attiva alla «Voce» e per la frequentazione di Giuseppe Prezzolini. Il legame col circolo della «Voce», in particolare con Bastianelli e Prezzolini, rappresentò per Pizzetti l'aprirsi di uno scambio umano e culturale in quell'ambiente fiorentino in cui era giunto senza legami. Gli appartamenti abitati da Pizzetti nel corso degli anni fiorentini furono spesso il ritrovo di serate musicali, cui partecipavano musicisti, artisti e letterati come Bastianelli, Gui, Castelnuovo-Tedesco, Papini, Palazzeschi, De Robertis, Jahier, Soffici. Accanto alla «Voce» vi era nella Firenze dell'epoca un altro notevole centro culturale, i cui rapporti con Pizzetti e Bastianelli non sono finora stati presi nella giusta considerazione: l'Institut Français de Florence.

Attraverso diversi documenti inediti è stato possibile gettare nuova luce sul rapporto tra l'Institut e il milieu musicale fiorentino di quegli anni, in cui spiccavano Bastianelli e Pizzetti. L'Institut Français de Florence venne fondato nel 1907. Direttore dalla fondazione al 1918 fu Julien Luchaire, che era all'epoca professore di letteratura italiana all'Università di Grenoble. Luchaire si servì dell'appoggio dell'università e di quello dell'ambasciatore in Italia Camille Barrère per la fondazione dell'Istituto, che rispondeva a precisi interessi di politica culturale in un momento di fraternità italo-francese dopo il gelo degli anni di Crispi. Al momento della fondazione dell'Institut, Presidente del Consiglio era Giovanni Giolitti che, pur avendo formalmente confermato la Triplice Alleanza con gli Imperi Centrali, aveva tentato, già nei suoi brevi governi precedenti (1892-1893 e 1903-1905) di mantenere buoni rapporti con Francia e Inghilterra.

Forte di un nuovo vento favorevole alle relazioni italo-francesi, Luchaire tracciò lucidamente un programma assai ambizioso, ben al di là degli studi eruditi e degli interessi da accademia. La creazione di una 'razza intermedia' italo-francese s'inscriveva perfettamente

per Luchaire in una politica di potenza che andava oltre l'ambito culturale e abbracciava ambizioni politiche. L'Institut patrocinò la produzione artistica francese ma anche quella degli italiani che alla Francia guardavano con interesse, come sarà appunto il caso di Pizzetti e Bastianelli.

Luchaire si rivolse a Romain Rolland, suo professore al Lycée Henri IV, per curare la sezione musicale dell'Institut, da affiancare alla sezione dedicata alla storia dell'arte. Rolland sostenne cordialmente il progetto, ma, troppo impegnato e sempre più propenso a dedicarsi alla scrittura, accettò la carica solo formalmente. Rolland spinse affinché fosse il giovane musicologo Paul-Marie Masson, allievo suo all'École Normale e di d'Indy alla Schola Cantorum, ad assumere stabilmente a Firenze il ruolo di « chargé de conférence de musicologie » e a occuparsi delle attività musicali dell'Institut. La relazione di amicizia tra Masson e Pizzetti è stata ricostruita attraverso le lettere conservate tra la Bibliothèque Nationale de France e il Fondo Pizzetti a Parma. Un momento di particolare intensità nei rapporti tra i giovani musicisti fiorentini e l'Institut fu la primavera del 1911, quando Luchaire e Masson organizzarono una cospicua serie di eventi musicali, dei quali fiore all'occhiello era la presenza di Romain Rolland.

A Rolland era giunta l'eco del grande interesse che sia i suoi scritti musicali sia il suo romanzo Jean Christophe avevano suscitato nell'ambiente della «Voce». Una lunga lettera di Bastianelli a Rolland conservata al Fonds Rolland della Bibliothèque Nationale de France dovrebbe essere collocata poco prima del 1911, anno in cui i due s'incontrarono di persona. La lettera conferma come a Rolland fossero pervenute, oltre agli articoli scritti su di lui nella «Voce», alcune composizioni di Bastianelli. Nell'imminenza dell'arrivo di Rolland a Firenze, il 7 gennaio 1911 Pizzetti aveva scritto per «Il Secolo» di Milano un articolo sul Jean Christophe, divenuto un vero e proprio romanzo generazionale per molti giovani artisti e musicisti italiani (alcuni frammenti de *La fin du voyage de Jean-Christophe*, uscirono in lingua originale sulla rivista di Prezzolini). L'arrivo del grande scrittore a Firenze suscitò dunque grande entusiasmo, e la calorosa accoglienza è confermata anche dalla lettura del *Journal inedito* di Rolland. Lo scrittore si mostrò affettuoso nei confronti dei giovani musicisti italiani e li spinse ad unire le forze per il rinnovamento della musica italiana: di lì a poco uscì il manifesto del 2 luglio 1911 intitolato *Per un nuovo risorgimento*, redatto da Bastianelli e firmato anche da Pizzetti, Malipiero, Renzo Rinaldo Bossi e Respighi (assente Casella, non ancora rientrato in Italia), che può essere visto come il primo manifesto della generazione dell'Ottanta. Della musica dei giovani compositori conosciuti a Firenze Rolland apprezzò

soprattutto I pastori di Pizzetti, meno le asprezze armoniche della musica di Bastianelli. Appena partito Rolland da Firenze, un'altra colonna della musica francese giunse a Firenze, sempre per i tramiti di Masson. Il 24 aprile 1911 Vincent d'Indy diresse la Società Orchestrale Fiorentina in un florilegio della storia della musica francese.

Il suggerimento di Rolland sull'opportunità che l'Institut Français facesse da palcoscenico ai giovani musicisti residenti a Villa Medici unitamente ai giovani compositori italiani fu presto realizzata da Masson: il 13 maggio 1911 nelle sale dell'Institut venne ospitato un concerto franco-italiano con musiche di Maurice Le Boucher (1882-1964), Jules Mazellier (1879-1959), vincitori del Prix de Rome, e gli italiani Pizzetti e Bastianelli.

L'epistolario tra Masson e Pizzetti testimonia una frequentazione assidua nella Firenze dell'epoca, frequentazione che divenne solo epistolare allo scoppio della Grande Guerra, nella quale Masson fu arruolato. L'alleanza militare franco-italiana trovò in Pizzetti, che in quegli anni scrisse i più violenti articoli antigermanici e nazionalistici, un sostenitore convinto. Dopo i primi anni del dopoguerra i contatti tra i due si faranno via via più radi.

Se Pizzetti ha potuto beneficiare della puntuale ricostruzione biografica del figlio Bruno, gli studiosi hanno ripetutamente lamentato il mistero che ancora avvolge gli anni della giovinezza di Malipiero. La serie di ostacoli che gli studiosi devono affrontare nel ricostruire la vita di Malipiero si riassumono, in ultimo, nell'umbratile personalità dell'autore e nella sua tendenza al riserbo e alla dissimulazione. Non mancano le pagine di ricordi di Malipiero, numerose e di alto valore letterario: l'autore tuttavia confonde il lettore, lasciando le sue memorie sospese tra il reale e l'onirico. Nelle pagine di diario dell'artista non vi sono riflessioni sulle proprie esperienze formative, né considerazioni critiche sistematiche, piuttosto un diorama di fantasie, libere associazioni, aneddoti grotteschi, vivificati dalla caustica ironia dell'autore.

Se nessun documento è conservato sugli anni di pellegrinaggio al seguito del padre, fino al ritorno a Venezia nel 1899, radi e discontinui sono anche i documenti precedenti il trasferimento definitivo di Malipiero nell'amata casa al Foresto Vecchio di Asolo nel 1923. A decurtare ulteriormente la documentazione potrebbe aver contribuito anche la fuga precipitosa a Roma durante la disfatta di Caporetto nell'ottobre del 1917: Malipiero riuscì a mettere in salvo la preziosa biblioteca ma, con buona probabilità, la fuga dovette comportare la perdita di numerosi documenti.

Fra le lettere inedite degli anni giovanili i due gruppi più significativi sono quelli con l'amico pittore Mario de Maria (divise tra il Fondo Malipiero della Fondazione Cini e

l'archivio del Museo Correr) e con il musicologo Oscar Chilesotti (diviso tra l'Archivio Chilesotti a Bassano del Grappa e il Fondo Malipiero a Venezia). La corrispondenza con Chilesotti è fortemente asimmetrica: a fronte delle 58 tra cartoline e lettere di Malipiero (fra il 1908 e il 1916) si conservano solo 3 lettere di Chilesotti a Malipiero, a ulteriore conferma della dispersione dei documenti giovanili del maestro.

Il musicologo francese Henry Prunières era diventato intimo del musicista e in un articolo pubblicato nel « *Mercure de France* » ne riportò gli sfoghi sugli amari anni di giovinezza, tracciandone un bilancio a tinte fosche. L'articolo di Prunières è una fonte assai attendibile, poiché sembra trascrivere fedelmente un certo tono lamentoso proprio del ruminare autobiografico di Malipiero, anche nel lessico.

Nel 1893 i genitori di Malipiero si separarono e in quell'anno iniziò una difficile vita nomade a fianco del padre tra le città della Mitteleuropa. Delle soste a Trieste e a Vienna sappiamo che il giovane fu costretto a suonare malvolentieri il violino assieme al padre in qualche piccola orchestra per sbarcare il lunario. Una vita raminga che Malipiero mal sopportò e su cui lasciò solo vaghi dolorosi lamenti. Qualche dettaglio in più ci è fornito sui suoi rapporti con la capitale asburgica, dove, secondo Prunières, nel 1896 avrebbe incontrato un ricco mecenate polacco, dal nome ignoto, che prese in simpatia il giovane e gli finanziò alcune lezioni di violino. Fu solamente nel novembre 1898, però, che il giovane cercò d'isciversi al Conservatorio di Vienna, ma respinto alla classe di violino, entrò in quella di armonia, dove ebbe quale maestro l'ungherese Stefan Stocker (1845-1910), amico e seguace di Johannes Brahms, che seppe conquistare anche umanamente il malinconico studente italiano. Purtroppo non ci è rimasto alcun documento della relazione tra Stocker e Malipiero. Tornato a Venezia, cominciò a studiare composizione al Liceo Musicale Benedetto Marcello con Marco Enrico Bossi e armonia con Gian Giuseppe Bernardi. Una certa insofferenza per gli insegnamenti ricevuti al Conservatorio non cancellò il sollievo per essere tornato nell'amata Venezia. Nella città natale ebbe anche modo d'accendersi di una breve infatuazione per Wagner, suscitata, secondo Prunières, dall'ascolto dei *Meistersinger*. Prunières non ci dona ulteriori ragguagli, ma l'archivio storico della Fenice ci informa che il dramma wagneriano fu rappresentato tra il 26 dicembre 1899 e il 14 gennaio 1900, per la stagione di carnevale, nella traduzione ritmica di Angelo Zanardini. La musica di Wagner era, a sfogliare il cartellone della Fenice, molto presente in quegli anni a Venezia, accanto ai capisaldi del classicismo e romanticismo tedesco, con frequenti concerti orchestrali. A Venezia, il 9 Marzo del 1902 si verificò un incontro degno di nota: al teatro Goldoni

Ferruccio Busoni accompagnava il violinista belga César Thomson; fu il primo di alcuni incontri con grande virtuoso che si ripeterono poi a Berlino.

Il vero evento musicale negli anni di studio a Venezia, destinato a marcare l'intera sua esistenza artistica, fu però quando, nell'agosto del 1902, Malipiero iniziò a recarsi ripetutamente alla Marciana a studiare la musica di Monteverdi. Con l'insegnante di composizione Marco Enrico Bossi ebbe alcune incomprensioni iniziali, evidentemente superate se lo studente seguì il docente al Liceo Musicale di Bologna nell'autunno del 1902 e con lui si diplomò nel 1904. Tra il 1902 e il 1904 Malipiero visse dunque un periodo di pendolarismo tra Bologna e Venezia. Da un accenno contenuto in una lettera a Chilesotti di qualche anno dopo sappiamo che Malipiero ascoltò a Bologna *Morte e trasfigurazione* di Richard Strauss. Negli archivi storici del Comunale di Bologna risulta che il brano fu eseguito l'11 aprile del 1905 sotto la direzione di Toscanini. È quasi certamente ascrivibile alle frequentazioni bolognesi, la lettera che il 23 novembre 1904 Respighi gli scrisse da Bologna. La lettera rivela che quello tra Respighi e Malipiero fu il primo contatto fra i compositori della generazione dell'Ottanta, precedente a quello tra Pizzetti e Bastianelli (i quali si conosceranno nel 1909) e precedente lo scambio tra Malipiero e Pizzetti (le lettere datano dal 1910) e l'incontro a tre che si verificherà a Parigi nel 1913 tra Malipiero, Pizzetti e Casella. Nella lettera Respighi proponeva a Malipiero di accompagnarlo in un soggiorno di studio a Berlino. La lettera chiarisce dunque il legame di entrambi i compositori con il mondo austro-tedesco, ulteriore indizio del fatto che nei primi anni del Novecento la Francia non aveva ancora detronizzato la Germania quale meta preferenziale per il giovane musicista italiano. Respighi era già stato per la prima volta in Germania nel febbraio del 1902: là assistette a una manciata di lezioni di Max Bruch senza esserne particolarmente ispirato, un giudizio tiepido che verrà a sua volta successivamente condiviso da Malipiero. Purtroppo non è stato possibile rintracciare alcuna lettera di risposta di Malipiero a Respighi e non sappiamo dunque se il viaggio, ipotizzato nei primi mesi del 1905, ebbe effettivamente luogo (ad oggi, non è stato possibile reperire alcuna testimonianza di questa comune trasferta berlinese).

Nonostante l'infelice vagabondaggio giovanile a fianco del padre, l'estero non aveva dunque smesso di attrarre Malipiero, principalmente sul versante germanico. La lettera di Respighi, insieme ad altri documenti inediti, permette di rivalutare il peso che il mondo musicale tedesco ebbe nella formazione del giovane veneziano, nonostante le dichiarazioni successive dello stesso compositore. Malipiero sottolineò sempre la propria antipatia verso la musica tedesca, e nelle pagine di ricordi rimase piuttosto sbrigativo riguardo ai suoi soggiorni

in Germania, avvolti nella narrazione da un grigio velo di delusione e di insuccesso. La ricerca sui documenti d'archivio sembrerebbe invece mostrarci ben altro. È Malipiero stesso a ricordare di aver preso contatto nel 1904 con il celebre Arthur Nikisch per divenirne allievo e ad affermare che il direttore lo aveva accettato nella classe di direzione a Lipsia. Malipiero dovette rinunciare all'aspirazione di trasferirsi in Sassonia a causa delle precarie condizioni familiari, ma non per questo i propositi di varcare nuovamente le Alpi cessarono. Numerose sono, però, colpevole anche la memoria volutamente evasiva di Malipiero, le imprecisioni che si possono leggere su queste trasferte berlinesi. Secondo la ricostruzione resa possibile dai documenti i soggiorni a Berlino furono tre, non i due indicati nella monografia di Waterhouse. I contatti col mondo germanico furono fondamentali per l'ampliamento della conoscenza del repertorio musicale. A Berlino ascoltò il *Prélude à l'après-midi d'un faune* e il *Pelléas et Mélisande* di Debussy. La prima berlinese del *Pelléas et Mélisande* fu data alla *Komische Oper* in lingua tedesca. Nello stesso 1908, senza conoscersi, e anzi in contesti assai diversi, Pizzetti e Malipiero ascoltarono dunque per la prima volta il dramma di Maeterlinck e Debussy, l'uno alla Scala con Toscanini nell'aprile del 1908, in lingua italiana, l'altro nel novembre dello stesso anno, in lingua tedesca. Malipiero ascoltò con entusiasmo la prima rappresentazione a Dresda di *Elektra* di Strauss. Le sue corrispondenze per la rivista «Musica» di De Rensis, ci informano che ascoltò anche il Concerto per violino di Brahms, *Manon Lescaut* di Puccini, *Zazà* di Leoncavallo, la Sinfonia di César Franck, *Die Brautwahl* di Busoni. Nella città prussiana approfondì la conoscenza di Busoni, assistendo alla rassegna dei *Orchester Abende neue und selten aufgeführte Werke veranstaltet di Ferruccio Busoni*, grazie ai quali poté aggiornare il panorama delle sue conoscenze musicali, facendo la conoscenza anche della musica di Béla Bartók.

A Berlino studiò con Max Bruch alla Hochschule, un rapporto che in seguito Malipiero cercò di ridimensionare. Dopo i tre soggiorni a Berlino le trasferte oltralpe però non erano finite: se fino qui gli studi su Malipiero e i ricordi dell'autore stesso avevano accennato, anche se con imprecisione, ai soggiorni berlinesi, i successivi spostamenti non sono ancora stati riportati dalla letteratura critica. Ce ne dà unica testimonianza l'epistolario con Chilesotti. La ricostruzione di queste numerose incursioni in terra tedesca ci mostra chiaramente come, negli stessi anni in cui Pizzetti a Firenze stringeva rapporti col mondo musicale francese, Malipiero continuava a rivolgere le proprie attenzioni al mondo tedesco, molto più di quanto in seguito vorrà riconoscere. Nel 1909 si possono contare due trasferte di Malipiero in Austria. A Vienna nella *Grosser Musikvereinssaal* venne eseguita la Sinfonia degli eroi con

buon esito della stampa cittadina, che non manca di rilevare la parentela del linguaggio del giovane compositore italiano con quello di Strauss e Mahler. Dalla lettura dei documenti d'archivio non risultano dopo il viaggio viennese del 1909 ulteriori spostamenti di Malipiero all'estero, prima della trasferta parigina del 1913. Segue dunque ai frequenti spostamenti in terra austro-tedesca un periodo di relativa sedentarietà.

Gli anni che precedono il 1913 furono importanti per almeno tre motivi: in primis la scoperta di Asolo, che diventerà per Malipiero turris eburnea di una vita e riparo dalla persecuzione del rumore, la frequentazione con il pittore Mario de Maria (Marius Pictor) e, per suo tramite, l'avvicinamento al mondo poetico di D'Annunzio. Come sostiene Fiamma Nicolodi, attraverso la vicinanza all'opera pittorica di de Maria il compositore approfondì dunque quell'onirismo allucinato e macabro che doveva spingersi fino alle Sette canzoni, a Pantea, al Torneo Notturmo e oltre.

La relazione tra i due è parzialmente ricostruibile grazie al Fondo Malipiero dell'Istituto Giorgio Cini e alla biblioteca del Museo Correr di Venezia, che conserva un fondo dedicato a de Maria. Non si tratta di un epistolario particolarmente nutrito, e la ragione potrebbe essere la frequenza degli incontri nella città lagunare, dove entrambi risiedevano. Il ciclo dei Poemetti lunari per pianoforte (composto tra il 1909 e il 1910) presenta quale primo brano I Monaci dalle occhiaie vuote, ispirato all'omonimo olio di Marius Pictor esposto alla Biennale del 1907 (di cui peraltro de Maria dipinse numerose versioni). Fu Marius Pictor a mettere in contatto Malipiero e D'Annunzio, la cui opera di scrittore e di animatore della vita artistica fu un tornante decisivo per la maggior parte dei musicisti italiani di quella generazione.

D'Annunzio attraversò le Alpi nel marzo 1910 e rimase in Francia fino al maggio del 1915. La fuga era stata resa necessaria dalle sempre più pressanti richieste dei creditori italiani. A Parigi D'Annunzio si accompagnava alla nobildonna russa Nathalie de Goloubeff (nota anche come Donatella Cross). Dopo un iniziale soggiorno a Parigi, D'Annunzio risiedeva ad Arcachon. Per quanto concerne i rapporti di D'Annunzio con i musicisti francesi, ben nota è la collaborazione con Debussy per il Martyre de Saint-Sébastien, e tuttavia altri musicisti francesi entrarono in rapporti più o meno stretti col poeta italiano, come si evince dai ricordi di D'Annunzio e da alcune lettere inedite. L'amore per la musica antica lo aveva spinto a prendere contatti con l'organista Louis Vierne (che nel 1917 musicò l'ode lirica dannunziana Dal Vertice). Sarà Vierne a suggerire al poeta di contattare la giovane compositrice Nadia Boulanger, la quale musicò assieme a Raoul Pugno La ville morte su testo

di D'Annunzio. D'Annunzio e i due musicisti collaborarono per l'opera fino al 1912, determinando, come si evince dall'epistolario, alcune trasferte del poeta da Arcachon a Parigi. L'opera, che doveva essere eseguita nel 1914 all'Opéra-comique, venne sospesa a causa dello scoppio della guerra.

Proprio per tentare ancora una volta il tanto desiderato incontro con D'Annunzio, che tante volte lo aveva schivato, e per ottenere l'autorizzazione a mettere in scena il Sogno di un tramonto d'autunno, Malipiero si recò a Parigi. Secondo l'amico Prunières la partenza era determinata anche dal desiderio di conoscere la più recente produzione francese.

Nella primavera del 1913 si ritrovarono a Parigi Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero e Ildebrando Pizzetti. Il loro incontro parigino fu fortuito, poiché ciascuno si trovava nella capitale francese per ragioni differenti: Casella vi risiedeva da anni, Malipiero vi cercava un contatto con D'Annunzio, Pizzetti si recava ad assistere alla prima della sua *Pisanelle*.

Alfredo Casella era giunto in Francia nel 1896, quando aveva 13 anni, e vi si fermò fino al 1915. Giunto a Parigi, Casella viene ammesso nella classe di pianoforte di Louis Diémer. Frequentò anche i corsi di armonia di Xavier Leroux e per un breve periodo frequentò la classe di Gabriel Fauré, dove fece la conoscenza dei protagonisti della musica parigina dell'epoca. A Parigi Casella ebbe anche l'occasione di avere quale vicino di casa Maurice Ravel, a cui si legò di amicizia. Fuori dalle aule del Conservatoire Casella partecipava a cenacoli musicali, quali quello tenuto dall'editore Albert Mathot in Boulevard Haussmann. Frequentò spesso il salotto di Paul Clemenceau, fratello del primo ministro Georges e del giornale di Clemenceau, « *L'Homme libre* », Casella divenne anche critico musicale. Nei salotti parigini Casella contribuì alla conoscenza della musica di Gustav Mahler. Una lettera di Casella del dicembre 1908 a Gabriel Astruc ci indica che il pianista eseguì personalmente presso il salotto della contessa Greffulhe una riduzione a quattro mani della Seconda Sinfonia di Mahler. Quando nel 1913 i tre compositori italiani s'incontrarono a Parigi, Casella era dunque perfettamente a suo agio nell'ambiente musicale della città, al centro di una fitta rete di conoscenze e relazioni.

Questo incontro parigino non è mai stato studiato in modo esaustivo e i tanti accenni rimangono sparpagliati tra fonti e studi diversi, non sempre concordanti. In questa tesi si è tentata per la prima volta di ricomporre il mosaico. Il materiale di cui ci si è serviti è estremamente vario e disomogeneo, da articoli di giornale, a pagine di diario o di romanzo a materiale d'archivio. L'incontro fu un momento decisivo nell'esistenza artistica dei musicisti,

in particolare per Casella e Malipiero. Il primo ebbe per la prima volta la consapevolezza che in Italia esisteva una nuova generazione di musicisti come lui in prima linea nell'innovare il linguaggio della musica italiana. Malipiero ebbe modo di conoscere autori fino ad allora a lui ignoti. Più frettoloso fu il soggiorno di Pizzetti, e piuttosto tiepida fu la sua reazione all'ambiente parigino.

Del lungo soggiorno che Malipiero fece a Parigi nel 1913 non esistono trattazioni specifiche, e lo stesso Malipiero vi tornò sopra in modo rapsodico ed ellittico. Incrociando i ricordi dello stesso compositore a lettere inedite, ritagli di giornali, pagine di diario di altri protagonisti di quegli incontri è possibile scovare alcune tracce di quei mesi trascorsi a Parigi.

I lunghi mesi di attesa non furono certo privi d'incontri. Tra le personalità che Malipiero conobbe vi fu il celebre scultore Medardo Rosso o lo scrittore austriaco Stefan Zweig. Come si evince dalle lettere Malipiero tentò di inserirsi in qualcuno degli eventi artistici e mondani che la città offriva generosamente.

A Parigi incontrò Fernand Le Borne, che gli fece fare la conoscenza di Alfredo Casella. L'incontro col collega torinese segnò una svolta nella permanenza a Parigi di Malipiero: grazie a lui poté fare la conoscenza di Debussy, Ravel e Dukas.

Parigi non fu solo l'occasione per ascoltare le musiche dei colleghi francesi, ma permise l'incontro con alcuni compositori decisivi del Novecento, come Arnold Schönberg, di cui ascoltò l'op. 19.

Mentre Malipiero era in città, giunse a Parigi Ildebrando Pizzetti, per presenziare alla rappresentazione della *Pisanelle* di D'Annunzio, di cui aveva scritto le musiche.

Il 29 maggio 1913, il giorno dopo l'arrivo di Pizzetti, si svolse la prima del *Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij, che Pierre Monteux diresse al Théâtre des Champs-Élysées. Tutti e tre i compositori italiani assistettero alla serata. Se Casella conosceva da vicino la produzione di Stravinskij, la serata fu un vero choc per Malipiero. Maggiore interesse mostrò invece Pizzetti per il *Boris Godunov* di Musorgskij cantato da Fjodor Scialiapin. Mentre attendeva alle prove della *Pisanelle*, D'Annunzio era riuscito infine a concordare con alcune figure apicali della musica francese un incontro in cui Pizzetti avrebbe potuto presentare la sua *Fedra*. Il poeta riuscì persino ad assicurarsi la presenza di Claude Debussy, invitato alla *Pisanelle* e alla lettura di *Fedra*. L'8 giugno si riunirono dunque al Pavillon de Hanovre Debussy, Djagilev, Nathalie de Goloubeff, Fjodor Scialiapin e Jacques Rouché (direttore dell'Opéra). È singolare che un evento potenzialmente tanto decisivo per la carriera di Pizzetti non lasci praticamente traccia nei ricordi dell'autore. Sappiamo che, in ogni caso, ci vollero

dieci anni perché la Fedra venisse rappresentata in Francia, anche se nella versione teatrale, conservando delle musiche di Pizzetti solo il Preludio e la Trenodia di Ippolito.

Alle rappresentazioni della Pisanelle non mancò di partecipare Malipiero, con l'intento di ottenere il permesso di D'Annunzio per il Sogno di un tramonto d'autunno. A sfogliare il carteggio tra D'Annunzio e Malipiero si ricava che il primo incontro effettivo tra i due era avvenuto il 2 giugno. Fino all'ultimo i tentativi di Malipiero di musicare il Sogno non andarono in porto. Solo anni dopo Malipiero scoprì che la causa del rifiuto del poeta si doveva ai suoi problemi finanziari: D'Annunzio aveva venduto i diritti a un facoltoso dilettante di musica disposto a pagare un cospicuo onorario.

L'incontro parigino fu importante per rinsaldare i rapporti tra Malipiero, Pizzetti e Casella che si ripromisero di creare insieme in patria un ambiente favorevole alle nuove musiche italiane.

La terza parte della tesi indaga la ricezione della musica della generazione dell'Ottanta in Francia, attraverso l'analisi delle recensioni apparse sulla stampa dell'epoca.

Se la musica francese fin de siècle aveva acceso in Italia un ampio dibattito critico, analizzato nella prima parte della tesi, si cercherà dunque di verificare specularmente quale fu la ricezione della musica della generazione dell'Ottanta nella Francia dei primi vent'anni del Novecento. Il chiasmo non può essere perfettamente proporzionato. In prima istanza poiché la musica dei giovani italiani si ispirava alle nuove esperienze musicali francesi e fu in qualche caso percepita come una propaggine italiana della scuola francese. In secondo luogo perché la diffusione e la fama della musica francese di Debussy o Ravel surclassavano di gran lunga quelle di Pizzetti, Casella, Respighi, Malipiero ecc. Non si è potuto contare dunque su ampie e approfondite riflessioni critiche, com'era stato il caso dei dibattiti aperti dalla musica di Debussy in Italia, ma su impressioni estemporanee ricavate quasi esclusivamente dalle recensioni dei concerti. La musica della generazione dell'Ottanta acquistò nondimeno un'attenzione progressivamente maggiore nel primo ventennio del secolo e, attraverso stralci di giudizi critici più o meno articolati e autorevoli, è possibile ricostruire passo per passo l'introdursi sulla scena francese delle musiche dei giovani compositori italiani.

La ricerca si fonda quasi esclusivamente sulle esecuzioni svoltesi a Parigi tra il 1900 e il 1920. Obiettivo della ricerca è verificare come due identità musicali nazionali differenti potessero rispecchiarsi, confrontarsi, attrarsi o respingersi, definirsi l'una in relazione all'altra. Allo stesso modo dalla lettura delle recensioni traspaiano molteplici riferimenti alla vita musicale, culturale, persino politica dell'epoca. Alle orecchie del pubblico e della stampa

francese dell'epoca, l'Italia era ancora il Paese del melodramma, rappresentato dall'ultima stagione della Giovine Scuola verista, la quale, se attirava il grande pubblico, era guardata con sospetto da molta critica, che la giudicava l'ultima manifestazione di un 'italianisme' oramai decadente. Nel 1910 si scatenò contro l'invasione delle opere italiane una vera e propria campagna di stampa. La parola 'italianisme' assunse nella stampa francese d'inizio Novecento un'accezione generalmente negativa. Musicisti illustri come Vincent d'Indy o Alfred Bruneau mettevano in guardia contro la nefasta influenza dell'"italianisme". Una caricatura di ciò che s'intendeva con il termine la possiamo trovare in un articolo di Henry Gauthier-Villars, che mette alla berlina l'infatuazione della borghesia francese per la facile musicalità del Bel Paese: dopo un'audizione dell'Amico Fritz di Mascagni lo scrittore si convinse che nulla era cambiato nella musica italiana dai tempi di Pergolesi. La musica italiana è per Gauthier-Villars sinonimo di un istinto sentimentale e non coltivato, e di questo severo giudizio fanno le spese tanto il Settecento che i successi più recenti della Giovine scuola. L'eco di quest'uso denigratorio del termine 'italianisme' giunse a Firenze all'orecchio di Ildebrando Pizzetti, che con patriottico sdegno tentò di difendere il buon nome della musica italiana in un articolo su «La Nuova musica».

La persistenza di questo cliché produsse talvolta una sorta di corto circuito nella ricezione della musica della generazione dell'Ottanta: se da un lato infatti molti critici si compiacevano di rimarcare la lontananza di Malipiero, Pizzetti ecc. dagli operisti della Giovine scuola, dall'altra le loro musiche verranno giudicate non sufficientemente 'italiane' proprio perché prive di quei caratteri di estroversione e facilità melodica che si attendevano da un compositore italiano.

Incominciando lo spoglio delle esecuzioni e delle recensioni il primo nome della generazione dell'Ottanta che incontriamo non può che essere quello di Alfred Casella, parigino d'adozione dal 1896. Le prime apparizioni di Casella come compositore furono lusinghiere, certamente favorite anche dalla rete di amicizie che il carattere gioviale del compositore aveva saputo tessere nel mondo musicale della capitale. Va sottolineato che fin dalle prime prove compositive Casella venne riconosciuto come autore solido e affidabile, dotato di senso per l'equilibrio formale, se non sempre di fantasia fervida.

Il debutto orchestrale avvenne per Casella il 17 maggio 1908 alla prestigiosa Salle Gaveau, in cui il musicista presentò l'Andante dalla Sinfonia in si minore, Nuageries, Soir païen, En ramant, e l'orchestrazione di Islamey da Balakirev. Vennero messe in evidenza nelle recensioni quelle caratteristiche che saranno una costante di tutta la produzione di

Casella: la chiarezza formale e il sicuro mestiere, caratteristiche che saranno ribadite anche in occasione della prima esecuzione integrale della Prima Sinfonia, che non si svolse a Parigi ma a Montecarlo, il 17 dicembre 1908. Un concerto capitale per la fortuna di Casella in Francia fu l'esecuzione il 23 aprile 1910, alla Salle Gaveau, della Suite in Do maggiore op. 13, di Italia op. 11, dei Trois Poèmes per voce e orchestra (Nuageries, Soir païen, En ramant) e della Seconda Sinfonia op. 12. Casella dirigeva l'Orchestra Hasselmans e la voce era di Povla Frisch. Il brano certamente più impegnativo della serata era la Seconda Sinfonia, un lavoro di grande ampiezza e complessità di scrittura e dall'orchestrazione smisurata nella quale la critica non mancò di riconoscere i forti influssi di Gustav Mahler. Il compositore boemo era poco noto in Francia, ma proprio pochi giorni prima, il 17 aprile, grazie anche all'inflessa attività organizzativa di Casella, era stata eseguita la Seconda sinfonia "Resurrezione". La sinfonia divise la critica per la complessità della scrittura e la vastità della forma, tanto più che la conoscenza pregressa dell'opera da camera e delle mélodies di Casella non poteva lasciar presagire una scrittura orchestrale di tale violenza fonica.

Nel 1911 la fama di Casella fu ulteriormente rinsaldata in una serata della Société musicale indépendante (SMI), alla Salle Gaveau: il 6 marzo Casella presentò la prima serie di *À la manière de*: Richard Wagner, Gabriel Fauré, Johannes Brahms, Claude Debussy, Richard Strauss, César Franck. Il successo di questi brani divenne quasi un'arma a doppio taglio per Casella che veniva ammirato per la capacità di assimilazione stilistica più che per l'originalità creativa. La serie di silhouettes fu completata due anni dopo insieme a Maurice Ravel. Casella aggiunse due pastiches, su D'Indy e sullo stesso Ravel, e l'amico francese si cimentò con Chabrier e Borodin. La nuova serie fu eseguita per la SMI, questa volta alla Salle Pleyel, il 10 dicembre 1913.

Nel 1913 Casella compì una svolta stilistica decisiva: dopo le due grandi sinfonie, nate sotto l'impressione grandiosa del sinfonismo di Gustav Mahler, il compositore entrò in una nuova fase in cui la consueta solidità formale faceva spazio anche ad accesi sperimentalismi armonici e in cui la brillantezza dell'orchestrazione si mutava in una tinta livida e notturna. A inaugurare questa nuova fase creativa è *Notte di maggio* per soprano e orchestra, che Casella stesso diresse il 29 marzo 1914 al Théâtre Municipal du Châtelet per i Concerts Colonne. La critica musicale, che oramai seguiva con attenzione la produzione di Casella, colse la svolta cruciale rappresentata dal lavoro. Il 1914 fu un anno di grande presenza di Casella sulla scena parigina: neanche passato un mese dalla prima di *Notte di Maggio*, il 23 aprile 1914 si eseguono alla Salle Gaveau degli estratti dal *Couvent sur l'eau* di Casella. È un lavoro scritto

precedentemente a Notte di Maggio e ancora legato ai molteplici influssi della sua giovinezza. Al contatto con la brillante musica di Casella la stampa sostituisce il vecchio stereotipo dell'italianisme sentimentale con un'idea di musica latina segnata da una gaiezza e da un brio che trovava una delle sue fonti nel Settecento di Domenico Scarlatti. Rientrato Casella in Italia nel 1915, osserviamo come la sua musica continui a essere eseguita a Parigi, anche se il suo nome, mutato Alfred in Alfredo, cessò di essere identificato quale prodotto del Conservatoire e si mescolava ormai con quello degli altri esponenti della nuova scuola italiana. Anche dopo aver abbandonato Parigi Casella continuava comunque a mantenersi attivo e a collaborare con la stampa francese.

Se Casella era attivo in Francia in prima persona, nel 1913 un altro compositore della nuova generazione italiana compariva sulle scene parigine: l'11 giugno di quell'anno i giornali annunciavano la prima di La Pisanelle di D'Annunzio con le musiche di Ildebrando da Parma. In occasione del debutto di Pisanelle del 1913 alla musica di Pizzetti non venne concesso un grande spazio sulla stampa, probabilmente per il fatto che a recensire lo spettacolo furono per lo più critici teatrali e non musicali.

Se Casella veniva considerato un importante compositore della scuola francese, e se Pizzetti era apparso nell'ombra di D'Annunzio, è solo nel 1914 che abbiamo il primo battesimo pubblico in Francia della nuova scuola musicale italiana.

Dopo aver incontrato a Parigi nella primavera del 1913 Malipiero e Pizzetti, Casella era rimasto in Francia e mise subito al servizio dei colleghi italiani le proprie capacità organizzative e le relazioni col mondo culturale parigino, organizzando un concerto che sarà la prima séance collettiva del gruppo della generazione dell'Ottanta, non solo in Francia: proprio a Parigi il gruppo trovò quella coesione che nella Penisola, così frammentata geograficamente e culturalmente, non aveva potuto trovare.

Il 2 febbraio 1914, nella Salle des Agriculteurs, con il patrocinio della Société musicale indépendante (SMI) e dell'ambasciata d'Italia, poterono essere ascoltati dal pubblico francese, per la prima volta insieme, i giovani compositori italiani della nuova generazione.

Nel programma accluso al concerto, come già nel manifesto del 1911, si ribadiva il tributo ideale alla Francia (i « glorieux frères latines ») e alla Russia, le due nazioni che avevano aperto la strada a nuovi linguaggi, liberando le giovani nazioni dalle forme ormai inaridite del sinfonismo classico austro-tedesco e dalla tirannia del melodramma ottocentesco. La trama di relazioni culturali e politiche che stavano dietro tale evento, la presenza fra i patrocinatori dell'ambasciatore Tommaso Tittoni (che era stato brevissimamente Presidente

del Consiglio nel 1905) e del Comité France-Italie, che Luchaire aveva contribuito a fondare nel luglio del 1912, il patrocinio dell'ex Président du Conseil Louis Barthou ci avvisano che tale concerto faceva parte di un progetto di allineamento di politica culturale che sfocerà di lì a breve nell'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Francia. Anzi, gli esiti musicali del concerto, piuttosto ambivalenti a giudicare dalla critica, sono forse da considerarsi secondari rispetto al valore simbolico di politica culturale.

Il concerto del 2 febbraio 1914 è l'occasione a partire dalla quale sulla stampa francese inizia a comparire sempre più sovente l'espressione « jeune école italienne », a indicare il gruppo di compositori alternativi al verismo. È rilevante sottolineare non solo il fatto che il primo concerto collettivo fu svolto in terra francese e non in patria, ma anche che è sulla stampa francese che l'unità del gruppo venne riconosciuta per la prima volta. La critica parigina apprezzò generalmente il tentativo dei giovani compositori italiani di smarcarsi dalla tradizione operistica verista, e riconobbe con soddisfazione che nel nuovo gusto musicale italiano la Francia aveva ormai ben più influsso della Germania.

Nelle recensioni del periodo di guerra vi sono continui riferimenti all'alleanza militare tra i due paesi, quasi questa giustificasse l'esecuzione di musiche italiane in Francia. Alcuni concerti ebbero un valore espressamente politico. È il caso del concerto dell'11 febbraio 1917 diretto da André Messager con l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire alla Université Sorbonne, alla presenza dell'ambasciatore Giuseppe Salvago-Raggi. Dopo la presenza al concerto da camera collettivo del 2 febbraio 1914, il debutto sinfonico di Malipiero a Parigi avverrà il 3 dicembre 1916: alla Salle Gaveau per i Concerts Lamoureux vennero eseguite le sue Sinfonie del Silenzio e della Morte, dirette da Camille Chevillard.

Il 17 febbraio 1918 alla Salle Gaveau, per i Concerts Colonne-Lamoureux, Gabriel Pierné diresse la seconda serie delle Impressioni dal vero di Malipiero e le Pagine di guerra di Casella.

Il 12 aprile 1919 al Cirque d'hiver, per i Concerts Padeloup, Rhené Baton diresse per la prima volta in Francia le Pause del silenzio di Malipiero.

Nella storia della ricezione della musica di Malipiero in Francia, l'episodio più eclatante fu senza dubbio l'esecuzione in prima assoluta delle Septs Chansons al Palais Garnier il 10 luglio 1920, con la lunga coda di polemiche che ne seguì. Si tenta qui per la prima volta di ricostruire la vicenda nel suo svolgersi puntuale, confrontando epistolari inediti e articoli di stampa dell'epoca. La lettura della stampa e dei materiali d'archivio, se arricchisce la conoscenza dei particolari, non aiuta sempre a chiarire del tutto il caso, su cui

rimangono ricostruzioni contrastanti: quello che è certo è che una contestazione organizzata spinse Malipiero a ritirare dal cartellone la sua opera dopo una sola rappresentazione.

L'arrivo di Respighi sulla scena francese è leggermente più tardivo rispetto a quello dei suoi connazionali: prima che negli anni Venti e Trenta i suoi tre poemi romani si diffondessero in Europa, il pubblico parigino poteva conoscere di Respighi solo l'abilità di orchestratore e adattatore di musiche del passato, attraverso la collaborazione coi Ballets Russes di Djagilev. Il 24 dicembre 1919 *La boutique fantasque* debuttò a Parigi al Palais Garnier con notevole successo. Alla prima fortunata collaborazione tra Respighi e Djagilev ne seguì un'altra, che consistette nella revisione e nella strumentazione de *Le astuzie femminili* di Domenico Cimarosa, che fu data all'Opéra il 27 maggio 1920.

Nel mare delle recensioni vi sono alcune oscillazioni critiche ricorrenti. Vi è innanzitutto una sintonia quasi assoluta tra i critici francesi nell'attesa di una nuova musica italiana che si distaccasse dalle prove della Giovine scuola, giudicata sentimentale e volgare, un giudizio di condanna che, peraltro, coincide con quello degli stessi compositori della generazione dell'Ottanta. Di fronte alle prove concrete dei giovani musicisti italiani la critica francese assunse però un atteggiamento ambivalente: da un lato compiaciuta di vedere quanto i giovani italiani fossero influenzati dalla nuova musica francese, dall'altro delusa da quella che percepiva come una mancanza di carattere nazionale, individuato nel cliché della spontaneità melodica. Singolare paradosso, per cui si attendeva dalla musica italiana proprio ciò che più si disprezzava. Il tentativo dei giovani compositori italiani di rinnovare l'identità della musica italiana, dunque, non fu sempre chiaramente compreso. Si è visto, però, come in alcune recensioni spuntasse timidamente un nuovo paradigma di 'italianità' (più consona allo stile dei compositori in questione), quella sobrietà, equilibrio, chiarezza che venivano attribuite all'arte italiana in senso lato. Si è messo in luce, inoltre, come all'alba della Grande Guerra molte manifestazioni concertistiche fossero frutto di un avvicinamento politico ben rivelato dai patrocini e dall'organizzazione.

APPENDICE

In questa appendice vengono riproposti alcuni degli articoli di stampa dell'epoca, italiana e francese, che ben esemplificano gli aspetti fondamentali della ricezione critica reciproca tra Francia e Italia, sotto il profilo musicale o generalmente culturale. Lungi dall'essere esaustiva, tale antologia può essere un supporto per chi voglia approfondire il tema trattato. Molti degli articoli riprodotti sono stati in parte citati e analizzati nel corso della tesi. Si è scelto di rispettare un ordine strettamente cronologico, poiché sarebbe stato arduo, tra una ricchezza di tematiche ricorrenti, farne prevalere alcune su altre. Attraverso una successione cronologica il lettore ha modo di rilevare più liberamente e autonomamente il ripresentarsi di alcuni luoghi topici della pubblicistica e della critica musicale dell'epoca.

Romain Rolland, *Bibliographie*, « Revue d'Histoire et de critiques musicales », 8, agosto-settembre 1901, pp. 333-337.

[Recensione del volume di Luigi Torchi, *La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII*].

« Ce remarquable livre est l'œuvre d'un long travail, d'une grande science, &, par dessus tout, d'un ardent patriotisme. Son objet n'est pas purement historique ; il vise à l'action pratique. Comme le dit l'auteur, c'est un acte de foi, - *la fede nella rigenerazione della musica italiana per opera del genio ritemprato alla fonte della grandezza antica*, « la foi dans la régénération de la musique italienne par l'oeuvre du génie retrempé aux sources de la grandeur antique ». « Si l'Italie doit avoir encore un art, écrit M. Torchi, ce ne peut être par l'assimilation de tendances & de goûts étrangers, mais par une culture artistique italienne. On n'atteindra ce but que par l'aide de l'État, qui devrait comprendre que la base d'une réorganisation des études musicales est l'italianisme classique, introduit une bonne fois dans les programmes de nos Conservatoires de musique, qui sont & doivent être des institutions d'art italien. Si l'État n'en fait rien, cela vaudra dire qu'en Italie le gouvernement ne se soucie point d'un problème de haut intérêt national. » — L'ouvrage tout entier est écrit dans cet esprit; il cherche à réveiller le souvenir de la grandeur passée ; il montre à l'Italie que son art n'a que faire d'imiter l'art allemand ; qu'il est assez riche par lui-même, aussi riche, plus riche peut être que son puissant rival, son disciple jadis, son maître despotique aujourd'hui, qui pèse lourdement sur sa pensée. Nous ne pouvons que nous associer de tout cœur à cet appel à l'âme endormie de la musique italienne. Puisse-t-elle reprendre conscience d'elle-même ! Nous le croyons avec M. Torchi : il y a plus de profit à retirer, pour un artiste italien, de l'étude des Frescobaldi, des Monteverdi, des Carissimi, des Alessandro Scarlatti, des Pasquini, des Zipoli, des Veracini, des Galuppi & des Sanmartini, que de Haydn, de Mozart, de Händel, voire même de Bach. (je ne parle point de Wagner, qu'il vaudrait peut-être mieux que l'Italie n'eût jamais connu.) Bien que l'oeuvre des maîtres italiens du XVIIe & du XVIIIe siècles ait passé par héritage aux maîtres allemands, qui l'ont enrichie & agrandie, les génies étrangers n'en ont pas moins affaibli ou annihilé l'âme italienne; « ce qu'il y avait dans sa sensibilité de purement italien a été altéré & détruit ; sa faculté propre de sentir, sa fantaisie originale ont été paralysées; l'Italie a été détournée de la création libre & naturelle ; » & elle a pris l'habitude funeste de ne pouvoir plus se passer d'éléments étrangers, qu'elle ne peut pas bien s'assimiler, et qui ne conviennent pas à sa nature.

Le point de vue très particulier auquel l'auteur s'est placé explique certains défauts de son ouvrage. C'est un livre de combat. Il ne faut donc pas trop s'étonner de quelques partis pris, de quelques injustices, qui ne laissent pas de choquer parfois. Ainsi, cette appréciation, par trop sommaire & dédaigneuse, de la musique instrumentale française, « qui ne fut jamais qu'une habile assimilatrice, qui ne fut jamais individuelle, jamais originale ». - Ceci m'a semblé un peu dur du pays de Berlioz, & de tant de fins, hardis & inventifs coloristes, dont les trouvailles n'ont pas peu contribué à enrichir la palette des autres nations. - Cette même partialité passionnée, qui, de dix en dix pages, célèbre la supériorité de l'art italien sur le reste de l'Europe, évite soigneusement de mettre en regard des musiciens italiens le tableau, si sommaire soit-il, de l'art des autres nations. Hors Lulli en France, Bach, Händel en Allemagne, il semble que rien n'existe en musique, au-delà de la péninsule, avant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Cependant il importerait, pour nous faire apprécier exactement l'art italien, de nous donner de temps en temps la mesure des autres peuples. Mais c'est ce qui manque absolument ici, & c'est ce qui permet à M. Torchi des assertions, fort sujettes à conteste, comme celle que la musique instrumentale italienne a été formée la première en Europe, (assertion qui se trouve d'ailleurs dans presque toutes les histoires de la musique de toutes les nations, en particulier de l'Angleterre, dont M. Torchi ne dit pas un mot, & qui occupa pourtant une place si éminente dans l'art musical du XVIe siècle.) Une histoire de la civilisation d'un peuple, ou d'une forme de sa civilisation, ne peut plus être, à notre époque, enfermée dans les frontières de ce peuple ; elle doit être une histoire comparée, & noter avec soin les influences réciproques des nations entre elles. Il est aussi très important, quand on décrit l'évolution d'un genre artistique, d'apporter une extrême précision à la chronologie comparée des œuvres & des hommes. Pour juger comme il convient de l'originalité d'un Zipoli ou de tel autre, il nous faudrait rapprocher étroitement les dates de ses compositions de celles des maîtres étrangers. Cette comparaison fait entièrement défaut.

Le livre pêche aussi par le plan, qui est souvent confus. On s'aperçoit que c'est une suite d'excellents articles de revue (I), mis bout à bout, sans avoir été suffisamment fondus. Il y a un peu de désordre, des redites, des retours en arrière. Les époques sont mêlées. Tel disciple est étudié dans un chapitre, & son maître ne le sera qu'au chapitre suivant. (Par exemple, Mascitti, élève de Tartini.) - Il y a faute de proportions entre la place accordée à tel musicien secondaire & à tel maître de premier ordre, (surtout pour les citations musicales : il n'y en a pas une de F. M. Veracini, qui paraît à M. Torchi le plus puissant peut-être des maîtres italiens du XVIIIe siècle.) - Enfin je regrette que le titre des œuvres musicales ne soit

pas toujours marqué avec exactitude, & que jamais on n'ait l'indication de la bibliothèque où se trouve le manuscrit ou l'exemplaire souvent unique. Un livre ne doit pas se contenter d'instruire ; il doit avoir le désintéressement de fournir les moyens de continuer son enquête, de la compléter, de la contrôler, & au besoin même de la corriger.

Mais ces réserves ne font point que l'ouvrage de M. Torchi ne soit d'une très haute valeur par l'abondance des renseignements, l'intelligence artistique & l'intérêt considérable du sujet. Il ressort de cette histoire de la musique italienne l'impression d'une gloire unique. De quelle prodigieuse étendue est la littérature musicale de l'Europe ! Et combien elle est ignorée, sauf d'un très petit nombre ! Quand on pense qu'il ne s'agit dans le livre que nous avons sous les yeux, que de l'Italie, & d'une partie seulement de sa production musicale (de la moindre peut-être; car on ne dit rien ici de la musique vocale, où l'Italie fut incomparable), on reste ébloui d'une telle puissance créatrice. On est bien près de partager la thèse de M. Torchi. Toute la musique, tous les genres de musique, toutes les formes de musique, toutes les personnalités même de musiciens, semblent être sortis d'Italie, y avoir été créés, ébauchés, réalisés. L'impression que j'avais eue, pour mon propre compte, en étudiant la musique dramatique italienne du XVIIe siècle, se fortifie par la lecture de ce livre : tous les génies musicaux qui vinrent ensuite dans les pays du Nord, surtout les Händel & les Gluck, mais aussi les Bach, les Haydn, les Mozart, les Wagner même, sont esquissés déjà, parfois nettement & parfaitement dessinés en Italie, entre 1600 & 1730; tous les génies, sauf un seul, qui reste unique par le coeur, par l'exception de sa pensée, due en partie à la tragédie de sa vie, à son infirmité héroïque : Beethoven. Encore M. Torchi nous en montre-t-il une sorte de prototype, d'ébauche grandiose, dès 1720, en la personne de Francesco-Maria Veracini, «l'image, l'expression possible de Beethoven au XVIIIe siècle ».

Comment cette prodigieuse expansion musicale a-t-elle soudainement & complètement disparu, en vingt ou trente ans, vers 1760 ? Il y aurait là une étude sociale & morale, bien intéressante à faire, de l'Italie de la seconde moitié du xvme siècle. Car les raisons purement musicales ne suffisent pas à expliquer cette disparition d'un art. Toutefois, elles sont à elles seules d'un grand enseignement. Du commencement à la fin de cette histoire, au XVIe, au XVIIe, au XVIIIe siècle, on ne cesse de voir l'écueil où, tôt ou tard, la musique italienne doit se briser. Il en est toujours ainsi : pour qui sait regarder, dès le début d'un peuple, d'une civilisation, d'un art, les germes de sa mort future sont visibles; en vérité, le principe de la décadence d'un art est étroitement lié au principe de sa grandeur : c'est sa personnalité même. avec ses exagérations & ses limites, ses vices & ses vertus. L'équilibre de

cet ensemble fait le charme des grandes époques; mais il est momentané, toujours instable, 8;, dans l'heure même où il s'accomplit, il aspire à se détruire. Pour la musique italienne, le danger persistant contre lequel elle ne cessa de se défendre, & où elle finit par se perdre, est une de ses qualités & un de ses défauts à la fois : c'est son amour de la forme, amour trop souvent exclusif, qui lui fait attacher une importance exagérée à l'écriture, aux dépens de tout contenu expressif, — & qui devait fatalement dégénérer dans l'abus de la virtuosité, dans la technique brillante & vide, dans la nullité de la pensée & les aberrations ornementales. Ces dispositions se manifestent à toutes les époques de son histoire, même chez de grands musiciens, depuis les Gabrielli & Claudio Merulo au XVIe siècle, jusqu'à Domenico Scarlatti &   Giambattista Martini au XVIIIe. Constamment, il faut que des maîtres & des personnalités puissantes saines viennent réagir & ramener par leur exemple l'équilibre dans l'art enfiévré & décadent. C'est Frescobaldi, Pasquini & Zipoli, pour l'orgue. C'est Arcangelo Corelli, F. M. Veracini, Locatelli, Antonio Vivaldi, Tartini, pour la musique instrumentale proprement dite. C'est, à la limite même de la décadence, Baldassare Galuppi. - L'histoire d'un art est un combat continu entre quelques grands hommes & une  cole, où les défauts, les qualités mêmes tendent immédiatement à l'exagération du procédé & à la destruction de l'art. Au milieu de ces alternatives & de ces combats de la santé & de la décadence, du bon & du mauvais goût, de la vérité & de la mode, les formes artistiques se développent sans interruption; & tous les artistes, même les médiocres, y contribuent. Il y a là une sorte de floraison naturelle & nécessaire. M. Torchi montre très bien l'évolution de certains de ces genres musicaux : la Sonate, la Suite, le Ricercare, la Toccata, le Concerto. L'édifice s'élève bien lentement, depuis le jour où la musique instrumentale s'essaye timidement à des transpositions de la musique vocale; mais il s'élève sans relâche; chacun y apporte sa pierre. Et il est beau de voir ces générations de braves artistes, travaillant, avec un esprit de suite & une conviction touchante, à mettre chacun un peu plus d'ordre & de perfection dans ces nobles formes idéales, cr ees de toutes pièces par le cerveau humain, & qui survivent à leurs créateurs. Toute cette partie du travail : - l'évolution des genres, l'histoire de la Sonate en particulier, - est excellemment traitée par M. Torchi.

Il nous est impossible de le suivre dans le détail de son livre. il nous faut renvoyer le lecteur à l'étude & à la fréquentation assidue de ces grands maîtres, dont les œuvres lui réservent tant de surprises & de joies : Frescobaldi, Falconieri, Marini, Bononcini, Vitali, les degli Antonij, Legrenzi, Torelli, Mazzaferrata, Bassani, Pasquini, Zipoli, devanciers & maitres de Bach & de Händel; - les Scarlatti, Caldara, Veracini, Locatelli, Vivaldi, Tartini,

Piantanida, Sanmartini, Martini, Galuppi, prédécesseurs de Haydn & de Mozart, créateurs des formes instrumentales modernes, de la Sonate & de la Symphonie classiques; - tant d'autres que j'oublie. je relèverai seulement deux ou trois observations, d'un intérêt particulier. L'une a trait à la forme du Scherzo, que l'on a souvent représenté comme une transformation du Menuet, & dont on a attribué le mérite, sinon à Beethoven, du moins aux musiciens allemands du XVIIIe siècle. C'est au contraire une forme d'origine purement italienne & qu'on rencontre dès 1650 chez Falconieri, mais qui fleurit surtout à partir de 1670-1690, chez Vitali, Pietro degli Antonij, Bassani, Mazzaferrata & Torelli, telle qu'on la trouvera, cent ans plus tard, dans la symphonie allemande. Tels *scherzi* de Gio Battista Bassani, ou de Giuseppe Torelli, & datant de 1688 & de 1698 (1), sont de véritables *scherzi* beethoveniens.

Une seconde remarque s'applique à l'erreur où l'on tombe si souvent, quand on juge un artiste d'après ses théories, & non d'après ses œuvres. C'est ainsi que, pour avoir combattu la décadence de son temps en des satires mordantes, Benedetto Marcello a été accepté par la critique comme un réformateur du goût ; & l'on ne s'est pas aperçu d'ordinaire que ce juge si intelligent des défauts de son époque n'avait qu'à regarder en lui-même pour les y trouver tous. Les sonates pour clavicembalo & pour flûte, & j'ajouterai. telle partition trop célèbre, comme l'Arianna, vantée par Gabriele d'Annunzio dans son dernier roman, sont des types achevés de la décadence italienne, des œuvres vides, maniérées, où une ornementation d'une surabondance toute mécanique, & une virtuosité bavarde, tâchent de faire oublier la pauvreté du sentiment. - Ce n'est pas seulement pour Marcello qu'il y aurait lieu de réformer l'opinion courante. D'une façon générale, on peut dire que les artistes du xviii^e siècle italien, les plus connus aujourd'hui, sont bien loin d'être les plus grands, & qu'ils usurpent la place des vrais génies, parfois absolument inconnus. Giambattista Martini & Domenico Scarlatti, quelle que soit la beauté, la science de leur style, ne suffisent pas à représenter leur époque. Bien moins encore le fade Boccherini. Leurs noms éclipsent pourtant ceux de Zipoli, de Veracini. de Locatelli, de Vivaldi & de Galuppi, qui sont des artistes d'une tout autre envergure; &, comme c'est d'après eux qu'on juge l'Italie du XVIIIe siècle, c'est donc le caractère tout entier d'un art & d'une nation qui est faussé.

Enfin, du livre de M. Torchi se dégage une conclusion pratique d'un intérêt universel. C'est que, quand un art est en décadence, on ne le sauve pas en lui infusant par les influences étrangères les vertus qui lui manquent : au contraire, on achève ainsi de l'annihiler. En se retrempant dans l'art expressif de Haydn & de Mozart, l'art étioilé, affadi & uniquement formel des italiens de la fin du XVIIIe siècle ne s'est pas ranimé, il s'est anéanti. Pour qu'une

vertu soit salubre, il faut qu'elle soit le fruit de notre propre nature & de notre effort personnel; il ne faut pas qu'elle soit importée du dehors, imposée par autrui. L'union que les Italiens ont cherchée & cherchent encore depuis un siècle de la forme italienne & de l'expression allemande (ou de la forme allemande & de l'expression italienne), est impossible à réaliser, & dangereuse. il ne peut y avoir d'union harmonieuse que de la forme italienne & de l'expression italienne; &, pour la rétablir, il faut tâcher de replacer la musique italienne dans les conditions normales de santé & d'équilibre naturel où elle se trouvait, à l'époque de sa maturité. il faut faire revivre dans l'enseignement l'esprit & les modèles de l'art classique national. – La leçon de M. Torchi s'adresse aux italiens; mais nous pouvons tous en faire notre profit.

Le vrai moyen pour un artiste d'être fort & personnel, c'est de prendre clairement conscience du passé artistique de sa race.

Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», anno XVI n. 10, 3 aprile 1904, pp. 76-77 e Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l'Arte», anno XVI n. 11, 10 aprile 1904, pp. 80-84.

Io lo chiamerei il più decadente dei musicisti moderni, e credo non sarebbe improprio. Difatti, quali sono i poeti che hanno ispirato il Debussy? Dante Gabriele Rossetti, poi il Verlaine, poi il Baudelaire, poi il Mallarmé, poi infine il Maeterlinck, col suo *Pelléas et Mélisande*. Debussy, come ogni decadente, è colpito più dalla stranezza di suono che acquistano certe parole legate insieme, che dal loro significato reale; è colpito dalla bellezza di un'immagine luminosa, dal contrasto di due colori, dalla rievocazione di un tempo antico, di un mondo misterioso, tutt'affatto fuori dal nostro: la sua musica ha sempre quella indeterminatezza di contorni e di significato espressivo, che hanno i versi dei poeti che egli predilige; c'è in essa la stessa stanchezza, la stessa morbosità, la stessa minuziosa cura di qualche particolare a detrimento dell'espressione generale. Mi spiace di non poterne riportare qui neppure un esempio, almeno alcune battute, tolte qua e là dalle sue opere, e specialmente dal *Pelléas et Mélisande*, che è l'ultima che egli ha scritto, e dove appaiono più evidenti i caratteri della decadenza. Uno però, di esempi, posso citarlo anche senza l'aiuto della scrittura musicale. Nel IV atto del *Pelléas*, questi è con Mélisande nel parco, presso una fonte, di notte: i due cognati si sentono attratti follemente l'uno nelle braccia dell'altro, e si stringono in un abbraccio appassionato; Pelléas dice: « Ecoute, mon cœur est sur le point de m'étrangler ». Ebbene, queste parole, che dicono mirabilmente lo stato d'animo nel quale egli si trova, queste parole, così intensamente appassionate sono espresse dal Debussy con una successione di note assai insignificante, ché conta l'attore, mentre l'orchestra fa sentire – minutamente curato negli *sforzati* – un ritmo composto di due crome abbinate, una terzina e una semiminima legata all'ultima croma della terzina, che, io m'immagino, dovrà – secondo l'intenzione dell'autore – dare l'impressione del « cœur qui m'étrangle ». È puerile! Come poi il Debussy sia stato preso di tanto amore per l'arte dei decadenti non so né riesco a capire: perché se io guardo uno dei suoi primi lavori una *Suite* per cori ed orchestra, *Printemps*, composta nel 1887 (il Debussy aveva allora 25 anni), trovo in essa, malgrado la troppo palese influenza di Wagner (quel Wagner del quale il Debussy è nemico giurato) una chiarezza bellissima di motivi ampi e bene svolti, e un'armonizzazione saporosa, senz'essere strana né dura, né *voluta*.

Ma vediamo ora, innanzi ch'io dica il pensiero mio su questo modernissimo musicista francese e su l'arte sua, cosa se ne pensa in Francia, e come egli stesso enunci i suoi principi d'arte.

Sui giornali e le riviste più autorevoli di Francia, il Laloy e lo Schneider, due critici molto reputati, hanno fatto da araldi alla nuova musica del Debussy e più d'ogni altra cosa, si sono sforzati a dimostrare che musica più semplice e chiara ed espressiva - per virtù stessa della sua semplicità - non è stata scritta ancora: meno che mai se ne scrive adesso. Due anni fa poi lo Schneider, pochi giorni avanti la rappresentazione di *Pelléas* all'Opéra Comique, pubblicava, sulla *Revue d'Histoire et de Critique Musicales* di Parigi, il sunto di una intervista avuta col maestro, nella quale questi aveva esposto, al critico, molte sue idee sul dramma musicale e sulla espressione nella musica.

Egli aveva detto, prima di tutto, di non comprendere come, in musica, si possa avere un sistema, e che coloro che pretendono di averne uno « ne l'appliquent pas pendant qu'ils écrivent, et que les théories ne naissent que lorsque les œuvres sont créées »: poi aveva aggiunto che l'arte di Wagner è falsa (perché è impossibile far musica sinfonica in teatro) e che, di conseguenza, egli aveva voluto reagire contro l'influenza nefasta dell'arte wagneriana; e poi, dopo tante altre belle cose, che egli aveva voluto creare, con la sua musica, intorno al dramma un'*atmosfera musicale*, che facesse corpo con l'atmosfera morale e fisica: il solo modo, quello, di arrivare così alla realizzazione del suo sogno di musicista, a una formula più semplice, basata su l'*umanità*. Ridotto tutto ciò in moneta corrente, non è difficile capire che il Debussy aveva voluto, con la sua opera, fare un passo decisivo, per una nuova via, verso la più vera espressione del dramma in musica. Con quali mezzi?

Cercando una declamazione musicale che si adattasse intimamente alla parola, dando alla parola lo stesso valore ritmico che essa ha nella *conversation*, abolendo di sana pianta la musica inutile, cioè quella che deve servire ad esprimere il sentimento di un personaggio, esprimendo le sensazioni nella musica più semplice, senza intralciare mai il libero svolgimento del dramma con artifici inutili di tecnica o d'istrumentale: e facendo sì che la frase musicale fosse naturale quando un personaggio dice qualcosa di naturale, e lirica solo al momento opportuno.

Raggiungere la verità d'espressione nel dramma musicale è stato sempre, ed è tuttora, lo scopo precipuo di ogni musicista; tanto ch'io non comprendo come, ancora oggi, si possa esporre come fosse nuovo un tal principio d'arte. È la verità che Gluck, Bellini ed altri hanno

cercato con le loro melodie e i loro recitativi meravigliosi: che hanno cercato Wagner ed altri con le voci dell'orchestra e col tessuto polifonico degli strumenti.

Il Debussy invece sdegna l'uno e l'altro mezzo: trova che non vi è nulla di più noioso di quel cantare che fanno i personaggi di un dramma ad ogni momento, né nulla di più insopportabile di quei luoghi svolgimenti di melodie che, sorgendo dall'orchestra, devono servire a esprimere quello che le parole da sole non possono.

Ma egli cosa sostituisce a questi due mezzi di espressione? La parte melodica nella sua musica è di una povertà desolante, e si limita ad una esposizione intermittente di spunti non sempre belli e quasi mai originali; i quali spunti sono per lo più uditi in orchestra, che gli attori pare non abbiano mai tempo da cantare. È ben vero che il Debussy dice che non si è lirici ad ogni momento nella vita, ma io non vedo quale differenza di espressione vi sia fra le note che egli scrive per far dire a Mélisande: « J'ai ouvert la fenêtre », e le altre su le quali Pelléas dice: « je ne te délivre pas, cette nuit », oppure: « Mon cœur bat comme un fou jusqu'au fond de ma gorge ». Certo, vi son dei momenti nei quali anche in questa opera del Debussy, qualche grido di passione, di dolore, di gioia, trova una bella e intensa espressione melodica, ma sono momenti rari, e poi si tratta pur sempre di grida, di impeti che hanno la durata di uno sguardo o di un sorriso.

Ora, se la melodia è così trascurata, dove ha voluto mettere l'espressione il compositore? Non ci può essere dubbio: nel ritmo e nell'armonia. Ma i ritmi, nel *Pelléas*, non sono nuovi né dicono per ciò gran che di nuovo: spesso invece le parole, in contraddizione con le teorie d'accento così rigorose dell'autore, sono accentate non molto bene e non hanno certamente il valore ritmico che hanno nella *conversation*.

Apro a caso il libro, e trovo una frase della quale mi provo a notare l'accentazione precisa:

je - n'ai - ja - mais - vu - des - che - veux.

A me pare molto brutta!

L'armonia dunque dovrà essere il più efficace mezzo d'espressione del Debussy e, difatti, è tale da esser considerata molto seriamente.

Un accordo consonante, senza ritardi, o appoggiature o anticipazioni, nella musica del nostro autore è come un bel fiore profumato in una pianura tutta a sterpi e a pruni. Egli usa accordi di settima - d'ogni specie - di nona, per gradi cromatici o diatonici, per salto, con

pedali, con appoggiature, con ritardi doppi; risolve le note a risoluzione obbligata in una maniera spesso inusitata o non le risolve affatto; egli insomma *se moque* di tutte le regole e di tutti i metodi, e fa il suo piacere ed io, davvero, lo ammiro e trovo che fa benissimo.

Solo osservo una cosa: se gli accordi dissonanti (quale più quale meno) hanno una espressione ben determinata di indeterminatezza (non dico un paradosso), se possono servire, benissimo a dare un colore strano (non voglio dire bizzarro) raro, a una melodia, quando noi useremo solo questi accordi, senza interruzione, sistematicamente cosa avverrà? Io dico che la loro potenzialità espressiva scemerà in ragione diretta del loro numero progressivo. Tant'è vero che il *Pelléas* dà un'impressione di grande monotonia, se viene ascoltato tutto di seguito, mentre se ne ascoltano poche pagine solamente, alcuni episodi armonici colpiscono veramente e danno un brivido nuovo.

E questo brivido nuovo, che io provo e che provano certamente tutti coloro che ascoltano musica del Debussy, che mi fa chiamare lui decadente ed arte decadente la sua; una emozione pura, sana, grande, non la proviamo mai davanti a quella musica: essa è troppo fuori dal nostro sentimento. E se mai verrà tempo in cui potesse essere 'sentita' da tutti, vorrebbe dire che allora il gusto artistico sarebbe perverso senza alcuna speranza di guarigione. Il Laloy dice che quando uno parla, dicendo il suo intimo sentimento, nessuno lo capisce perché tutti sono abituati a parlare in un modo convenzionale, ma, e se colui che parla fosse un ammalato, un pazzo? ..

Resterebbe ora da provare che il Debussy, il quale aborre da ogni sistema, che non comprende neppure un sistema, compone nel modo più sistematico di questo mondo: ma ognuno, da quello che ho detto sopra, l'avrà forse già pensato; se no, potrà convincersene guardando di per sé, il *Pelléas et Mélisande*.

Una cosa voglio aggiungere, ed è che io, poi che conosco bene l'opera di questo maestro francese, ho per lui della ammirazione sincera, benché creda la sua arte ammalata, arte fatta per pochi, arte destinata a morire per mancanza di sangue caldo, di giovinezza e di forza. Lo ammiro perché un artista che non fa mercato del proprio ingegno - indiscutibilmente notevole - perché non segue nessuna scuola, ma solo il proprio sentimento, costante nella volontà, fido del proprio ideale».

Henry Gauthier-Villars (pseud. Willy), *L'italianisme*, « Le Courrier musical », VIII/11, 1 giugno 1905, pp. 330-333.

« [...] La littérature eut toujours le goût d'analyser les tendances, d'extérioriser les intentions, de dévoiler les secrets dessins de tous les créateurs, opération élégante mais dangereuse dans un art aussi subtil que la musique : on commit de la sorte des erreurs innombrables, dont nous subissons encore le méfait par implacable atavisme. Parmi les legs de ce déplorable héritage il faut dénoncer avec vigueur le parti pris d'indulgence attendrie que la poésie a tenté de glisser aux cœurs de bonne volonté en faveur de l'italianisme, ce microbe littéraire dont la musique a failli mourir et qu'avant tout nous devons tenter d'isoler, pour la recherche d'un définitif vaccin. De ce mal ancien et parfaitement caractérisé, les manifestations sont indiscutables, Alfred de Musset a pu écrire avec une touchante sérénité :

*Fille de la douleur, harmonie, harmonie,
Langue que pour l'amour inventa le génie,
Qui nous vient d'Italie et qui lui vint des cieux ! ..*

Que la musique soit d'origine céleste, voilà qui paraît déjà bien improbable, étant donné que dans cette région, si l'on en croit les gens bien informés, on ne connaît guère en fait d'instrument que la harpe, dont Chérubins et Séraphins se servent pour accompagner des cantiques alla Gounod. Mais prétendre que la musique nous vient d'Italie, voilà qui dépasse les bornes de la plaisanterie permise ! Notre « sœur latine » a toujours eu une bonne presse, mais, depuis notre romantisme, elle triomphe avec excès. Graziella exagère ! Venise abuse ! De faciles métaphores nimbent tout l'art italien. On veut y retrouver le ciel limpide, l'eau bleue et le soleil d'or ! Le reste importe peu. Votre guide vous expose que le lazzarone de Naples et le gondolier du Lido fredonnant au crépuscule décoratif d'imprécises mélodies s'affirment des improvisateurs de génie. Dans le hall de l'hôtel s'avance un petit violoniste aux cheveux bouclés ; assurément il va vous broyer délicieusement l'âme sous son archet frémissant. A sa fenêtre une brune Florentine chante ; nul doute qu'elle n'égrène dans la brise matinale les perles des plus délicieuses mélodies. Mirage ! Battage, peut-être ! [...] Des siècles de voyages de noce ont affermi dans la mentalité bourgeoise l'idée que l'Italien possède la musique infuse, chante comme il respire et se nourrit de rythme, de mesure et d'harmonie ! De crispantes anecdotes poétiques aggravent l'erreur, manifeste. L'Italie

demeure le berceau de la race privilégiée, où le violon frémit comme un cœur qu'on afflige, où l'on improvise au violoncelle-solo, où Pergolèse caché dans son hangar transportait d'extase les rossignols, en composant nuitamment son *Stabat* sur un alto qu'il arrosait de ses pleurs! .. Toute l'esthétique italienne se synthétise dans cet ana : composer sur un alto une œuvre polyphonique et se persuader jusqu'aux larmes que de cette exécution ruisselle le sublime ! .. N'en déplaise aux rossignols du hangar, tenez pour certain que, de cette audition du *Stabat* pour alto solo, devait se dégager un asphyxiant ennui. Mais comment faire admettre un tel blasphème ? N'y avait-il pas les étoiles, et les lacs endormis, et les arbres lourds d'oiseaux attentifs ? C'est donc le rossignol qui avait raison et rien ne prévaudra contre cet argument dans une âme sentimentale. Les siècles n'ont rien changé à cette conception de la musique chez nos aimables voisins. Un exemple probant nous en fut récemment donné à l'Opéra Italien où un violon-solo, en épanchant dans la coulisse une demi-douzaine de traits ridiculement inexpressifs, plonge dans l'émotion la plus désordonnée tous les personnages de l'*Amico Fritz* : pour des musiciens qui se piquent d'orchestrer et d'harmoniser richement, la trouvaille manque d'opulence et trahit bien les goûts secrets de ces polyphonistes d'occasion ; ils n'ont vu dans toute la science orchestrale moderne qu'un moyen nouveau de placer leur camelote mélodique qui commençait à se cruellement défraîchir. Car l'évolution de la musique italienne, opérée à rebours, ne présente pas du tout un mouvement progressiste. Voilà une nation qui a épuisé toute sa foi musicale dans ses premiers chants. Toute sa noblesse artistique réside dans ses « primitifs » dont elle n'a pas compris les leçons. Orientée par son climat, par les réels dons naturels de ses habitants, par leur constitution physique, par la conformation de leur larynx, vers un idéal de musique vocale, l'Italie n'a entrevu que peu de temps le merveilleux parti qu'elle pouvait tirer de ces prédispositions. Palestrina, Allegri et Frescobaldi ne firent pas école. Leur écriture respectait pourtant les exigences souveraines de la voix et gardait la clarté et la simplicité latines, mais trop de gravité contrapuntique les desservait auprès de leurs frivoles contemporains. La fugue passe chez le transalpin pour un vice rédhibitoire. On le leur fit bien voir. Les admirables indications de ces maîtres ne furent point suivies. Les trouvailles harmoniques de Monteverde, remises au jour par Vincent d'Indy et la Schola, passèrent trop longtemps inaperçues, Scarlatti laissa l'impression d'un scientifique absorbé par de vains soucis d'orchestration et l'on goûta dans Carissimi, uniquement, certaines tendances à la légèreté et à la bonne humeur qui ne représentaient pourtant qu'une partie de son talent. Après ces « primitifs » incompris, l'Histoire musicale a vainement tenté de grouper en école « classique » les musiciens italiens qui succédèrent. Ce

nom leur convient mal. Boccherini n'en est peut-être pas indigne, mais les Sacchini, les Cimarosa, les Piccini (sic) et même Pergolèse ne le méritent point. L'esprit italien, dans ce qu'il a de plus superficiel et de plus frivole, commence à troubler la dignité chancelante de ces contemporains de Haendel, d'Haydn et de Mozart. Le mal s'aggravera avec les Paër, les Paisiello et les Carafa, musiciens de cour, compositeurs officiels prêts aux concessions et déjà curieux des appétits de la mode. Mais avec Rossini la catastrophe devient irréparable.

L'opéra italien est fondé. Les musiciens vont maintenant s'adonner à ce genre artificiel, à cette œuvre de parade et d'illogisme qui n'aura pour but que de réunir dans une seule soirée, avec solennité, un certain nombre de cavatines, de romances et de morceaux de bravoure. La voix va régner en maîtresse tyrannique sur le domaine de l'art. Tout lui sera sacrifié. Les Donizetti, les Ricci et les Bellini se précipiteront dans la carrière ouverte et l'encombreront de leurs productions. L'exportation s'organisera.

La France ne tardera pas à être contaminée par l'impur voisinage. Ses musiciens iront grossir le nombre des flatteurs de foules et des adulateurs de divas ; pendant de longues années triomphera l'école du mauvais goût, de la vulgarité soutenue, de la trivialité sous toutes ses formes. On assistera au spectacle scandaleux de compositeurs soumis aux plus déraisonnables caprices de leurs interprètes et l'on verra le moindre ténor remanier, sous prétexte de « bel canto », les œuvres qui lui seront soumises. La musique n'est plus un but. Elle est devenue un moyen : on n'engage pas des chanteurs pour faire entendre de la musique, on fabrique de la musique pour pouvoir faire entendre des chanteurs. Le degré d'abaissement artistique devient tel que le monde entier finit par s'en inquiéter. Alors se lève Verdi ! Verdi, homme d'incomparable habileté, sauva une fois de plus la situation aux yeux de l'indulgente Europe. Sans modifier en rien le triste idéal italien, l'auteur d'*Aïda* parvint à faire illusion et à jeter quelque poudre harmonique aux yeux de l'humanité, prompte à se rassurer après sa courte alerte. Attentif aux exigences souveraines de la mode, le père de la *Traviata* sut se transformer au goût du jour dans *Falstaff* et prolongea ainsi l'équivoque. Plus souples encore que lui, de nombreux compositeurs s'efforcèrent de continuer cette œuvre de confusion et ont si bien brouillé les cartes que peu de musiciens arrivent à voir clair dans leur jeu. Ce sont ces jeunes fondateurs du « vérisme », ces nourrissons de Ricordi et de Sonzogno qui mènent dans l'univers un si grand fracas orchestral. Ah ! Les malins jeunes hommes ! Qui reconnaîtrait dans leurs partitions subtilement instrumentées et savamment harmonisées les fils de Donizetti ? Leur muse ne court plus, couverte d'oripeaux, mais habillée par le bon faiseur. La transformation semble complète. Hélas, elle n'est qu'extérieure ! La franche commère que

nous connaissons restera une parvenue. Mal à l'aise dans son corset harmonique, elle conserve au théâtre une tenue déplorable et ne peut ouvrir la bouche sans lancer des cuirs. Et c'est la muse des Mascagni, des Léoncavallo, des Ciléa et des Boito. A constater l'indigence de cet art italien on s'étonne de l'importance de ses malversations. Elles demeureraient inexplicables si l'on n'y devinait la main des poètes. A l'influence de notre littérature il faut ajouter l'admirable talent d'exportation qui distingue toutes les branches de l'activité transalpine. Le florentin Lulli adonné, depuis son entrée chez Mlle de Montpensier, la mesure de ce que peut produire à l'étranger la souplesse italienne. L'exemple n'a pas été perdu pour tout le monde et nous voyons aujourd'hui que les éditeurs italiens savent en faire leur profit.

[...] Sérieusement, ces essais systématiques de pénétration sont, en somme, le plus désagréable de leurs travers. On pardonnerait volontiers à l'Intermezzo de *Cavalleria* s'il voulait bien réintégrer le ventre creux des mandolines, d'où il est sorti pour envahir l'orchestre de l'Opéra-comique, et s'il ne se donnait pas le ridicule de prétendre à la page symphonique. Mettons chaque chose à sa place et bien des froissements disparaîtront. Mais fermons l'oreille au sentimentalisme romantique qui auréole si avantageusement nos zézayants (sic) voisins. Méfions-nous du groupement des nations latines arbitraire et dangereux, même en esthétique. Notre art n'a rien de commun avec cet art. L'Italien a une incapacité totale à percevoir le ridicule alors que la crainte d'en être accusés empoisonne notre existence. Notre conception de l'élégance, de la clarté et de la finesse ne ressemble en rien à la sienne. Nous ne nous entendrons jamais. Phénomène significatif et qui prouve bien la vanité des déductions ethniques, c'est l'Allemagne qui comprend le mieux l'âme « voyante » de notre sœur latine !

Songez à l'amour de Venise qui embrasait Wagner et à son indulgence pour telle de ces absurdes musiques qui nous soulèvent le cœur ! Rappelez-vous qui Guillaume II élit pour collaborateur. Lisez ce Nietzsche affolé de senteurs méditerranéennes. Voyez combien les Allemands se sentent chez eux lorsqu'ils parcourent cette péninsule enchantée. Avouons-le sans honte, ils y sont mieux que nous ; ils y ont ramassé *Cavalleria Rusticana* et nous l'ont expédiée, en port dû, ne l'oublions pas. Arrière les remontrances familiales et géographiques sur notre ingratitude vis à vis de notre parente : on peut bien déplorer qu'une sœur chante faux. Notre sœur latine n'est pas bonne musicienne .. cela arrive dans les meilleures familles; reconnaissons-le sans amertume et faisons de la musique avec d'autres ».

Ricciotto Canudo, *La musique italienne contemporaine*, « Mercure Musical », 1 juillet 1905, pp. 145-157.

« Maintenant que la désolante saison d'opéra italien a pris fin sur un grand appel à la générosité publique, il est intéressant de faire un rapide bilan de la musique italienne contemporaine et des quelques causes de sa déchéance. Dans sa *Musique de l'avenir*, Wagner écrivait : « Un opéra italien doit contenir au moins un air que l'on écoute volontiers, pour avoir du succès, il faut que la conversation des spectateurs soit interrompue et qu'on puisse écouter la musique au moins six fois. Le compositeur qui sait une douzaine de fois arrêter l'attention de son auditoire sur sa musique est exalté comme un génie et glorifié comme un créateur inépuisable de mélodies ».

Cette absurde conception mélodique de l'opéra, laissée en héritage par la génialité éclatante et tyrannique de Mozart, de Rossini et de Meyerbeer, continue à sévir sur tous les esprits. Les talents les plus jeunes et les plus ardents, qui s'approchent de la symphonie beethovenienne et de l'œuvre héroïque de Wagner, en rêvant d'horizons immenses ouverts à leur inspiration, sont vite rappelés aux nécessités réelles qui leur réclament des opéras et rien que des opéras, dont l'architecture traditionnelle ne demande à son tour qu'à être modernisée par de nouvelles agglomérations de notes et de nouvelles combinaisons mélodiques, sans que la ligne générale en soit altérée.

Les maîtres vénérés des Conservatoires de musique et le grand maître misonéiste, le public, sont les gardiens de cette écrasante tradition et les ennemis de toute inspiration qui s'efforce vraiment d'atteindre le niveau contemporain de l'expression musicale.

Aux compositeurs italiens le public et les artistes mêmes ne demandent pas des extériorisations mystiques de leur tempérament, une musique libre d'une liberté animique sans bornes comme une fugue de Girolamo Frescobaldi, une page descriptive de Claudio Monteverdi, une sonate de Scarlatti, une suite de Bach, une page de Beethoven, une ouverture de Wagner, un quatuor de Debussy. Toutes les tendances italiennes ne convergent que vers l'unique but, l'unique idéal réalisable et digne d'être rêvé par chaque compositeur : l'opéra. Cet opéra demeure encore tout à fait étranger à la victoire wagnérienne de l'esprit philosophique sur l'impulsivité, de la science profonde des leitmotifs et des procédés sur les acrobaties de la vocalise. Il est bien loin de la fusion absolue de la voix humaine et de la voix de l'orchestre que nous trouvons dans *Pelléas*.

L'évolution de la musique orchestrale, la signification idéale de la voix des instruments continuant et élargissant jusqu'aux dernières limites de l'émotion la voix de l'homme, a échappé aux Italiens. En cela, ils ont été entraînés par leur tempérament extrêmement individualiste, et par leur passionnalité violente, qui les pousse fatalement plutôt vers la vie extérieure, d'où dérive l'amour du geste et de l'action, que vers les profondeurs immobiles de la vie de l'âme ; de là leur éloignement général du vague divin de l'Idée sans forme, qui a produit les grandes conceptions métaphysiques et les symphonies de Beethoven.

Les Italiens ne sont pas un peuple contemplatif. Ils aiment l'extériorisation formelle du sentiment, le geste et l'émotion du geste. Aussi n'ont-ils pas pu suivre les transformations profondes qui s'opéraient dans la nature même de la musique devenant suprêmement instrumentale et dissonante. Le culte de la voix humaine, du bel canto, de l'action humaine, raffermi par l'influence de l'éclat rossinien, a perpétué chez eux cette faute grave qui fait servir la musique uniquement à accompagner le drame, l'action, un drame quelconque, une action quelconque, qui la précisent et la rendent capable de communiquer une émotion claire et immédiate. Naturellement, la forme musicale qui pouvait constamment se prêter à satisfaire cette aspiration était la forme mélodique. Et c'est dans la formule mélodique élémentaire, à la structure et aux contours pauvres et enfantins, que les Italiens ont cristallisé leur inspiration. L'infinie mobilité du rythme de Beethoven, de Weber, de Schumann, de Wagner, a été par eux constamment sacrifiée au triomphe mélodique. Tout grand élan du compositeur fut ainsi paralysé. Ils ont oublié ou ignoré la marche de la musique, qui de plus en plus devient, de vocale, instrumentale, de mélodique, symphonique, et de consonante, dissonante. L'opéra de Mozart, de Rossini et de Meyerbeer est resté pour les Italiens, comme, d'ailleurs, pour le gros public et pour certains compositeurs officiels français, allemands ou russes, le seul modèle classique digne d'être copié.

Des efforts pourtant ont été déjà accomplis en Italie pour ouvrir les portes trop fermées de la Tradition aux grands souffles de l'Innovation, telle que les autres peuples l'ont réalisée depuis un siècle. Un de ces efforts fut fait par Verdi : il aboutit à *Otello* et à *Falstaff*.

L'*Otello* compte des scènes d'une si grande et d'une si noble puissance, et d'une si profonde pénétration de l'esprit héroïque qui domine et tue les créatures tragiques de Shakespeare, que l'œuvre écrite par un vieillard apparaît sur les horizons italiens comme une promesse du printemps très proche. Dans *Otello* il y a de nombreuses et fâcheuses facilités mélodiques qui trahissent le décorateur de *Rigoletto* et *Aida* ; mais les plus belles et les plus fortes qualités du maître qui écrivit le quatuor de *Rigoletto* et *Aida* se montrent assez évoluées

dans tout le quatrième acte, où une belle atmosphère musicale, sombre et terrible, révèle, exprime, enveloppe, continue, élargit indéfiniment la catastrophe du héros more. Ces qualités d'atmosphère du dernier acte font oublier la banalité insupportable de l'air par trop célèbre d'*Otello* : « Adieu, saintes mémoires .. » Et toutes les beautés éparses dans le drame, telles que le toast méphistophélesque de Iago et son « Credo », marquent le dernier élan d'un grand maître, qui, résumant toute la musique italienne d'un demi-siècle, et par cela mille fois responsable, vécut trop longtemps étranger à la marche superbe, orgueilleuse, fatale de toute la musique.

Le mélodrame de Verdi, comme ceux de presque tous les Italiens, garde, en les modifiant à peine, les formes traditionnelles de l'opéra : le récitatif et l'air, les quelques mesures de remplissages ou de banales et vaines figures d'orchestre préparant l'attention du public à une mélodie ou à une ritournelle qui va être répétée par les instruments ou par le chanteur. L'orchestre, chez Verdi, comme chez les autres, conserve encore trop souvent ce caractère de simple accompagnement qui suggérait à Wagner l'image un peu grotesque d'une « monstrueuse guitare ». De nos jours, cela est laid et insupportable et témoigne d'une déconcertante misère. Cependant, de la forme juvénile de l'opéra, dont Verdi avait hérité, jusqu'aux dernières œuvres de ce maître, si l'évolution logique de la musique n'est pas suivie dans toute sa plénitude, on y peut retrouver cependant des signes de progrès d'un intérêt tout particulier pour l'idée qui sera la conclusion de cette étude rapide et synthétique.

Un autre maître, à la fois compositeur et poète de grand talent, M. Arrigo Boito, fut un des premiers qui sentit l'extraordinaire puissance de vie que la musique avait acquise hors de son pays. Il s'efforça à rendre dans une ample vision dramatico-musicale le drame noble et logique que Wagner avait rêvé et réalisé. M. Boito ne conçut pas, suivant l'exemple wagnérien, le drame héroïque de sa race, il ne comprit pas le rôle d'exaltation sociale que doit jouer la musique, lorsqu'elle est renouvelée devant l'âme des hommes par un génie à la fois musicien, poète et philosophe. M. Boito, pourtant, ne choisit nullement son drame pour l'agrément du public, en envisageant un succès immédiat. Au contraire, à vingt-cinq ans il éleva tout d'un coup la conception dramatique musicale aux sommets très purs de l'œuvre d'art conçue en artiste, poursuivie en artiste, réalisée en artiste. Il résuma, dans une architecture légère et profonde et dans de beaux détails de style, toute la tragédie goethéenne de Faust. Son drame *Méphistophélès* n'est ni un vagabondage artistique ni une reconstitution d'histoire. Il se tint bien loin de la profanation que Gounod fit de Goethe. Il rompit aussi avec beaucoup des conventions de l'ancien opéra. Sa musique y est grandiose, de haute inspiration

mélodique. Son orchestre s'efforça de compléter le drame « avec la signification qu'avait le chœur dans la tragédie grecque.

Il ne donna pas à son orchestre toute la portée philosophique de la polyphonie du maître de Bayreuth, avec la fatale « unité dans l'art », apportée par l'enchevêtrement des leitmotifs. Mais il atteignit les limites du tragique qu'un esprit encore mélodique, quoique révolté, pouvait toucher.

Méphistophélès fut une tragédie musicale de beauté et de révolte. Aussi au commencement fut-elle sifflée. Plus tard, elle enthousiasma toute la nation, elle gagna l'étranger, mais elle ne fut suivie ni comme exemple ni comme tendance. M. Boito lui-même, après cette œuvre étonnante de sa jeunesse, n'a plus rien produit en musique, bien qu'il promît toujours à sa patrie un peu lasse de l'attendre une nouvelle tragédie musicale : *Nerone*, dont il a publié le drame trop romantique il y a trois ans.

M. Pietro Mascagni a renouvelé l'effort, pour donner à la musique italienne une consistance orchestrale s'approchant de la polyphonie, mais plutôt qu'à des réalisations symphoniques, chez lui aussi l'orchestre ne tend qu'à faire un vague travail sur des mélodies. La compréhension philosophique de la musique, déjà assez limitée dans l'œuvre de Boito, lui est indifférente.

Parmi les compositeurs contemporains de l'Italie, Mascagni reste le plus ardent et le plus original. Malheureusement il partage avec la presque totalité de ses confrères de tous les pays le tyrannique penchant de plaire au public.

Or, le public est partout et en tout temps la foule amorphe, la conscience complexe et sans nom, l'âme collective opaque, qui reçoit sa lumière du génie, c'est-à-dire de l'individu synthétique qui la résume et la continue à son tour, comme elle résume toute l'individualité médiocre d'un temps. C'est pour cela qu'au lieu de la seconder, le génie de l'artiste doit constamment lutter contre la foule. Sa lutte, la lutte de l'Innovation contre la Tradition, est celle qui perpétue la vie de l'art en le renouvelant sans cesse.

Les compositeurs italiens, pas plus que les autres en général, n'ont compris cette nécessité. Ils ont suivi les tendances et les succès du théâtre de prose. Et c'est ce manque d'esthétique dans le choix des sujets, par exemple, qui a donné naissance en Italie à un groupe de musiciens réalistes, dont le premier fut le maestro Mascagni.

Gabriele d'Annunzio (sic) me dit un jour : « Avec Niccolo van Westerhout, nous voulions créer à Rome un mouvement artistique, pour compléter notre éducation musicale

suisant l'évolution de la musique instrumentale, lorsque, tout d'un coup, au théâtre de l'Argentina, éclata la *Cavalleria Rusticana* ! ».

En effet, à la suite d'un concours de l'éditeur milanais Sonzogno, un jeune maestro, chef obscur d'un petit orchestre d'une toute, petite ville de l'Italie méridionale, fut appelé à la gloire troublante de la rampe, et, dans tous les pays, aux plus grands honneurs populaires et aux plus opulentes recettes. Aucune noblesse, aucune délicatesse, aucun souci d'art. La tentative du jeune compositeur (tentative purement formelle) contre le mélodrame historique était aussi superficielle, enfantine et stérile que celle de Verdi écrivant la *Traviata*. Verdi aussi avait cru renouveler l'opéra, en abandonnant la traditionnelle richesse des costumes historiques pour présenter ses personnages en habit noir et cravate blanche. Il avait suivi les manifestations naturalistes-romantiques françaises que représente la *Dame aux Camélias*, comme Mascagni suivit le mouvement littéraire réaliste, tirant son drame d'une nouvelle de mœurs de l'écrivain sicilien Giovanni Verga

Cependant, il y a certaines pages et certains procédés d'orchestre de *Cavalleria* qui révèlent une profonde culture technique et une hardiesse de conception qui se seraient assurément développées chez le compositeur, si le milieu l'avait aidé.

L'exemple réaliste donné par Mascagni, et accepté d'une façon enthousiaste par tous les publics du monde, fut malheureusement suivi. L'imitation là plus fâcheuse, la plus dépourvue de sens artistique et la plus révoltante qui soit est celle de M. Léoncavallo, auteur des *Pailleuses*, qui tiennent l'affiche de l'Opéra. *Pagliacci*, par ses agglomérations vulgaires de sons, n'aurait jamais dû avoir droit à la critique des artistes.

Ainsi ni Mascagni ni Léoncavallo ne purent créer un véritable mouvement mélodramatique réaliste, car aucune idée préconçue ne les poussait dans une ligne esthétique. Ils ne recherchaient que le succès. Aussi choisirent-ils leurs sujets indifféremment dans le drame historique ou dans les éternelles ritournelles des motifs romantiques. Léoncavallo écrivit *Les Médicis*, drame et mélodrame complètement raté, et *Zaza*, mauvaise pièce qui accentua ses qualités de brutalité antiesthétique. Mascagni, tout en étant vraiment artiste, s'est égaré à la recherche de ses thèmes dramatiques dans l'âpre romantisme du *Ratcliff* ou dans le romantisme à l'eau de rose de l'*Ami Fritz*.

Ces drames ne font avancer ni l'art ni la conception esthétique de l'art. Ils ont toujours ce caractère antiphilosophique, purement impulsif et presque inconvenant, qui distinguait l'ignorance des musiciens d'autrefois ; aujourd'hui cette ignorance est inadmissible. Mais, du

moins, Mascagni a écrit un peu partout des pages d'une bonne et émouvante originalité ; parmi elles, il faut placer quelques passages sombrement tragiques de *Ratcliff*.

Ce musicien était admirablement doué pour développer les tentatives élémentaires de Verdi et de Boito, pour donner à l'Italie un opéra qui ait l'allure d'un drame musical. Mais la fièvre de la composition et le vertige du succès sont peut-être stérilisés à jamais.

Cependant, parmi les livrets de deux versificateurs surchargés de besogne, MM. Illica et Giacosa, que la tyrannie capitaliste de M. Ricordi impose à tout compositeur désireux d'arriver, M. Mascagni a su choisir son drame *Iris*. Tout en étant un drame fort insignifiant, *Iris*, qui n'est qu'une simple vision japonaise sentimentale et sensuelle, sans soucis d'histoire ou de tendances littéraires, lui a permis d'écrire de la musique à la fois forte et douce, assez intéressante. Dans la médiocrité de cette musique, il est étrange de constater encore les possibilités originales du compositeur qui a su rendre efficacement au dernier acte l'atmosphère d'une aube grise et sinistre, dans laquelle des chiffonniers trouvent sur un tas d'ordures le corps de la belle et malheureuse Iris. Dans l'*Hymne au Soleil* de cette, même œuvre, faute de phrases musicales puissantes, toute l'émotion est confiée au dynamisme de l'orchestre, mais il y a une certaine solennité d'inspiration qui peut faire classer cet *Hymne* parmi les rares compositions italiennes modernes purement orchestrales, et cela bien qu'il se rapproche beaucoup trop de l'instrumentation coloriste russe à la manière de Rimski-Korsakoff.

Mascagni a voulu aussi refaire l'ancien opéra italien en mettant sur la scène d'anciens masques des temps de la Commedia dell'Arte, avec leurs grossières subtilités et leurs amours. Il a cru rendre ainsi un grand hommage à l'art italien. Et par un caprice malheureux, il fit le même soir pour la première fois représenter les *Maschere* dans sept théâtres de la péninsule. Il dédia son opéra à lui-même. C'étaient là des originalités faciles. Les publics des divers pays firent un accueil bien différent à la nouvelle œuvre du maestro le plus populaire d'outremonts. A Rome, où il dirigeait lui-même, j'ai vu des ouvriers crier d'enthousiasme lorsque le chœur des *Maschere* chantait sur une phrase des plus banales : « Et nous t'aimons, ô bel Art italien ! » On avait voulu voir dans cette phrase la résurrection de l'art national !

Mais la tentative avorta. Dans la même année, les Masques triomphèrent et furent oubliés.

En réalité, *Iris* est jusqu'ici la seule œuvre qui, après *Méphistophélès* de Boito, puisse donner une idée des efforts des Italiens vers un théâtre musical digne des réalisations des autres pays. Un autre musicien producteur de mélodrames est le maestro Giacomo Puccini.

Celui-ci n'apporte rien à la musique italienne. Il suit les maîtres français contemporains et surtout M. Massenet, que maintes fois il imite servilement. M. Puccini n'a pas la vulgarité de M. Léoncavallo, mais il n'a pas non plus l'intelligence ouverte et l'esprit d'originalité de M. Mascagni. Sa musique est molle, sentimentale ; elle ne fait que noyer en mode mineur toutes les plus belles énergies de la vie. Ses personnages, choisis dans la littérature française, n'ont plus ce caractère d'insoucieuse sensualité et de vague sentimentalité qu'ils ont sur leur scène d'origine. Passés à travers l'esprit italien, rendus par une musique toujours faible et incolore, ils deviennent imprécis et insignifiants.

M. Puccini a atteint son plus grand succès avec les *Scènes de la vie de Bohème*. Du réalisme romantique, du romantisme mou, et toujours du romantique ! Les rapins vagabonds et parasites du Quartier-Latin impressionnèrent, par leurs allures d'artistes sentimentaux, tous les rapins du monde. On pleura sur le sort de Mimi, et on se répéta « le thème de Rodolphe », « le thème de Marcel », etc., qui ne sont que de pauvres adaptations de la loi du leitmotif. M. Léoncavallo, pour exploiter le bon moment, écrivit lui aussi une *Vie de Bohème*.

Un journaliste, ami de M. Puccini, publia un jour, dans la *Tribuna* de Rome, une interview du compositeur lucquois. Le journaliste, voulant rendre hommage au musicien, le présentait désespéré de ce qu'aucun libretto, parmi les milliers qu'il recevait, n'arrivait à inspirer le maître ! Cet article, fait pour vanter un artiste, étalait au grand jour le mérite d'un musicien qui n'avait pas la dignité de son art. M. Puccini attendait de la Providence un livret capable de l'inspirer. Il ne savait pas qu'aujourd'hui le musicien doit être conscient de son grand rôle dans la vie esthétique des peuples, et doit penser beaucoup et méditer beaucoup sur la destinée de la race et sur les grandes tendances animiques de son temps. Dans ses méditations il doit poursuivre la vision digne d'exalter son inspiration, celle qu'un poète ensuite précisera en paroles.

M. Puccini ignore tout cela. Et il fait annoncer par les journaux que la tradition glorieuse de l'Italie ressuscitera, lorsque dans une œuvre il aura repris les anciennes formules de l'opéra : cavatines, duos, quatuors, airs, récitatifs, etc. M. Puccini semble croire qu'en la charpente d'un drame primitif réside le secret de sa gloire. Il ignore que la musique dramatique s'est développée avec Weber, Wagner et Debussy, et ne peut plus retourner un siècle en arrière, pour reprendre des formes embryonnaires que la primitivité des maîtres avait pu concevoir. On ne rajeunit pas un homme en imitant ses gestes d'enfant.

M. Puccini ignore tout cela. Il a mis en musique une Madame Bovary. Il a écrit un mélodrame sur la *Tosca* de Sardou. Ce travail eut les plus grands honneurs parisiens, le drame

sensationnel du grand décorateur français et l'amitié franco-italienne contribuèrent à sa gloriole. Mais tout cela n'est pas de l'art. Insoucieux des efforts orchestraux, auxquels s'essaye M. Mascagni, M. Puccini, au moment culminant de la *Tosca*, lorsque Scarpia meurt, au lieu d'annoncer avec tout son orchestre le point synthétique du drame déclare son impuissance et se tait.

Les œuvres de M. Puccini se prêtent à beaucoup d'autres remarques, techniques et littéraires, de ce genre.

Comme lui, M. Giordano subit l'influence française, littéraire et musicale, et écrit des drames à grands bruits pathétiques, tels : *André Chénier*, *Fédora*, *Siberia* ; sa dernière œuvre contient des poses très belles, mais qui ne nous suffisent point. Moins connus, d'autres musiciens ont travaillé avec conscience et avec intelligence. M. Catalani, M. van Westerhout, M. Franchetti et M. Cilea ont suivi de meilleurs chemins.

M. Cilea a montré dernièrement, dans son œuvre *Adrienne Lecouvreur*, la volonté sincèrement artistique de se conformer aux nécessités nouvelles du théâtre musical. Il a fait sa musique sur un schéma dramatique assez libre, qui se développe en tableaux, et s'éloigne un peu de l'absurde conception de l'ancien opéra. Sa musique est douce et tendre, mais combien fatiguée ! M. Franchetti, dans *Cristoforo Colombo* et dans *Germania*, montre une personnalité d'artiste non originale, mais faite d'excellente culture et de noble effort. Sa musique manque de grand élan et d'inspiration ardente, il n'atteint jamais les grands contrastes de lumière et d'ombre qui caractérisent les œuvres puissamment conçues. Mais sa maîtrise orchestrale réalise de belles et poignantes tentatives d'ambiance qu'on retrouve dans le prélude du troisième acte de *Cristoforo Colombo*.

Les deux maîtres Catalani et van Westerhout, morts tous les deux trop jeunes, étaient les seuls qui semblaient destinés à réformer la musique italienne dramatique. Doués d'une inspiration très noble, ayant approfondi l'étude de toutes les puissantes ressources de la musique contemporaine, poussés eux aussi vers le théâtre par la fatalité mélodique de leur race, ces deux musiciens suivirent dans des chemins divers la même vision d'une musique théâtrale qui se rapprocherait le plus de la « musique pure ». Ils rêvèrent une musique surgissant du gouffre des instruments, comme de l'âme immense et obscure de la nature, pour suggérer un « état d'âme » ou un fait d'âme, que la voix de l'homme préciserait dans une parole définie : récitatif ou chants. Le Toscan Alfredo Catalani écrivit la *Loreley*, œuvre d'un sentiment exquis. Niccolo van Westerhout, d'une ancienne famille hollandaise d'organistes établie dans le midi de l'Italie, laisse, entre autres drames et sonates, *Cimbelino* et *Fortunio*.

Leurs recherches et leurs hauts efforts étaient déjà de claires promesses. L'Italie pouvait rêver son renouveau, qui l'aurait élevée au niveau de l'évolution musicale. Mais ces deux fiers et solitaires rêveurs d'un grand rêve d'art moururent trop jeunes. A côté de ces musiciens plus ou moins créateurs, un maestro compositeur, M. G. Orefice, a perpétré la plus grande profanation qui pouvait atteindre un génie, qui étant mort ne peut plus se défendre. Il a transcrit sur un libretto de M. Angiolo Orvieto presque toute la musique de Chopin, croyant ainsi rendre un hommage au génie du divin malade. Le libretto a comme sujet et comme titre : *Chopin*. Des lignes laissées par George Sand, disant qu'un jour la musique de Chopin pourrait servir intégralement à remplir un opéra, ont donné le prétexte aux deux artistes italiens de faire chanter Chopin et la Pologne sur tous les thèmes des préludes, nocturnes, etc., du maître. Ils ont poussé leur profanation jusqu'à orchestrer la musique de Chopin.

Une telle œuvre, faite d'ailleurs avec un souci d'art et une subtile conscience, mais absurde et néfaste à tous les points de vue de l'esthétique, ne nous aurait pas intéressés si nous n'avions pas entendu dire qu'en Pologne elle avait été agréée et fêtée. Et on l'a jouée à Paris !

J'ai suivi jusqu'ici les manifestations musicales les plus symptomatiques du théâtre italien contemporain. Je n'insiste point sur le caractère qu'a ce théâtre dans le mouvement musical récent de la France, de la Russie et de l'Allemagne.

Le mouvement général de la musique tend de plus en plus à la symphonie, sous la forme de symphonie pure, de poème symphonique ou de prélude. Cette tendance générale correspond en peinture au phénomène préraphaélite de 1840 et à l'avènement de Rodin. Elle proclame les droits de domination de la vie intérieure contre l'extériorité du sentiment et contre le culte du geste. Elle se rattache à l'idéal de la musique qui précéda l'opéra, et fut religieuse avec Palestrina et Bach, et dramatique avec Claudio Monteverdi, comme les préraphaélites se rattachèrent à l'art profond des précurseurs de Raphaël. Dans tout le désordre des personnalités indisciplinées, les efforts des musiciens semblent préparer partout la grande réalisation du drame musical de l'avenir. Après Wagner, et sauf *Pelléas et Mélisande*, aucune forme de théâtre ne peut plus satisfaire la logique renouvelée de notre esthétique.

L'Italie se renferme dans ses vieilles formes. La nécessité mélodique des Italiens, que même le grand Spontini subit entièrement, se perpétue par leur mauvaise éducation musicale. En Italie, les grandes auditions orchestrales sont très rares, elles sont loin de devenir les Concerts du dimanche, qui créent de plus en plus un temple pour les esprits insatisfaits et anxieux de beauté, c'est-à-dire d'oubli esthétique. (J'ai sous les yeux le programme d'une

saison de concert, de l'Academia [sic] di Santa Cecilia, institution triséculaire, à Rome. Sur 8 concerts, à côté d'une audition de musique ancienne et des œuvres wagnériennes fort bien dirigées par le maestro G. Martucci, deux concertos remplissent un concert entier, et Gounod (!) figure à côté de Mozart, Handel (sic) et aussi de M. Camille Saint-Saëns).

L'éducation musicale est faussée par l'admiration excessive des opéras du siècle dernier et par l'ignorance des chefs-d'œuvre orchestraux, de Bach aux Russes et à Debussy. A cause de cette faible culture musicale, jamais l'exaltation créatrice n'exprimera l'essence tragique du drame : elle se bornera à le décorer, sinon à l'interpréter. Toute musique qui, dans les mille ressources des combinaisons orchestrales, ne porte pas d'une façon très visible, et reconnaissable à première vue, les petites fleurs de la mélodie, n'est pas compréhensible, et, surtout, « c'est de la musique qui ne parle pas au cœur ». L'immense forêt orchestrale, avec ses voix infinies, si elle ne renferme pas quelques petites fleurs que la main insoucieuse puisse cueillir, ne parle pas au cœur. J'ai entendu en Italie comme en France de semblables propos. Et, en réalité, on peut étendre les constatations que je fais pour l'Italie, où tout effort orchestral manque, aux Russes, qui adorent l'opéra italien, aux Français qui l'honorent, et aux Allemands de Vienne et de Berlin qui accueillent sur les scènes impériale l'exportation de quelques Italiens. Mais les Russes ont les symphonies de Borodine et les poèmes orchestraux de Rimski-Korsakoff, de Glazounow et de Balakirew, et les Français, à côté des profanateurs et des médiocres pleins de talent qui suivent la tradition de la musique « qui parle au cœur », ont l'œuvre de Berlioz, de César Franck, de Vincent d'Indy, de Debussy, de Dukas ; les Allemands ont l'excellent Bruckner, le paradoxal wagnériste Richard Strauss, et quelques symphonistes tels que Goldmark, Gustave Mahler, Gernsheim, Max Schillings ..

L'Italie s'obstine à suivre son mauvais chemin. Pourtant, dans toutes ses capitales, des groupes de talents d'avant-garde fondent des sociétés de concerts, pour répandre la culture sévère et féconde de la « musique pure ». Une tentative personnelle fut même faite par le jeune maestro Veneziani, qui écrivit des « mélologues » sur des lyriques du poète Domenico Tumiati. Deux musiciens de talent, MM. Sgambati et Martucci, ont composé de bonnes œuvres orchestrales. MM. Martucci, et Toscanini, excellents conducteurs d'orchestres, et le profond historien de la musique M. Luigi Torchi, continuent avec leur savante activité à poursuivre le « rêve wagnérien » conçu à Bologne, dans la docte Bologne, qui la première accueillit en Italie le charme irrésistible de la musique du nord.

Un autre renouveau, ou un fort désir de renouveau, se manifeste en Italie dans la musique sacrée. Le cardinal Sarto, Pie X, accueillit à la chapelle Marciana à Venise le jeune

maestro Perosi et loua ses oratorios, où se révélait une personnalité musicale et poétique assez remarquable. Aujourd'hui, le maestro Perosi est maître de chapelle de la chapelle Sixtine. Quelle voie suivra-t-il maintenant qu'il détient un grand pouvoir ? La fameuse ordonnance « motu proprio », partie de Rome, inspirée par la Schola de la rue Saint-Jacques, qui dans le but de ramener la musique religieuse à la pure forme grégorienne, interdisait dans l'église la musique orchestrale, retrancha presque comme non religieuse la *messe en ré* de Beethoven, ainsi que tous les oratorios de l'abbé Perosi. L'ordonnance fut rapportée. Est-ce l'œuvre de la révolte silencieuse des maîtres de la Chapelle Sixtine ? Toujours est-il que le maestro Perosi suit ses idées de renouveau dans la musique religieuse et nous annonce ses nouveaux oratorios. Y trouverons-nous la polyphonie vocale à la manière de Palestrina, ou encore l'orchestre trop pathétique et le chant dramatique des précédents ?

Ces oratorios, d'inspiration bachienne, furent une grande promesse. Dans la *Résurrection de Lazare* et dans le *Noël*, certains accents des chœurs et certaines descriptions orchestrales (comme celle de la nuit des Bergers dans le *Noël*) sont d'une telle énergie douloureuse et ardente, que la passionnalité dramatique du compositeur, chevauchant une noble polyphonie de l'orchestre, devient angoisse. Le chœur « Jucundavit filia Sion », de l'oratorio de Noël, est d'un mouvement dramatique que certes la divine sévérité immobile de Bach, ou la profondeur métaphysique de Beethoven, n'auraient pas accepté pour leurs élans théistes. Mais Perosi, comme Berlioz, est un musicien chrétien trop vibrant de toute l'anxiété et de toute la fièvre contemporaines ..

Et ce jeune maestro, une fois maître de ses moyens d'expression, mûri par une étude inlassable des chefs-d'œuvre qui révèlent la progressive richesse des procédés musicaux, épuré de quelques facilités de chant, où l'entraîne la fatalité de sa race, pourra peut-être faire jaillir de son âme quelque belle et haute inspiration, qui barre le chemin du succès à ces quelques compositeurs dramatiques, qui font de la musique comme les Napolitains jouent de la mandoline : avec trop de facilité.

Perosi est profondément sincère. Je l'ai vu, ému, dire d'admirables paroles devant le tout petit tableau de la tête du Christ de Léonard de Vinci, un des plus beaux chefs-d'œuvre du monde. « On se demande pourquoi, avec tant de sentiment dramatique, vous ne faites pas du théâtre » lui dis-je un jour. Il me répondit : « Ma soutane me met à l'abri des molles vilénies qui affligent la vie des artistes, à l'abri de toute la superficialité de la vie que je ne pourrais pas reproduire devant une foule anxieuse de nouveauté et de gestes ; je m'enferme ainsi dans mon rêve religieux, qui est tout mon rêve d'art ».

Il y a donc en Italie des rêveurs solitaires, qui s'éloignent du théâtre banal et commerçant : ce sont des conducteurs d'orchestre et des compositeurs.

Des sociétés, dites *del Quartetto*, dans presque toutes les principales villes, s'efforcent avec une certaine intelligence à reproduire les œuvres des grands maîtres du passé. La société Bach, avec bien moins d'activité et d'ampleur, est un peu la Schola Cantorum de Rome.

Mais il n'en est pas moins vrai, et je le répète, que les musiciens se dirigent trop vers le théâtre. Et celui-ci ne fait que perpétuer les faiblesses et les erreurs de l'opéra élémentaire. La musique continue à ignorer son rôle essentiel dans les arts ; elle continue à revêtir des actions banales d'un tissu quelconque de sons. Les œuvres qui en résultent n'arrivent qu'à satisfaire à peine quelques sentimentalismes et quelques sensualismes inférieurs. Pourtant l'Italie garde certains foyers de création d'où pourra jaillir quelque lumière. A Naples, quoique les chansonniers répètent souvent des clichés que le public chérit, et que les impresarii achètent volontiers, les fêtes de Piedigrotta tirent de temps en temps de l'âme d'un peuple joyeux, insouciant, voluptueux, de belles mélodies qui répètent la tendresse infinie de la célèbre chanson attribuée à Bellini, et la divine mélancolie de la musique italienne avant l'opéra vulgaire et destructeur. L'âme d'un peuple est un foyer impérissable.

Si par une culture orchestrale semblable à celle des trois pays qui se disputent là palme de la création contemporaine : la France, la Russie et l'Allemagne (et c'est la France qui l'emporte), les Italiens fondent au milieu de leur activité nationale refaite, des institutions efficaces comme les grands concerts et les grandes auditions orchestrales subventionnés par les gouvernements, ils pourront devenir dignes de la tradition.

Certes, aucune prophétie ne peut être faite. Car un génie peut surgir qui nous réserve de grandes surprises. Mozart adoucit et enrichit la rigidité orchestrale allemande par le chant italien ; avec cet orchestre enrichi, Beethoven fit son œuvre. Un génie qui ait conscience de son temps et de la fatale évolution des arts, pourrait donc peut-être un jour unir encore la mélodie italienne purifiée, approfondie, devenue autre chose, aux plus complexes beautés de la science harmonique, et surtout au sens philosophique du drame qu'on n'a plus le droit de négliger. Mais l'opéra italien qui a encombré le Théâtre Sarah Bernhardt nous donne le droit de désespérer. Et l'on a eu grand tort de brusquer à Paris l'opinion universelle. Il eût fallu attendre des temps meilleurs et ne pas se présenter en suppliants là où jadis on triompha en rois ».

Vincenzo Tommasini, *Claude Debussy e l'impressionismo nella musica*, «Rivista Musicale Italiana», XIV, 1907, pp. 157-167.

«La parola *impressionismo* designa oggi un indirizzo artistico discusso ancora, se si vuole, ma riconosciuto. L'arte dei grandi Impressionisti francesi ed inglesi ha conquistato un posto nella storia della pittura moderna, come quello di una scuola a fianco delle altre. Ma trent'anni fa, parlare d'impressionismo significava parlare addirittura di un'aberrazione e di un'eresia. All'apparire delle tele di Edouard Manet, il pubblico, i critici, gli artisti stessi non furono in grado di riconoscere se la novità loro derivava da un'originalità del sentimento e dell'espressione artistica, né di apprezzarne il vero valore estetico; ma furono principalmente colpiti dalla constatazione di un fatto che li sconcertava fino ad ottenebrare la lucidezza dei loro spiriti: la violazione delle regole e dei principi tradizionali. Non si trovavano più le ombre che per regola accompagnavano ogni chiaro: i colori più vivaci e diversi erano posti uno vicino all'altro, senza mezze tinte, a succedersi in una serie di chiari luminosi; quel che si soleva lasciare in un'ombra scura, conservava nella penombra il suo valore, le linee del disegno non erano più definite e rigide, ma fugaci ed imprecise.

Il pubblico trovava ridicole quelle tele, non perché ne riconoscesse la falsità, ma perché gli apparivano così diverse da quelle che era abituato a vedere e che per l'abitudine stessa gli sembravano naturali: gli artisti e i critici si scagliavano contro di loro in nome dei principi e delle regole.

Ora nulla è più mostruoso che il vedere un critico imporre dei limiti all'arte ed alla fantasia dell'artista. L'arte non conosce né regole né leggi. Ciò può sembrare un paradosso, ma un esempio storico qualsiasi ci mostrerà come, mentre l'arte di ogni vero artista, di ogni artista cioè che abbia il sentimento dello stile, ha delle leggi e delle regole che possono essere riconosciute ed enunciate, l'arte per se stessa non ne può avere. Consideriamo, dico, la musica di Palestrina, di Bach, di Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauss. Anche limitandoci a considerare la sola armonia, noi possiamo rilevare ed enunciare con maggiore o minore precisione le regole dei singoli artisti: si può scrivere cioè un trattato di armonia palestriniana, o beethoveniana, o wagneriana, ma è impossibile stabilire delle regole armoniche che valgano senza eccezione per tutti quegli autori. Stabilire delle regole inviolabili è un'assurdità in quanto è un dettar leggi ad un avvenire ignoto, ed è un'ingenuità orgogliosa, in quanto è dire: noi abbiamo violato i principi dei predecessori, ma adesso basta, noi siamo giunti fin dove si può, chi oserà varcare il limite su cui ci siamo fermati, sarà un barbaro ed un ribaldo. E tutti i

grandi artisti novatori si trovano in questa condizione: si trovano ad essere trattati da barbari per le novazioni che introducono ed a considerare come barbari i novatori più giovani. Mozart scandalizzò tutti con l'Introduzione del *quartetto in do*, quando v'era chi gli rinfacciava l'alterazione del re diesis nell'ouverture del *Don Giovanni*, ed Haydn, se non Mozart in persona, si ribellava alle prime opere personali di Beethoven. Questi, che appariva un anarchico per la sua mania delle risoluzioni eccezionali, confessava di dover sorridere a certe pagine del *Freischütz*. Come fosse considerato Wagner all'apparire delle sue riforme, è troppo noto. Basta pensare che vi sono tuttora alcuni che lo considerano come un decadente ed un forviato, e che moltissimi di quelli che lo riconoscono, vedono nella sua arte il non plus ultra della modernità.

Immaginiamo Palestrina ad ascoltare la *Messa in si minore*, Bach ad ascoltare *Jupiter*, Mozart il *quartetto in do diesis minore*, Beethoven il *Tristano*, Wagner *Salomé*. Probabilmente solo Palestrina resterebbe senza beffe, per la sola ragione che Josquin de Près o Claudio Goudimel non sarebbero lì a burlarsi anche di lui.

Ma, tornando all'Impressionismo, l'arte di Édouard Manet e dei suoi seguaci, non rappresentava solo l'invenzione di una nuova tecnica, bensì l'apparizione di una nuova maniera di sentire e d'una nuova intenzione artistica. L'Impressionista prendeva i soggetti dei suoi lavori all'aria aperta, in piena luce, lavorava non nel suo studio, ma fuori, per lo più in campagna. I paesaggi e le fisionomie gli si presentavano quindi grandemente soggetti alle alterazioni determinate dai mutamenti di luce e di atmosfera: egli cominciò ad osservare queste alterazioni, a notarne le fuggevoli sfumature. Esse erano state trascurate dai paesaggisti che fissavano le impressioni ricevute, non al cospetto immediato della natura, ma nel loro studio, ove le condizioni luminose erano costanti e regolate a loro piacere, ma i pittori della nuova scuola, quando si studiarono di fissare le impressioni immediatamente avanti alla natura, conobbero la necessità di rendere l'espressione delle condizioni variabili di luce ed atmosfera, che davano ad un medesimo paesaggio aspetti così diversi. Egli quindi si studiarono di riprodurre non un paesaggio in sé, ma il paesaggio sotto determinate condizioni di luce e d'atmosfera; non una figura in sé, ma quale appariva in un dato momento, sotto riverberi o riflessi determinati. Le loro opere dovevano portare l'impronta dell'ispirazione sotto cui nascevano. L'artista coglieva il momento, l'impressione fugace che una veduta produceva sotto una data luce, in date condizioni: egli ricercava un'espressione più intensa e viva, più completa e più incerta ad un tempo, che non si fosse fatto per il passato. Egli perciò ebbe bisogno di tonalità nuove, di contrasti violenti nel colorito, onde rendere in tutta la sua

forza l'impressione luminosa della scena, mentre le linee del disegno, che nella fugace impressione visiva non sono essenziali, ed alle quali non mirava più esclusivamente, perdevano la tradizionale precisione, pur conservando il loro vero valore.

L'abbandono dei principi tradizionali e la violazione delle vecchie regole, erano determinati dalle esigenze della nuova tendenza. I signori critici avrebbero dovuto condannare la tendenza, l'intenzione dell'artista come viziosa, ma erano ridicoli quando condannavano l'abbandono delle regole, senz'avvedersi che esso abbandono era una necessaria conseguenza dei principi dell'Impressionismo.

Ora l'impressionismo rappresenta in pittura la tendenza più musicale che si possa immaginare. Egli ricerca e si studia di fissare quasi quell'armonia della scena che è al di là dei colori e delle linee, di cogliere il momento fugace e mutevole anziché l'aspetto duraturo.

Quando Claude Monet compie le sue *séries*, un sèguito di dieci o più vedute di un identico paesaggio sotto diverse luci, una fila di pioppi, il Tamigi a Londra, o lo stagno di Giverny, egli veramente, come notò un recente storico dell'impressionismo, ha in qualche modo raggiunto la musica e compiuto come delle variazioni su di un tema colorato.

È difatti strano che l'impressionismo sia apparso nella musica solo dopo svoltosi nelle arti plastiche ed essere apparso vagamente nella letteratura, mentre la musica è per la sua natura la più impressionista delle arti. L'estetica impressionista mira a rendere solo l'impressione momentanea, escludendo il pensiero o subordinandolo alla sensazione estetica, e lasciando all'espressione l'imprecisione propria di tutte le impressioni vivaci e fuggevole. Ora la musica, il cui contesto è di suoni, di elementi cioè per natura vaghi e indefiniti, e di necessità incapaci d'esprimere pensieri ed attissimi a produrre sensazioni, è l'arte in cui l'estetica impressionista ha la sua applicazione più intera e naturale. La pittura, valendosi di forme determinate, deve con uno sforzo audace oltrepassare le forme stesse che riproduce, per giungere ad essere indefinita. Del pari la poesia, i cui elementi sono parole, le quali di necessità esprimono concetti determinati. Ed, anche compiendo questo sforzo, ella non può realizzare che in parte l'estetica impressionista. Non v'è infatti una vera scuola impressionista in letteratura, ma è ad ogni modo erroneo ravvicinare l'impressionismo al Verismo letterario. Per la sua tecnica, l'impressionismo non s'avvicina che ad alcune scuole derivate dal Simbolismo, soprattutto al Naturismo propugnato da Saint-Georges de Bonhélier; ad ogni modo s'avvicina forse più al Simbolismo che al Verismo. La tecnica di Edouard Manet è più simile a quella di Stéphane Mallarmé che a quella di Émile Zola.

Noi vediamo dunque questo illogico procedere dell'impressionismo. Egli è da prima applicato in pittura da Édouard Manet e dai suoi seguaci, e perfino dopo aver prodotto dei riflessi nella poesia, appare nella musica. Caposcuola degli impressionisti nella musica può considerarsi Claude Debussy.

La ragione per cui l'impressionismo apparve in musica così tardi è che in nessun'arte forse come in musica è forte la tradizione ed è radicata la superstizione di principi inviolabili, e d'altronde la ragione del rapido successo dell'arte impressionista di Debussy si trova nella simpatia per la novità che domina oggidì ovunque nel pubblico musicale intelligente, quasi come reazione alla inveterata avversione al nuovo, caduta in discredito.

L'arte di Claude Debussy, l'arte della sua piena maturità, ha infatti un carattere così spiccato e così opposto a quella tradizionale, che veramente si può dire appaia di fronte alle più moderne opere di César Franck e di Saint-Saëns, come una tela di Alfred Sisley o di Pissarro di fronte ad un Corot o un Courbet. Ella acquista un risalto significativo nella musica contemporanea in quanto appaia come la prima vigorosa reazione alla scuola wagneriana.

Giacché le reazioni fino a qui avutesi al wagnerismo presentano un carattere conservatore o eminentemente passivo. Sono cioè di artisti che hanno voluto attenersi alle forme antiche da Wagner demolite, prescindendo dalla sua opera. Ma, fare come se uno non fosse stato, non significa reagire.

Alcuni hanno voluto vedere nell'opera di Brahms una reazione al wagnerismo in nome del classicismo: ciò è inesattissimo. Brahms nella storia dell'arte non compie nessuna reazione, egli non altera la corrente della storia per il fatto che rimane isolato senza lasciarsi trascinare da essa. Max Reger è oggi a Richard Strauss quello che Brahms era a Wagner.

Solo Debussy, come spiegherò, rappresenta un'energica reazione al wagnerismo, segnando veramente una nuova corrente.

Noi possiamo infatti oggi distinguere e travedere tre momenti o tre stadi nell'evoluzione della musica moderna. Quello della melodia definita e della struttura simmetrica della composizione, quello della melodia infinita e della struttura tematica, e finalmente quello dell'impressione armonica e della composizione amorfa.

Si possono personificare in Filippo Emanuele Bach ed in Joseph Haydn, come si suole, i creatori della forma classica della struttura musicale.

Questa forma vegetò rigogliosamente e nelle mani di Beethoven raggiunse il suo più forte ed ampio sviluppo. Riccardo Wagner vide la necessità di sciogliere la melodia dai legami di una forma simmetrica: egli colse la melodia in un aspetto nuovo, più profondo,

significativo, ed illimitato ad un tempo; quello di tema caratteristico, ed inaugurò una nuova forma, costituita dal logico avvicinarsi e trasformarsi dei motivi conduttori. Fino a pochi anni or sono, tutta la musica europea seguiva una delle due forme. Anche la più nuova ed avanzata scuola tedesca, l'arte di Riccardo Strauss, è fondata, per la tecnica, sulla teoria wagneriana. Anzi con essa i principi della tecnica wagneriana trionfano per prima volta nella musica sinfonica. La struttura dei poemi sinfonici e della Sinfonia domestica è fondata sul logico avvicinarsi e trasformarsi dei temi conduttori, è quella struttura che ebbe la sua prima applicazione nel dramma wagneriano. In Francia tutta la musica derivata da César Franck è sotto l'influsso di Wagner. Ad ogni modo questo si può affermare, che ogni personalità si delinea sul fondo di uno dei due indirizzi musicali: la melodia definita e la struttura simmetrica, o la melodia infinita e la struttura tematica. La sola produzione che sorge in antitesi a queste, ispirata a principi nuovi, è quella che realizza l'estetica impressionista e che si può far risalire all'opera di Claude Debussy. La diversità e la novità della sua tecnica, deriva appunto dalla nuova tendenza impressionista.

Cominciamo dal considerare in che senso egli rappresenti una reazione al wagnerismo.

Il carattere saliente dell'espressione artistica di R. Wagner è la cura del dettaglio. La grandezza sua nella miniatura del dettaglio non era sconosciuta neppure da un critico accecato dalla passione, quale era Federico Nietzsche nei suoi ultimi scritti. La tecnica del dramma musicale da lui inventata, derivava come necessaria conseguenza dalla sua intenzione di penetrare con la musica fino ai più reconditi recessi del sentimento del personaggio ed a dare un'espressione ad ogni sua fugace sfumatura. Si può dire che la grande linea dell'arte wagneriana risulti dalla successione di piccoli tratti. Ella ha un carattere che potrebbe dirsi analitico. Ora nulla più dell'estetica impressionista è in opposizione a questo stile. Come il pittore coglieva nel paesaggio precipuamente la macchia luminosa, il musicista coglie l'impressione armonica. Esprimere in tutta la sua vivezza quest'impressione esclude la possibilità di perseguire il dettaglio. D'altronde il prevalere di impressioni armoniche vivaci, fa sì che il disegno musicale acquisti un'indeterminatezza ignorata per il passato, come in pittura la riproduzione dell'impressione luminosa in tutta la sua forza richiedeva un'imprecisione nuova nei contorni e nelle linee.

La prevalenza dell'emozione armonica è il carattere più spiccato dell'Impressionismo musicale.

Ma vediamo come questi principi generali dell'impressionismo si rivelino nello stile di Claude Debussy. Giacché egli ha un sentimento così profondo e delicato dello stile, da

poter essere per questo riguardo paragonato solo ai sommi maestri dell'arte. Il suo stile sembra nascere con lui: non se ne trovano i germi nel passato. Ciò risulta dalla sua grande originalità del senso armonico. Si può dire che quasi tutti gli effetti della sua musica derivano dall'emozione armonica. È per questo predominio dell'impressione armonica che la sua musica ha un'apparenza informe, sebbene presenti quasi sempre una struttura regolare. L'armonia è per sé stessa amorfa.

Come egli tende a produrre principalmente l'emozione armonica, il disegno ritmico e melodico sembrano svanire, quasi volontariamente evitati o coscientemente lasciati imprecisi, mentre l'armonia ha una ricchezza e novità inesausta, sempre sorprendente. Talora ella tanto si discosta dall'armonia abituale e tanto cozza con le leggi accademiche, da apparire a primo aspetto (specialmente all'occhio) come qualche cosa di paradossale. Ma basta considerarla attentamente o tornare ad abbandonarsi al suo fascino, per avvedersi che ella comunica un'emozione delicata e viva, come molti dei paradossi più sorprendenti di Oscar Wilde racchiudono, per chi li penetri, una sapienza severa e bella.

È facile trovare in molti compositori d'oggi delle vere stranezze, delle durezza volute che rivelano uno snobismo della modernità: come se una brutale ed insipida offesa dell'eufonia fosse in sé una prova di originalità: qualche rara volta perfino un artista della potenza e genialità di Riccardo Strauss può sembrare ricorrere con troppo compiacimento alla violenza. Ma io non conosco nessun passaggio di Debussy che sia veramente duro. La sua armonia ha una pastosità ed una morbidezza impareggiabili, e la novità risulta non da un nuovo mascheramento di vecchi andamenti, ma da una maniera affatto originale di concatenare e presentare accordi e disaccordi. È questo, come ho detto, il carattere veramente saliente della sua musica: che l'impressione armonica è sempre l'elemento dominante.

Un'altra conseguenza di questa sua maniera impressionista, per cui egli rappresenta una reazione al wagnerismo, è la mancanza di una polifonia complessa. Ella derivava in Wagner dalla sua tendenza a definire il dettaglio e risultava dalla sovrapposizione dei temi che avevano un significato musicale e spesso logico in sé, ed è penetrata in quasi ogni scuola moderna. Ora, anche la musica orchestrale di Debussy rimane lungi non solo dalla polifonia furibonda di Strauss, Reger, Mahler, ma anche di quella di Elgar o di d'Indy.

Anche la strumentazione di Debussy ha un'impronta tutta sua. L'orchestra non è mai colossale. Egli non colpisce con nuove sonorità brillanti che stupiscano o sopraffacciano, ma affascina con la maestria e la delicatezza delle mezzetinte.

Noi ricorderemo solo le più importanti opere di Debussy, quelle più caratteristiche per la loro tendenza, soprattutto quelle della maturità dell'artista, nelle quali la sua personalità si rivela in tutta la sua potenza.

L'opera che più sensibili porta le tracce d'influssi esterni è la cantata *l'Enfant prodigue*, ma come potrebbe non esser così, poiché ella è appunto la scena lirica che procurò all'autore il Prix de Rome, l'opera cioè dell'artista esordiente? Ella è foggata sul vecchio stampo e risente le impronte di César Franck delle *Béatitudes* e di Massenet di *Magdaleine*, sebbene presenti pregi non trascurabili per l'età in cui apparve (1884). La musica del corteggio è, ad esempio, di un esotismo delicato.

Ma di un valore assai superiore, tale da rivelare già l'animo dell'artista, è l'altra cantata *La demoiselle élue*. Ella è uno degli *envois de Rome* rifiutati dalla Commissione delle belle arti, poiché peccante di eccessiva modernità. Un simile giudizio sembra inverosimile oggidì come non valse allora a distogliere Debussy dal proseguire per la sua via. *La Demoiselle élue* ha un interesse speciale, poiché ci mostra il futuro impressionista sotto il fascino del Preraffaelismo. Il poema è tra i più mirabili di Dante Gabriele Rossetti ed appartiene alla giovinezza del poeta dipintore, che nei suoi ultimi anni compì due tele ispirate alla sua poesia. La musica ha qualche cosa di etereo e di luminoso: i tre temi di cui è contestata non hanno un significato logico, ma si aggruppano e succedono quali diverse tonalità di colore costituenti l'armonia del quadro. Anche ne risulta una certa precisione di disegno così caratteristica del Preraffaelismo e che si ritrova rarissima nelle composizioni posteriori di Debussy.

Debussy della piena maturità si congiunge di preferenza al Simbolismo letterario ed all'Impressionismo pittorico. Eccetto qualche verso di Bourget e tre antiche canzoni francesi, le poesie da lui musicate o dalle quali trae l'ispirazione sono di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck. I suoi rapporti con l'impressionismo pittorico saltano agli occhi dai soli titoli della sua musica per piano (di *Estampes* o di *Images*) o orchestrale (*La mer*): *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *De l'aube à midi sur la Mer*, *Jeux de vagues*, etc.

Tra la musica per canto, le più geniali composizioni sono quelle del ciclo baudelairiano e del secondo ciclo delle *Fêtes galantes* di Verlaine. Il musicista ha colto cinque tra i più meravigliosi fiori del male: rinvolti nelle sue armonie, egli esalano un profumo più penetrante e più languido, più soave e più velenoso .. Quale potenza nella musica di *Le balcon*! ella assurge sulla fine ad un parossismo di passione da far ripensare alla morte d'Isotta ed una serenità ad un tempo, che rammenta l'apoteosi finale di *Tod und Verklärung*.

Tra la raccolta delle *Fêtes galantes*, di un colore supremamente debussiano è *Colloque sentimental*, ove la forza del colorito è raggiunta con una parsimonia sorprendente di mezzi, che fa ripensare ad alcune delle acqueforti di Pissarro.

Le tre vecchie canzoni di Francia sono una prova limpida del forte senso dello stile dell'autore. A traverso la personalità sua che si rivela ad ogni misura e che rimane, come di solito, refrattaria ad influssi esterni, spira un arcaismo insolito, che dà al colorito delle tonalità affatto caratteristiche. Il movimento che accompagna *Pour ce que Plaisance est morte*, fa immaginare il suono della gironda. La musica strumentale comprende composizioni per pianoforte, un quartetto a corde, due danze per arpa cromatica ed accompagnamento di quintetto, e composizioni orchestrali.

Tra la musica per pianoforte, i lavori più originali e notevoli sono *Estampes*, *Masques* e *Isle joyeuse*. Eglino richiedono un pianista compito e presentano delle difficoltà di un meccanismo non acrobatico, ma insolito e che, se può disorientare a primo aspetto per la sua novità, produce un'impressione immancabile. È forse nella musica per piano che Debussy trova più spesso le sonorità brillanti che non ricerca nella musica strumentale.

Il *quartetto per archi* è meritevole di un'attenzione particolare. L'essere costituito in quattro tempi ed eseguito da due violini, una viola ed un violoncello sono forse i soli dati che lo avvicinano al tipo classico del quartetto: ma ciò costituisce, io credo, un carattere necessario della bellezza moderna. Del resto questa è forse la composizione in cui Debussy si mostra più ossequioso della forma. Il primo tempo ed il finale non presentano una struttura rigorosamente simmetrica, ma i due tempi di mezzo sono di un disegno dei più regolari. Il tema iniziale del primo movimento riappare, trasformato, in tutti gli altri tempi, eccettuato l'*andante*.

Le *Danze per arpa cromatica* con accompagnamento di quintetto d'archi, sono pagine di un colore nuovo e delicato. Specialmente originale ed impressionante è la danza sacra, la quale ci trasporta con la cantilena grave delle corde e le armonie rigide e soavi dell'arpa tra gli spazi solenni di un tempio fantastico e misterioso.

La musica per orchestra comprende i tre bei notturni: *Nuages*, *Fêtes* e *Sirènes*, ove è notevole l'impiego delle voci quali timbro strumentale, il preludio all'egloga *À l'après-midi d'un faune* di Stéphane Mallarmé, pagine nelle quali guizzano i riflessi dello stagno, in cui echeggiano il flauto mistico e le voci della passione bruta, dalle quali emana un profumo denso ed indefinito, e i tre schizzi sinfonici *La mer*, che sono tra le più impressionistiche composizioni di Debussy.

La musica di *Pelléas et Mélisande* è finalmente quella che ha l'importanza maggiore, presentando l'applicazione delle tendenze impressioniste al dramma.

Anche qui, come negli altri generi di composizione, l'impressione armonica rimane l'elemento dominante. L'autore si serve di alcuni temi caratteristici che ritornano di tanto in tanto, ma bisogna riconoscere che eglino hanno in sé così poco risalto e ritornano poi così raramente, quasi pallidi ricordi, da non poter in alcun modo essere considerati quali motivi conduttori.

In Wagner e nelle scuole derivatene, i temi sono quasi tutti posti così in rilievo e il loro ritorno è così frequente da dover essere considerati come elementi conduttori, tali cioè da dare essi una forma alla composizione; ma in Debussy eglino sono appena percettibili e riappariscono sporadicamente disseminati, come qualche cosa di compreso ed isolato nella composizione amorfa, piuttosto che come elementi destinati ad imprimere e costituire essi la forma. Di più, mentre Wagner, sebbene non interrompa mai la corrente musicale con l'inserzione di pezzi aventi forma e limiti propri, crea tuttavia dei quadri delineati nettamente nella grande tela del dramma (come la *Cavalcata delle Valchirie*, *l'Incantesimo del fuoco*, la così detta *Marcia funebre di Sigfrido*, la *Morte d'Isotta*, il quintetto dei *Maestri Cantori*, ecc.), episodi cioè, che possono riguardarsi come aventi una certa esistenza a loro, ciò non avviene nella musica di *Pelléas et Mélisande*.

Ella è veramente costituita da un sèguito di impressioni armoniche. Questo va notato per comprendere come l'opera di Debussy rappresenti, come sopra ho detto, una reazione al wagnerismo e per comprendere in che senso conduca verso una nuova forma musicale: quella dell'impressione armonica e della composizione amorfa.

L'importanza caratteristica della personalità di Debussy è data dal rappresentare l'inizio di questo nuovo stile musicale. Sarà egli un indirizzo durevole e fecondo? Sorgerà nella musica una scuola, o meglio, un gruppo di scuole, il cui sviluppo e la cui evoluzione rappresenteranno ciò che in pittura rappresenta oggidì l'impressionismo? L'arte di Maurice Ravel e di qualche altro, non fornisce indizi rassicuranti; ma solo l'avvenire stabilirà il rilievo che la figura di Debussy assumerà nel quadro storico della nuova musica, l'avvenire cioè farà di lui l'iniziatore di un nuovo grande movimento artistico, o il sognatore isolato di una chimera inafferrabile. Noi ad ogni modo non possiamo non riconoscere in lui un artista novatore e geniale, che genera degli stati d'animo nuovi e delicati con un'arte bella.

Roma, gennaio 1907».

Giovanni Tebaldini, *Per la rinascenza musicale. Conversazione con Vincent d'Indy*, «Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale», I/6, 30 dicembre 1907, p. 5.

« [..] Sere sono, scendendo l'ampia scala della Basilica Vaticana, mi si offriva appunto la grata sorpresa di incontrarmi con Vincent d'Indy. Le grandi feste musicali celebratesi nel 1896 a Bilbao, mi procurarono il piacere di trascorrere alcuni giorni in amichevole dimestichezza coll'illustre autore di *Fervaal*. Là - nella capitale di Viscaya - ove in quei giorni dalla Francia erano altresì convenuti il Planté, il Guilmant, il Vidal, il Parès ed il Bordes; da Barcellona il Pedrell ed il Millet; da Madrid, Monasterio e Breton, si effettuarono manifestazioni d'arte popolare così grandiose da destare in me - sebbene non nuovo (dopo frequenti peregrinazioni attraverso la Germania meridionale) a tali celebrazioni di giubilo e di letizia spirituale - la più commovente impressione. Dai *Madrigali* antichi cantati nel Teatro da numerosi Orphèons, ai *Mottetti sacri* eseguiti alternativamente, alle *Fughe* di Bach, nella Chiesa; dal *Preludio* dei Maestri Cantori, squillante come fanfara eroica per le tube di centinaia d'esecutori nel gran Circo de Toros alla *V Sinfonia* di Beethoven, interpretata da una mirabile orchestra, tutto mi parve in quei giorni bello, grandioso, solenne, commovente, istruttivo! [..] In quell'occasione mi fu dato intrattenermi frequentemente nella intellettuale compagnia di Vincent d'Indy e con lui discutere d'arte. Tali discussioni che si protrassero anche durante alcune gite da Elgoibar a Zumarraga, da San Sebastiano a Saint-Jean de Luz, da Hendaye a Pau - sotto il magnifico castello di Enrico IV - si rinnovarono due anni appresso allorquando, in una mia gita alla *Tribune de St. Gervais* a Parigi, ritrovai Vincent d'Indy al *bureau* della *Schola Cantorum* situata allora nella Rue Stanislas poco lungi da Saint-Sulpice, da Luxembourg e da Saint-Louis. E fin da allora compresi, non senza un po' d'orgoglio, che il d'Indy si schierava risolutamente nelle file di coloro i quali alla restaurazione ed al rinnovamento nell'anima delle nuove generazioni della grande arte antica, hanno consacrato il proprio ardore, dedicata tutta la propria fede. L'incontro recente a Roma, ha portato di conseguenza una sua visita a Loreto. Per tal modo i nostri discorsi di allora, dopo anni di lavoro e di fatiche, hanno potuto ripetersi; ma certamente sotto un diverso punto di vista. Il d'Indy mi narrava d'essere riuscito a dare un vigoroso impulso alla sua così detta *Schola Cantorum* la quale però - con più precisione - non è che un proprio e vero Liceo musicale cui, meno che dall'Italia, accorrono alunni da ogni parte d'Europa e d'America. Questa dell'assenza d'una rappresentanza di italiani nella di lui scuola è cosa che lo stupisce; e potrebbe essere anche un buon indizio per noi, se realmente rivelasse fede assoluta nelle

nostre forze intellettuali, e coscienza del nostro valore. Disgraziatamente invece non significa che indifferenza per tutto quanto, fuori d'Italia, si va facendo in favore della grande arte italiana. Perché se da noi ci si occupasse con altrettanto fervore – come avviene presso gli stranieri – di far rivivere capolavori rimasti sepolti ed ignorati; se pur si sapesse e volesse dare all'indirizzo didattico musicale quell'aspetto modestamente pratico che forma il fondamento dell'educazione artistica negli altri paesi, non ci sarebbe di che meravigliarsi, ma perchè si vuol tener conto veruno di quello che per l'arte italiana si va facendo all'estero con opera assidua e tenace, così la nostra presunzione – chiamiamola pure col suo nome – crea la nostra insufficienza. Vent'anni addietro il primo italiano [lui, Giovanni Tebaldini] che oltrepassava la soglia della celebre *Kirchenmusikschule* di Ratisbona per istudiare *de visu* e *de auditu* un po' di antica musica sacra italiana, si vedeva segnato a dito come se avesse commesso un delitto di lesa arte patria. Eppure, nessuna altra via d'uscita poteva offrirsi allora a chi fosse proposto di imparare a conoscere la grande arte di Palestrina e dei Gabrieli. Oggi apprendiamo che un musicista francese di gran nome, un compositore il quale è considerato come uno de' più coraggiosi alfieri del movimento musicale modernista, si è dato a commentare e a chiosare, a svelare al gran pubblico parigino le bellezze racchiuse in quei melodrammi del Monteverde che la storia ci insegna essere stati eseguiti nelle Corti italiane e nei teatri più popolari per tutto il secolo XVII, con un fasto e una ricchezza sorprendenti e memorabili. Ed ecco come in Italia si è venuti a sapere – non dico dagli spettatori che frequentano i teatri o le sale di concerto – ma appena dalla gioventù studiosa dei Conservatori, dell'esistenza di simili capolavori offerti, ripetutamente nella loro forma originaria alla intellettualità dei più moderni ed evoluti ascoltatori d'oltr'Alpe. A questo proposito ricordo appunto d'essermi trovato a Parigi fra il pubblico del popolare *Teatro Ambiguo* in un pomeriggio primaverile, quale spettatore, alla esecuzione di alcuni brani dell'oratorio *La Figlia di Jefte* del romano Carissimi eseguiti per cura della *Schola Cantorum* di S. Gervais: quella Schola che oggi si è ampliata divenendo l'istituto modello che dirige Vincent d'Indy. Non mi domando quale Teatro, quale Società di concerti, ma appena appena, quale Liceo o Conservatorio musicale saprebbe, in Italia, con le sole proprie forze, fare altrettanto proponendosi, con questo mezzo, non soltanto di istruire la giovane generazione dei musicisti che va crescendo ansiosa di elevazione estetica, ma pure di avviare il pubblico verso una meta di intellettualità e di spiritualità musicali, degne di popoli veramente evoluti! L'esperienza mi insegna che innanzi di raggiungere un simile ideale, cui dovrebbero concorrere molte energie fortificate da un bagaglio considerevole di abnegazione e di buona volontà – non facili a

riscontrarsi in quell'elemento eterogeneo di docenti che costituiscono il corpo insegnante dei nostri istituti musicali – dovrà passare ancora gran tempo; perché *coltura e fantasia, dottrina e facoltà creativa* sono virtù le quali vengono tuttora considerate in perfetta antitesi fra di loro; lasciando aperto per tal modo il campo della coltura e della dottrina a quelli che si ritengono impotenti a produrre, ed il campo della *fantasia* e della *creazione* a coloro i quali potrebbero essere messi nella categoria degli impotenti e dei mestieranti. Ecco – a parer mio – in qual maniera si va perpetuando il fatale dissidio fra i due principali elementi che dovrebbero costituire il fondamento vitale dell'arte; elementi che per l'avvenire di essa debbono ancora – come ai bei tempi aurei – integrarsi indissolubilmente, se si vuole che il genio musicale di nostra razza riacquisti quel primato che tanto nel campo speculativo come in quello creativo, ebbe a formare nei secoli trascorsi, la gloria fulgente dell'Italia artistica. Questi i pensieri che nei giorni scorsi son venuto esponendo e discutendo con Vincent d'Indy nell'apprendere dalla sua voce lo scopo principale della di lui venuta in Italia come nel constatare quali siano i criteri artistici che guidano la sua mente eletta nella direzione della Schola che egli ha fondato a Parigi [..] ».

Ricciotto Canudo, *Lettres Italiennes*, « Mercure de France », 1 giugno 1908, pp. 565-569.

« [...] *La Nave* de M. d'Annunzio n'a pas seulement servi à montrer l'évolution de l'Esthète-Poète, évolution que tous les artistes purs ne peuvent que regretter. La dernière œuvre de l'auteur de *Canto Novo* a été couronnée par des honneurs particuliers. Elle contient un vers fort regrettable, un vers par trop emphatique, qui a déchaîné l'engouement général, en révélant en même temps la tendance nouvelle du Poète qui ne sait plus demeurer solitaire et superbe, et s'adresse à la popularité italienne en lui criant :

Arme la proue et cingle vers le monde !

Cette emphase a créé le Poète « Vate » national. C'est dommage. Car il suivra peut-être ce chemin facile, ce ruisseau trouble, où le lyrisme se noie fatalement dans la politique.

Mais il faut être reconnaissant à M. d'Annunzio artiste, puisqu'il a été capable de découvrir, je crois, et de révéler, un jeune musicien sur lequel la musique contemporaine de l'Italie et d'ailleurs doit compter désormais. C'est M. Ildebrando Pizzetti, baptisé par M. d'Annunzio Ildebrando da Parma.

Je ne parlerai pas ici de la tentative esthétique admirable de M. Pizzetti. Il a créé pour la *Nave* une musique de scène toute particulière, une polyphonie vocale très noble, très inspirée, très savante, saluée par des acclamations unanimes. Mais M. Pizzetti est aussi un esthéticien remarquable. Ses critiques musicales, parues dans quelques journaux, et dans l'excellente *Rivista Musicale* des frères Bocca, le placent, avec M. Romualdo Giani, à l'avant-garde de toute la critique musicale italienne. M. Pizzetti, pour sa compréhension étonnante des dernières affirmations de la musique française, et par sa recherche ailée de la forme dramatique de demain de notre race, du « Drame Musical latin » qui doit triompher à la place du vieux Mélodrame latin et du Drame Musical allemand, semble vraiment égaré au milieu de la société péninsulaire, encore hantée par l'engouement opériste et en général franchement réfractaire à toute compréhension musicale moderne.

L'étude sur *Ariane et Barbebleue* a paru dans la *Rivista Musicale*. On peut remarquer, avant tout, la connaissance profonde de l'âme française moderne qui fait de l'auteur un exégète admirable, un philosophe puissant des tendances encore voilées de notre mentalité méditerranéenne contemporaine. Lorsque M. Pizzetti parle du « Drame Musical Latin », vers

lequel tendent, on le voit, tous ses efforts d'esthéticien et de compositeur, il suit, et il dépasse parfois la volonté esthétique-musicale de l'école nouvelle où fleurissent les noms rouges et bleus de Debussy, de Dukas, les aînés, et de Maurice Ravel, de Déodat de Séverac, de Roussel, les derniers arrivés. L'idéal du Drame Musical Latin complète, enveloppe, étreint notre idéal esthétique-tragique même. Certes, quelques jeunes esprits inconnus, jeunes, obscurs, suivent en Italie nos derniers mouvements esthétiques, comprennent notre volonté de solidarité idéale méditerranéenne (comprise bien entendu non dans le sens naïf provençal, mais dans le sens double dantesque gaulois-gothique). Ce sont de jeunes obscurs, qui se révèlent à nous de temps en temps, par des lettres où frémit un talent déjà sûr, un talent de novateurs, exprimés en des épures, qui formeront un jour quelques chapitres de l'histoire de la nouvelle formation idéale méditerranéenne. Ces jeunes suivent avec une sympathie particulière nos tentatives de renaissance tragique, et souffrent des obstacles apportés chaque année à l'éclosion du véritable esprit tragique nouveau, par les organisateurs de quelques spectacles vagues, à Orange, à Cauterets ou ailleurs. M. Ildebrando Pizzetti est la voix écoutée, sonore, savante de tous ces esprits fraternels perdus dans l'ombre des triomphes vaniteux, du jour. A propos d'*Ariane et Barbebleue*, M. Pizzetti étudie toute la formation de la volonté musicale française, sur laquelle Debussy a attiré définitivement l'attention du monde entier, il voit là le signe certain de la renaissance de la race, des nouvelles affirmations esthétiques « latines ». Une confiance absolue anime cet exégète, qui unit l'exemple à la parole, le geste supérieur de la création à la recherche intellectuelle du critique.

La discussion analytique très originale de l'œuvre musicale de M. Paul Dukas est précédée par la discussion de l'œuvre littéraire de M. Maeterlinck, et des tendances du Drame moderne. M. Pizzetti se range immédiatement, dans notre esprit, du côté des musiciens vraiment modernes, qui sont en même temps penseurs et poètes, expressions suprêmes de notre nouvel humanisme de Précurseurs (1 cf. *Littérateurs symphonistes*, dans le « Bulletin français de la S.I.M. », du 15 mars 1908). M. Pizzetti montre son orientation critique, tout au long de son étude. Il la révèle en évidence et en beauté, surtout dans la partie où il discute la phrase de Maeterlinck qui déclarait avoir écrit *Ariane et Barbebleue* pour offrir au musicien « un thème convenable à des développements lyriques ». Pizzetti se révolte contre l'idée d'un thème convenable offert au musicien. Pour lui, comme pour tous les créateurs modernes, de Rodin à Debussy et à Maeterlinck même, toute la vie, exprimée dans n'importe quelle forme de l'art, est un « thème convenable » à tout développement dans tout art. C'est là le fond de notre doctrine humaniste, de notre conscience de précurseurs. L'âme de l'artiste moderne est

un océan, tous les fleuves de l'inspiration y affluent et y demeurent reconnaissables. Ce qui autrefois constituait des « genres » doit prendre aujourd'hui le nom indéfini de « fleuve d'inspiration ». Le parallélisme des arts est parfaitement compris. Leur fusion aussi, dans le creuset du génie parfaitement cultivé. Avec une telle force, complète et très éclairée, M. Ildebrando Pizzetti apporte son hommage à l'esthétique française d'avant-garde, qui influence les élites de partout, et il acquiert des droits Incontestables au triomphe, par son art, du Drame Latin nouveau [...] ».

Idebrando Pizzetti, *Les italianismes nella musica*, «La nuova musica», XIV/158, 5 febbraio 1909, pp. 7-8.

« Da alcune sere io finisco la mia passeggiata con una breve sosta a un gran caffè, dove mi si è detto che convengono molti artisti, specialmente forestieri, a discutere di arte, di poesia, di pittura, di musica. Mi siedo a un tavolino appartato in un cantuccio della sala, nella quale, se bene sia piena di fumo, le lampade elettriche danno alle faccie (sic) della gente un colore di vecchia cera. Mi faccio portare il caffè e dei giornali, e guardo e ascolto più che non leggo. Vi sono dei giovani dai capelli lunghi e lisciati e dalla faccia completamente rasata che sembrano ragazzi vecchi e sciupati (sono pittori, sono poeti, sono musicisti!). Ve ne sono degli altri barbuti e spettinati che sembrano uomini selvaggi e alcuni sono tedeschi, altri francesi, altri russi: pochissimi sono gli italiani. Per lo più essi parlano e discutono di poesia e di pièces teatrali e di pittura e di scultura; ma qualche volta si mettono a parlare di musica. Io ascolto attentamente. Parlano soprattutto di opere musicali tedesche e francesi, e ne affermano o negano i pregi e i difetti con una sicurezza che un poco mi stupisce, ma che molte volte mi diverte e mi piace. Ma tra i giudizi, tra le frasi con le quali essi esprimono il loro entusiasmo o il loro disprezzo, mi ha colpito molte volte una parola che ritorna sui loro discorsi ogni volta che essi vogliono definire la mediocrità o la volgarità di un'opera musicale. La parola è *italianisme* (è una parola francese e non l'ho mai udita, grazie a Dio, tradotta in italiano). *Italianisme* dunque, ormai io l'ho capito benissimo, è ciò che è brutto, che è volgare, che è ignobile. [...] Che i musicisti italiani, quelli di mia volta e quelli di adesso, abbiano scritto e scrivano della musica dove molto spesso, troppo spesso, impera la estemporaneità più sciatta e volgare, non si può negare; che essi abbiano scritto e scrivano con trucca facilità tutto ciò che dettava loro una troppo facile ispirazione è verissimo. [...]

Noi giovani musicisti italiani [...] andiamo ripetendo a noi stessi che studiamo troppo poco, che siamo rimasti in dietro agli stranieri nella cultura musicale: e ci incitiamo tutti a una attività migliore esaltando la bellezza delle opere francesi e tedesche, e disvelando [...] senza alcuna eccezione tutto quanto c'è di brutto nelle opere italiane. E questa è stata ed è cosa buonissima: infatti la cultura musicale dei musicisti italiani si è fatta in questi ultimi quindici anni, generalmente assai più vasta e migliore di quel che era prima. Ma ora, dinanzi al fatto che gli stranieri [...] proclamino addirittura che italianità e volgarità nella musica è tutt'uno, ma ora, che ci sia bisogno di ricordare agli stranieri che se v'è un'arte nella quale tutti,

francesi e tedeschi, hanno imparato moltissimo dagli italiani è proprio, è soprattutto, la musica?».

Giannotto Bastianelli, *Impressionismo musicale*, «La Voce», I/17, 8 aprile 1909, pp. 66-67.

«Così, al modo stesso in cui ci fu e c'è un impressionismo pittorico, è ormai stabilito (ed è la più avanzata scuola musicale moderna, la scuola francese che ce lo annunzia) che avremo l'impressionismo musicale. Tenti la musica sconfinare dai rigidi limiti sinfonico melodici; non più sia geometrica architettura quasi astratta di temi abilmente contrappuntati, ma sia fluire incessante e mutevole di toni, di macchie, di impasti sonori, diversamente timbrati; non sia più bellezza marmorea, contemplazione serena o quasi frigida di altri temi generanti organismi ieratici di sinfonie e di sonate, ma sia come lo specchio di quella percezione ideale che della natura colgono certe anime, nella loro prigion corporale così squisitamente vigili, da gareggiare in sensibilità estrema con i sismografi più delicati.

Le affinità e le simpatie, le parentele e i richiami che una volta scoprivansi, come per una matematica occulta e profonda, tra le tonalità del sistema cromatico, balzano ormai di per sé stessi parallelamente alle fuggevolissime sensazioni in noi destate dal fluire oscuro delle cose; né valgono più solo in sé stessi, ma quasi riflettano con infinite e precise modulazioni l'eterna modulazione cosmica della luce che si oscura e dell'oscurità che si illumina, del piacere che trapassa per insensibili gradi nel dolore, e del dolore che si converte per metamorfosi inafferrabili nella gioia. Cessi finalmente la musica di essere congelamento di lava recante in sé soltanto l'impronta della vita, ma sia quasi palpito intimo di vita, non greggia ma elaborata da sensi finissimi e colta dall'anima come il fiorir continuo di una magica pianta, le cui radici rinnovansi ad ogni istante. E, per servirsi del simbolo d'un grande poeta, il contenuto non sia più simile alla chimera che tenta coprire onde fecondarla la immota pesante sfinge della forma, invano bramosa d'amore — ma la forma, la sfinge piantata sulle enormi pietrificate zampe, divenga anch'essa chimera fluttuante, leggera, trasmutabile, immedesimandosi col tremolio instancabile e inafferrabile dell'altra chimera: la Vita.

Tali, a un dipresso, sono i comandamenti della novissima chiesa musicale, pontefice Debussy. Anzi, or non è molto, di Debussy fu eseguito al Colosseo di Roma il poema impressionistico *La mer*, vasto ammassamento di armonie stranamente orchestrate, di cui l'exasperante balbettio misterioso dei due primi tempi, divenendo vera intessitura di frasi ritmiche e melodiche nell'ultimo tempo, suscitò battaglie di disapprovazioni e di entusiasmi nel pubblico.

Impressionismo musicale? Non so quanto di questa pretesa nuova interpretazione artistica della realtà resterebbe in piedi, se sottoposta ad un'analisi estetica rigorosa. Giacché i sacerdoti della novissima religione, fiutando oscuramente l'accusa di veristi, si difendono calcando molto il senso interiore di questo impressionismo. Impressioni nude della vita, sì, ma non riprese fotograficamente come farebbe un qualunque zoliano, sibbene riflesse nel più profondo di una psiche delicatissima e colte senza sciupare il loro bel colore d'interiorità.

Il male è che questo preteso impressionismo ideale, in quanto è teoria, è come l'estrema propaggine del verismo naturalistico. Che l'arte consista in impressioni ricevute dai sensi e cadute come goccioline d'acqua in quella mistica grotta o sotterraneo, la quale o il quale vuoi che sia l'anima umana e laddove queste goccioline si colorirebbero dei più misteriosi colori; è una delle tante forme del vietato errore che fa divellere il contenuto dalla forma e che fa spicciare di sul contenuto la forma quasi una pellicola aurea aderente a un pezzo di metallo o di bronzo, siccome avviene negli oggetti d'oro falso. Chè in fondo questo passaggio delle impressioni nella psiche non esiste, lo spirito dell'uomo è presente o non è presente, forma o non forma le immagini, si accorge o non si accorge delle impressioni. Le quali non possono essere prima corporali e poi spirituali. O le impressioni passano sul corpo dirò così meccanicamente, come contatto di cadavere e cadavere, lo spirito non vedendole, non sentendo l'uomo di averle, e allora è inutile parlare di quelle impressioni, giacché esse sono più che mute; è lo stesso che non sieno state, non esistono anzi che nella nostra ipotesi. O lo spirito le percepisce, e allora esse sono vere e proprie intuizioni o contemplazioni di un dato stato lirico, che si può chiamar muto, avendo solo riguardo a non essere esso espressione parlata - espressione è sempre, però e nel quale stato lirico è impossibile distinguere, altro che intellettualmente, l'azione dell'impressione soltanto corporale, da quella soltanto spirituale. Sicché quel preteso colorito interiore, che verrebbe dall'anima dato o non dato a piacere alla sensazione nuda e cruda e che dai moderni impressionisti verrebbe dato quasi a nobilitare le sensazioni del corpo, è proprio quella impressione, è tutta quell'impressione. Ma benedetta gente! Forse che il secondo tempo (*Szene am Bach*) e il quarto tempo (*Donner, Sturm*) della *Sinfonia Pastorale* non sono musiche impressionistiche (oh! ma più belle) come le vostre? Potrebbero essere altrimenti? Credete voi che Beethoven potesse scrivere un pezzo che non fosse insieme impressione ricevuta dal corpo e contemplazione lirica di essa, forma d'intuizione, agile ripullulamento di ricordi freschissimi di foreste armoniose, d'acque strepenti (sic), di tempeste furiose - come le sue tempeste?

Quindi l'impressionismo musicale, come teoria, a me pare un tardo figlio del positivismo camuffato alla meglio con una maschera bergsoniana più consentanea ai tempi. Infatti la bergsoniana sfiducia nel linguaggio artistico come mezzo per far conoscere la quasi insensibile, tanto è rapida, mutevolezza delle cose, la si può ritrovare agevolmente nell'accusa di tardezza e di goffezza espressiva lanciata dai musicisti francesi moderni contro le opere dell'arte classica. E anche la loro intuizione geniale, ma non completamente esatta, che la realtà sia un così precipite fluire che anche un precipitevole susseguirsi di toni e di colori nervosamente abbozzati debba essere l'arte, mi sembra abbia trovato già il suo teorizzatore nel Bergson, che sebbene pessimisticamente ha messo bene in rilievo come solo il linguaggio dei poeti (degli artisti noi diremmo) ha la possibilità di riflettere l'eterna corrente del fiume cosmico, e non già l'isterilimento progressivo dei vocaboli quale avviene sulle burocratiche bocche degli ottusi borghesi, i quali finiscono gravemente per credere alle etichette che han poste sulle cose, senza curarsi più di saggiarne l'essenza, il contenuto. Ma le teorie sono una cosa e le opere d'arte un'altra.

L'impressionismo nella pittura ha dato dei capolavori tali da ringraziare Iddio dell'erronea teoria su cui essi capolavori si basano o meglio sembra che si basino. Bisogna sempre tenere a mente che gli artisti, appunto perché sono artisti, quando scoprono una nuova tecnica (anche questo è un errore; dovremmo dire: quando creano una vera opera nuova raggiunta con mezzi non sospettati nelle sempre incomplete grammatiche dell'arte) hanno un'attitudine infelicissima a rivederne inesattamente, il processo creativo; anzi a farne un vero e proprio romanzo, che a poco a poco si va irrigidendo in loro sotto la forma d'una pseudo-teoria. Scoprire un nuovo modo di dipingere è divenire un nuovo modo di vedere, è essere una nuova visione - è palesarsi un nuovo artista. Se ad ogni opera d'arte che nasce bisognasse rinnovar l'estetica, sarebbe una cosa davvero graziosa. Se poi effettivamente, come è stato negli ultimi tempi, l'arte rinnovandosi (ridestandosi in alcune sue forme giacché in tutte essa non può morire), ha fatto germogliare un brulichio di nuovi pensieri, che sono confluiti attraverso canali parziali in quel mirabile libro che è l'*Estetica* del Croce, ciò non vuol dire che la scienza estetica anteriore a quella crociana bastasse a interpretare l'attività fantastica umana manifestatasi in opere non meno belle delle moderne; né tanto meno vuol dire che l'avvento dell'arte moderna esigesse una scienza estetica nuova. Ma vuol dir semplicemente che allora si interpretava erroneamente la attività immutabile che generò le opere antiche come le opere moderne. Infatti l'arte, quale sboccia nella vita pratica non ha a che vedere col

suo ripensamento filosofico e forse fu in un tempo in cui il problema metafisico del bello non era ancor sorto che cantava il poeta di visione lucidissima, Omero.

Dunque, non potendo inverare filosoficamente l'impressionismo musicale, cerchiamo almeno di vedere se esso sia appunto l'interpretazione cervelotica di un reale movimento d'arte feconda, interpretazione compiuta dall'anima collettiva d'un gruppo d'artisti. E il movimento c'è; per ora parziale, manchevole, difettoso, ma c'è; Debussy è tutt'altro che un genio; io ho cercato dimostrare in un precedente articolo il suo principal difetto: l'abuso della ricerca stilistica del nuovo, coronata quasi sempre da un pugno di mosche se non morte, tramortite, e fievolvermente ronzanti. Ma in tanto agitarsi nel vuoto, in tanto vano balbettio, in tanta ostinata esegesi critica, si scorgono già i primi albori di un nuovo cielo che condurrà infallibilmente a un grande capolavoro. E chi scriverà questo capolavoro si troverà certo in possesso d'un linguaggio armonico-orchestrale incredibilmente flessibile plastico elastico, atto a ricevere qualunque impronta anche la più impreveduta.

Ché le possibilità della musica sono infinite; colui che la chiude nell'ideale che di essa si formò proiettandone nel futuro la storia accidentale del suo passato, bestemmia contro la fecondità eterna delle Cose.

Tutto va, tutto si muove, si corrompe, rinvergina; soltanto gli sterili vanno a ritroso dell'eterna corrente. Chi vuol fare si pone al contrario alla testa delle grandi correnti e se ne fa il conduttore audace e sicuro. Poiché egli sa che un solo illanguidimento della sua energia, un tremolio della sua speranza, bastano a farlo calpestare da chi, incalzandolo, diventi a un tratto migliore di lui. Questo ora accade per Gabriele D'Annunzio e, al modo stesso, Claude Debussy ha tolto le redini della musica di mano a Richard Strauss, il quale va ripiegandosi nel wagnerismo decadente dei suoi quasi meyerberiani spartiti. *La mer* di Debussy è un aborto, ma un aborto di qualcosa, che Debussy non riuscì che a presentire oscuramente. Maturino i tempi e nascerà qualcosa, differendo esso dai tentativi debussiani di quanto differiscono le tragedie di Shakespeare dalle tragedie dei suoi immediati predecessori inglesi. A coloro che vogliono proclamare finito il progresso della musica, - io domanderei volentieri - chi di voi, nato innanzi a Wagner, udendo alcuno dire: voglio con un ritmo descrivere un passo gigante, avrebbe avuto fede nell'attuazione di tale miracolo? Eppure, non sentite su di voi la minaccia di quel ritmo eroico rimbombante sulle alture del Walhalla?

Che se poi di rimando a me si domandasse: «ma, insomma, dicci che cos'è questo qualcosa di nuovo che presenti insieme coi Debussy e i Dukas etc.», io risponderei che certe

cose bisogna farle per poi acquistarne coscienza critica. Ora se questo fosse già possibile, non stimerei tentativi abortiti il *Pelléas e la Mer* di Debussy».

Ricciotto Canudo, *La troisième guerre des Bouffons*, in « Comœdia », 18 febbraio 1910, pp. 1-2.

« Les polémiques au sujet de la musique italienne ne semblent pas devoir cesser de si tôt. Nul ne peut prévoir, en effet, le jour où le dernier maestro aura compris que sa place est au milieu des Napolitains en veste rouge, appelés « tziganes » dans les cafés parisiens. Pourtant, il y a en Italie des volontés très récentes qui aspirent à élever une digue d'esprits cultivés contre le débordement tyrannique des maëstri. Il y a en Italie aussi, je pense, de jeunes compositeurs qui peuvent suivre leur inspiration mélodique sans la rythmer, la main dans la poche, sur des louis entassés et tintants. Mais les maëstri sont dans leur bienheureuse péninsule aussi puissants qu'arrogants. Aussi de l'eau coulera-elle sous les ponts du Tibre, du Pô ou de l'Arno, avant que de vrais musiciens clament leur triomphe sur la routine dorée. D'autres appels seront lancés aux musiciens français semblables à celui, fort significatif, de M. Borgex. On se révoltera avec une violence progressive contre l'« invasion ». Jusqu'à quand ? Et cela dure depuis le début du dix-huitième siècle. Il n'y a pas dans l'Italie présente de musiciens dont les œuvres puissent compter au milieu de la production musicale contemporaine. Et pour deux symphonistes cultivés et sérieux, Sgambati et Martucci, pour un compositeur fort savant comme Franchetti, pour l'émouvant et pieux Don Perosi, pour ces musiciens, dont le seul défaut est celui de manquer de « génie créateur », que d'opéristes acharnés, violents, décidés: acharnés dans leur tradition opériste, violents dans leur triomphe opériste, décidés dans la volonté d'écouler à travers le monde leur facile production opériste !

Le rêve opériste est celui qui épuise immédiatement chez les Italiens tout élan instructif vers la musique pure. Les Italiens ne se sont pas aperçus que la musique est le seul art point définitif, toujours en évolution, qui de L'Hymne à Apollon à la scène de la Terrasse de *Pelléas*, évolue « du simple au complexe » selon le grand principe de la vie même des hommes, compliquée progressivement par le nombre. Ils s'obstinent à perpétuer une forme dramatique morte, animée par une mélodie dramatique surannée. Ils parlent volontiers de la mélodie, de leur mélodie. Mais ils ne songent pas que la mélodie, tout en étant toujours à la musique ce que le piédestal est à la statue, a évolué, et que de son évolution même est essentiellement faite la puissance musicale moderne. Ils demeurent attachés aux formes simples vivifiées par les génies du passé, revendiquant impérieusement pour leurs œuvres nouvelles cette fameuse défroque qu'on appelle la « clarté latine ». Ce serait sans doute un

sacrilège que de renoncer à notre divine clarté, pour habiller nos rêves des lourds manteaux nocturnes du Nord nébuleux, où l'on peut tout au plus distinguer la face grimaçante de Beethoven. Et Voltaire avait dit du ruisseau : « il est clair, parce que profond ».

Les hostilités de la musique française vis-à-vis de l'italienne ont des raisons multiples universelles. Et la querelle présente est la quatrième qui éclate dans le cours de deux siècles.

On connaît les deux Guerres des Bouffons Celle de 1752 fut provoquée par la tournée des « bouffons » italiens qui apportaient en France l'opéra-bouffe, élevé par Pergolèse à la hauteur d'une œuvre d'art parfaite, et d'où naquit l'opéra-comique. Rousseau, qui fut un faible musicien italianisant et le critique paradoxal de la *Lettre sur la musique française*, contribua avec ses enthousiasmes indisciplinés à exaspérer les esprits cultivés. La lutte fut violente. Le narbonnais Moudouville (coin du Roy : Louis XV et Mme de Pompadour) gagna la partie contre Pergolèse (coin de la Reyne). Mais le Tithon et l'Aurore de l'un était trop peu de chose à côté de La Servante Maîtresse de l'autre, et ce triomphe n'eut aucune importance réelle. Les deux partis, les glückistes et les piccinistes se retrouvèrent aux prises vers la fin du même siècle, en 1779, avec *Iphigénie en Tauride* pour enjeu.

On connaît encore la querelle éclatée entre des esthéticiens, au commencement du dix-huitième siècle. M. Écorcheville l'a évoquée dans une fort remarquable étude. Le noble Lecerf « garde des sceaux du Parlement de Normandie » et l'abbé Pluche réfutaient un livre où l'abbé Ragueneau exaltait la musique italienne et se laissait aller à un parallèle entre les deux pays. Ragueneau était un enthousiaste des symphonies italiennes si entraînantes que les exécutants mêmes « tiennent leur violon et leur corps qu'ils agitent comme des possédés ». Il revenait d'Italie. N'est-ce pas qu'il est pénible d'avoir écrit cela hier ? Mais Lecerf répondait : « L'auteur ne nous connaît guère, et il nous prend pour des badauds, nous autres gens du monde pour qui son livre est fait ». Ces lignes datent de 1712. Le croirait-on ?

Les Italiens ne comprirent pas, plus tard le dédain que par leurs abus et leurs concessions ils inspirèrent à Gluck. Ils ont perdu trop tôt le sens de la déclamation lyrique, dont Jacopo Péri, un des créateurs du Drame Musical, parle dans la préface de son *Eurydice* « s'agissant de poésie dramatique, on doit imiter par le chant celui qui parle, et sans doute l'on ne parla jamais en chantant » La « chose moqueuse » invoquée par Péri et par toute la Chambrée de Bardi, était justement la déclamation lyrique, qui évolue ensuite avec Gluck, avec Wagner, avec Debussy. Et les Italiens d'aujourd'hui ont trop bruyamment reproché à ce dernier le très cher « Pépin mélodique » pour suivre l'inflexion naturelle de la parole, pour

faire donner en somme à chaque mot, le maximum de musicalité qu'il contient, au lieu de lui superposer une « divine mélodie » que les garçons coiffeurs peuvent fredonner le lendemain.

Les raisons du conflit demeurent donc les mêmes. D'un côté, il y a la conscience de l'évolution de l'art et le besoin d'approfondir l'expression esthétique; de l'autre côté en Italie il y a le culte du plaisir, le besoin de plaire, l'amour de l'art pour lui-même, en dehors de toute préoccupation spirituelle; en un mot le culte du virtuose, le roucoulant verbiage. C'est, en musique, la lutte absurde entre le spiritualisme et le sentimentalisme, la tête et le cœur, la pensée et l'oreille.

Cet hédonisme vague ou paresseux, ne peut plus intéresser nos esprits préoccupés par mille problèmes-nouveaux, dans la vie sociale comme dans la vie esthétique, par ces problèmes qui font de notre heure historique l'orgueilleuse et incomparable époque de transition où nous vivons. L'évolution de la Musique en général, et du drame musical en particulier (depuis le drame d'action, mélodique, de Lulli ou de Monteverdi ; le drame de pensée, ou de l'enchevêtrement des motifs représentatifs, de Wagner, le Drame d'Idée, ou d'atmosphère musicale, de Debussy) rendent intolérable toute œuvre conçue à la manière italienne. Au surplus, le moule mélodique a été brisé, à tel point qu'aucun des Italiens nouveaux ne jouit d'une invention mélodique, vraiment intéressante. Cela est fatal. Le drame vériste nous montre en plus que le défaut principal des Italiens est dans leur « manque d'esthétique ». Ils prétendent rénover des formes d'art par le simple changement des décors. Verdi ouvrit la route, avec le frac des amis de la *Traviata* substitué au manteau et au pourpoint. Dans *Cavalleria*, où il y a au moins des qualités réelles de verve, de mouvement d'adresse rythmique, on a transporté le vieux sujet de l'ambiance romantique de l'épée dans l'ambiance romanesque du couteau populaire. Les autres musiciens péninsulaires s'acharnent plus ou moins à être « vrais » par la transposition mélodique du drame dit psychologique. Cela est extérieur et insignifiant. Quelques musiciens ont tenté autre chose ; mais leurs tentatives sont demeurées sans lendemain. Boïto à écrit à vingt-cinq ans le puissant *Méfistofele*, ou il incarnait avec maîtrise, poétiquement et musicalement, l'idéal germain à la passion latine, mais ensuite il s'est contenté d'écrire des livrets pour ses confrères : Van Westerhout et Catalani, sont morts trop jeunes, après avoir donné de belles promesses, l'un dans *Cymbeline*, l'autre dans *La Loreley*.

Tout le reste est bruit. C'est souvent de la musique de tzigane, troublante comme une valse ou entraînante comme une mélodie populaire.

Le public n'est pas responsable de certains triomphes. Le public, c'est tout le monde. Et aucun de mes principes esthétiques pourtant rebellés à toute concession ne m'empêchera d'aller entendre la *Tosca* un soir ou j'aurais l'esprit assez las, pour sentir le besoin d'un repos dans un bain de banalité. Je me plongerai dans le gouffre bruyant je pleurerai d'émotion. Et en sortant, servant mon cerveau plus vide et mon âme plus sèche, j'aurai honte d'avoir laissé trop brutalement violenter ma sensibilité et mouiller mes yeux.

Or nul - fût-il le plus fin des « laboureurs de l'esprit » - n'est à l'abri de ces heures de fatigues ou de dégoût, où l'on cherche distraitemment une feuille humoristique ou la lumière insolente d'un café-concert. Que la musique des nombreux Puccini serve à ces besoins inférieurs. Cela est nécessaire. Mais qu'à propos de *cette* musique, on ne parle pas de *la* musique.

D'ailleurs, l'ennemi à combattre est le directeur de théâtre, intéressé ou complaisant. Tous ces intermédiaires entre le talent et le public, directeurs, éditeurs etc., ne sont en général que des médiocres unis par les contingences à la tête d'une « affaire » où l'on soupèse le cerveau pour forger le succès. Il serait désormais nécessaire qu'on comprenne que certaine musique n'est plus digne de certains temples. Phryné décrépite n'a plus le droit de triompher là où elle triompha jadis en reine de beauté.

Des sociétés orchestrales se fondent partout en Italie. Rome possède depuis quelques années ces « Grands Concerts du Dimanche » dont l'influence sur le public qui y accourt ainsi qu'autrefois au temple, n'est pas à démontrer. Quelques jeunes musiciens italiens cherchent ; M. Pizzetti a écrit pour *La Nave* de d'Annunzio des commentaires à l'inspiration, au rythme et à la sonorité des plus nobles. D'autres sont encore dans l'ombre, découragés peut-être par le milieu où les deux éditeurs milanais, les plus avères adversaires de tout renouveau italien, entretiennent, la tyrannie opérisme.

Mais pour aider ces obscurs travailleurs, pour que la musique italienne arrive à intéresser nos esprits en cessant d'agacer nos nerfs, j'estime qu'il faut supprimer les échanges mauvais entre les deux grandes nations latines. Que les Italiens refusent de jouer *Faust* sur leurs scènes principales, et que l'Opéra-comique efface de son répertoire toutes les *Bohêmes*. Il y aura des impresarii mineurs qui s'en chargeront.

L'envahissement dont Willy parla si judicieusement s'effacera sous les coups de la bonne besogne. Car il ne faut pas trop flatter le mauvais goût et les travers des hommes. Et il ne faut pas non plus diminuer sur le public parisien la portée de la musique russe en donnant

comme pour celle-ci, chaque année, des « saisons d'opéra italien moderne » qui ne servent pas l'esprit.

Il faut soigner le mal sans cette fausse pitié voilée de courtoisies qui est une insulte gratuite pour la nation qui en est l'objet. La troisième Guerre des Bouffons servira ainsi aux jeunes talents italiens qui souffrent, autant qu'aux intérêts spirituels et matériels des-musiciens français.

M. Pizzetti écrivait dernièrement, à propos de certaines considérations assez dures pour la musique italienne : « Ce sont des vérités brûlantes, je le sais ; mais il est bon que nous tous, musiciens italiens, les répétions chaque jour à nous mêmes; tant mieux si elles nous blessent et nous chagrinent : cela peut signifier qu'en nous, aussi naît, un désir salutaire de renouveau ». Ces lignes semblent un appel de toute une jeunesse. Ne vaut-il pas mieux laisser au Kaiser son favori Léoncavallo, que le monarque italien aussi honore, et écouter ceux qui peuvent apporter à l'Art une somme de beauté encore insoupçonnée - peut-être ? ».

Ricciotto Canudo, *À propos de la musique italienne*, « Comœdia », 23 febbraio 1910, p. 2.

« À la suite de mon article sur la Musique italienne contemporaine mon courrier s'est singulièrement augmenté. Les missives commencent à arriver d'Italie. Les unes félicitent, les autres blâment, mais des deux côtés, félicitations et blâmes, semblent parfois basés sur un malentendu qu'il me faut éclaircir. J'invoque votre obligeance pour qu'elle accorde une place à ce Post-Scriptum.

J'estime que tous ceux qui aiment l'Italie pour ce qu'elle fut, souffrent du rôle secondaire qu'elle joue à présent dans l'évolution des Arts (la Poésie exceptée), et en particulier dans l'évolution de la Musique. Ceux qui comme moi poursuivent de toute leur activité le rêve d'une fédération spirituelle méditerranéenne - ou si l'on aime mieux, simplement panlatine - songent à une Italie spirituellement grande, de même qu'à une Espagne vivifiée par quelque ample souffle nouveau et à une France demeurant à l'avant-garde des Arts et des Sciences. Pour opposer encore une fois, d'une manière féconde, notre culture à la culture dominante du Nord, ou à celle à venir de l'Orient, il faut en effet, que chaque élément de la « fédération » soit grand et puissant.

Il me semblait avoir marqué tout le long de mon article, le sentiment général qui le dictait : celui de combattre, à propos de la Musique, la musique italienne opérisme contemporaine, inférieure comme inspiration et comme procédé au niveau musical moderne. J'estime qu'on peut - et l'on doit - aider ainsi les jeunes talents italiens qui veulent s'affirmer, et se heurtent aux empêchements qu'on leur opposa autant qu'au discrédit jeté sur la musique italienne à l'Étranger. Ces jeunes Inconnus, destinés à être des maîtres demain, sont bien l'élément nécessaire à la formation, dans leur patrie, de cette « culture de la musique pure » et où seulement peut surgir un créateur moderne vraiment nouveau. Il faut qu'ils triomphent.

Mais je crains qu'on ne se soit mépris considérablement sur l'esprit animateur de mon article, car, entre autres, un aimable correspondant m'incite à continuer ma campagne anti-italienne ! C'est absurde, d'abord, il ne s'agit pas de la Musique italienne, mais de la Musique italienne contemporaine et opérisme (il y a un monde entre ces deux musiques, le monde moderne, et la première, nul ne le nie, fut à plusieurs reprises sublime). Puis il ne faut jamais confondre une ville avec une boutique, ou une nation avec une maison d'édition. Et les véritables ennemis de l'Italie, sont à mes yeux, ceux qui défendent la « chose établie », c'est-à-dire certaine production qui n'est pas seulement d'exportation.

C'est exactement notre rêve d'une Italie musicale digne de ses traditions et des temps esthétiques nouveaux, digne surtout de ses enfants nouveaux torturés par la routine triomphante, qui nous fait détester une production nuisible à tous, à tous les points de vue - sauf au point de vue commercial, le seul qui ne nous intéresse pas ».

Hélène Barrère, *Lettre de Rome*, in « S.I.M. revue musicale mensuelle », VI/6, 15 giugno 1910, pp. 393-397.

« Les concerts d'orchestre de l'Augusteum dont je vous avais signalé les brillants débuts au commencement de la saison, continuent à attirer un public de plus en plus nombreux, à mesure que les étrangers en séjour dans cette ville viennent encore augmenter le nombre des auditeurs. Rome devient décidément mélomane. Et ne faut-il pas l'être à l'excès pour quitter les ombrages de Villa Borghese et renoncer, pour aller s'enfermer dans une salle de concert, des plus vastes, il est vrai, au spectacle glorieux du coucher du soleil, qu'accompagnent les joyeuses envolées des cloches du dimanche et les innombrables concerts d'oiseaux des jardins de Rome ? [...] Les deux concerts de Vincent d'Indy ont en grande partie réalisé les vœux des amateurs de musique française dont je m'étais faite ici l'interprète. Les programmes du directeur de la Schola étaient choisis avec un grand éclectisme : nous regrettons cependant qu'il n'ait pas jugé à propos de nous faire entendre parmi des œuvres qui révélaient les tendances les plus diverses, la *Symphonie* de César Franck, cette œuvre si magistrale qui eût donné une idée bien plus juste de ce grand musicien que le fragment peu caractéristique d'*Eros et Psyché*. La grandeur exceptionnelle de l'Augusteum ne nous a pas permis de goûter complètement l'exquise interprétation de Mlle Blanche Selva, dans les *Variations Symphoniques* de Franck et la *Symphonie avec piano* de d'Indy. Le public a accueilli avec chaleur plusieurs morceaux de ce maître et d'autres de Debussy ; et seule la loge des professeurs de Sainte Cécile n'a pas semblé participer à l'intérêt général éveillé par ces concerts : il n'y a pas lieu de s'en étonner par trop, car ces messieurs ne se laissent tirer de leur rêverie musicale un peu distraite que par les gestes plus ou moins violents d'un chef d'orchestre virtuose, qui récrée leurs yeux autant que leurs oreilles, et puis, c'est si fatigant d'applaudir par une chaude après-midi de printemps ! Les jeunes musiciens de Rome par contre, ont fort bien rendu hommage à la personnalité musicale qu'est M. d'Indy, et les articles du *Tirso* ainsi que les critiques des journaux en général, ont témoigné de l'admiration et de l'intérêt qu'il a éveillés parmi eux. [...]

Avant de vous parler d'un autre livre de musique, *Il Dopo Wagner-Debussy et Strauss* par Fr. Santoliquido, paru cette année, je voudrais signaler à votre attention quelques jeunes musiciens de Rome, dont plusieurs sont sortis du conservatoire de Ste Cécile. Malgré leurs études classiques, il me semble qu'ils sont beaucoup plus attirés vers la musique moderne que

par Schumann, Chopin ou Mendelssohn, les dieux lares de la Maison qui les a formés. L'un de ces jeunes compositeurs, M. Tommasini a révélé, il y a deux ou trois ans Debussy à ses compatriotes en un article de la *Nuova Antologia*, et à partir de ce moment, l'exécution des œuvres principales pour orchestre de ce musicien et les concerts consacrés aux poèmes symphoniques de Strauss ont achevé de familiariser ces jeunes gens avec ces formes musicales si nouvelles pour eux. En dépit du prestige du maître allemand, il n'est cependant pas douteux que les jeunes italiens en question soient plus sensibles à la séduction vague et au raffinement extrême de Debussy qu'à « l'Ultra-symphonisme » des lourdes architectures musicales de Strauss. Cela ressort, non seulement de leurs compositions, mais aussi de leurs écrits : car Albert Gasco, Gui, Santoliquido, Tommasini, Molinari etc. ne sont pas seulement compositeurs, ce sont aussi des lettrés, des jeunes hommes très cultivés, chez qui le sens de la critique me semble jusqu'ici encore plus développé que la faculté créatrice. L'influence exercée sur eux par la musique de Debussy est peut-être encore plus esthétique que musicale ; la contagion Debussyste devait tout naturellement les gagner et les séduire, comme ils avaient été séduits par d'Annunzio, Maeterlinck ou Wilde.

Je croirais volontiers que cette mode sera passagère chez eux ; le livre de Francesco Santoliquido l'indique déjà (de même que son poème musical exécuté cet hiver me semble un essai pour employer les procédés de « couleur sonorisée » afin d'arriver à un impressionnisme musical plus personnel !) Dans sa brochure *Dopo Wagner*, M. Santoliquido qui est aussi poète et s'est déjà essayé à une œuvre dramatique, s'est posé vis-à-vis des deux formes les plus caractéristiques de l'évolution musicale moderne, de Debussy et de Strauss, en observateur plutôt qu'en critique.

Selon lui, le système de Debussy ne résiste pas à un examen critique ; et si *Pelléas et Mélisande* s'impose par la séduction particulière que répand cette œuvre, c'est que l'artiste triomphe, et non la théorie. Ce n'est pas le système du maître qui justifie et impose *Pelléas* ; c'est au contraire l'œuvre qui, par une séduction spéciale et indépendante du système, s'impose et attire l'attention sur les théories qui prétendent lui avoir donné naissance. Très juste aussi me semble l'observation suivante : "Les deux tendances de ces musiciens sont diamétralement contraire et n'ont pour base commune qu'un curieux confusionnisme esthétique" qui les rapproche des autres formes de l'art et les confond avec la peinture, la sculpture, l'architecture. Et encore : le substratum "littéraire qui anime et soutient toute cette floraison post-wagnérienne est considérable." M. Santoliquido pense que cette musique de Debussy et de Strauss imprégnée "d'une intellectualité extrême qui s'unit assez souvent à des

manifestations grossières et informes, à de purs instincts encore embryonnaires et vagues" est un élément de transition et non de décadence qui conduira à une forme musicale plus coordonnée. Santoliquido estime aussi que le principal mérite du mouvement actuel est "de détruire définitivement le mélodrame en le guidant vers des formes plus hautes et plus nobles de la tragédie". A vrai dire, si nous ne trouvons pas de trace de cette évolution dans la musique de théâtre italienne actuelle, et si le ténor et la primadonna dont le règne serait terminé, selon M. Santoliquido, ont cependant encore beaucoup de prestige auprès des spectateurs italiens, il n'est pas dit que l'un ou l'autre des jeunes romains dont j'ai cité les noms, ne tentera pas de réaliser un plus noble idéal de drame musical.

En entendant, l'autre soir un fragment, trop court, malheureusement, de *Roméo et Juliette* de Berlioz dont la beauté intellectuelle et plastique à la fois parle si clairement à nos âmes latines, je me suis demandé si les musiciens italiens ne trouveraient pas dans les œuvres dramatiques et symphoniques de l'auteur des *Troyens* et de *Benvenuto Cellini* une forme d'art accessible à tous, et directement inspirée par les émotions humaines, par l'amour de la nature ».

Hélène Barrère, *La Jeune école italienne*, « S.I.M. revue mensuelle », 15 luglio 1910, pp. 617-622.

« Dans ma lettre de Rome du 15 Juin, j'ai signalé un mouvement intéressant parmi les jeunes musiciens de cette ville dont j'examinais les tendances, tout en analysant l'étude critique de l'un d'eux, Francesco Santoliquido, sur Debussy et Strauss. Déjà l'an dernier, j'avais remarqué avec intérêt que certains esprits jeunes et indépendants cherchaient à se frayer une voie nouvelle en s'affranchissant de l'influence que la musique allemande a exercé depuis Wagner en Italie, aussi bien qu'en France.¹ En tâchant de m'orienter dans ces tendances nouvelles, j'eus la bonne fortune d'être guidée par une artiste que le professorat tient éloignée depuis plusieurs années de la carrière d'exécutante, mais qui juge l'évolution de

¹ Je citerai à ce propos un article où M. Silvio Tanzi jeune musicien et critique plein de verve commentait les volumes de *Révolte* du *Jean Christophe* de Romain Rolland : "Voici enfin que la musique allemande a été observée par un regard et sous un aspect nouveau et que cette analyse aiguë, sûre, originale, impitoyable parfois, a été faite par un français. Cela est très réconfortant pour la France et de bon augure pour tous les autres pays.

la musique avec d'autant plus de sérénité et de clairvoyance : Emma Mettler qui fut quelque temps élève de Liszt et qui est restée fidèle au généreux éclectisme de son maître, me fit connaître l'hiver dernier un jeune musicien dont plusieurs œuvres devaient être exécutées au cours de la saison. Français par sa mère et petit-neveu de Guizot, Alberto Gasco m'intéressa autant par son talent de musicien qu'à cause de sa culture étendue qui participe de sa double origine ; né à Naples en 1879, il fit ses études d'harmonie à Rome avec le professeur Terziani ; au lieu de se cantonner dans un mouvement isolé de la musique moderne, comme c'est le cas de bien des jeunes musiciens, Gasco a étudié toutes les œuvres de Franck, de d'Indy, de Magnard, de Debussy, de Moussorgski, et il a reçu à maintes reprises les conseils et les encouragements de Vincent d'Indy et de Romain Rolland. Aussi après avoir entendu l'hiver dernier le quatuor, le Scherzo et les lieds de Gasco, je pensais à l'interroger sur ses idées d'esthétique musicale. Tout en ne se croyant pas encore autorisé à exprimer des théories musicales, avant qu'une série d'œuvres plus importantes lui donne quelque sorte le droit de formuler ses principes d'art, Gasco a bien voulu néanmoins interrompre ses rêveries musicales sous les chênes verts de la Villa Lante, villégiature idéale pour un artiste qui s'inspire volontiers des chefs-d'œuvre de la Renaissance, et m'indiquer les principes qui l'ont guidé dans la composition de son Scherzo pour orchestre *Orgie* : « Il s'agit, » m'écrit-il, en m'envoyant les phrases les plus caractéristiques de ce morceau, « d'un poème symphonique sans programme. Il est cependant clair que j'ai suivi un plan et que j'ai cherché à rendre tour à tour avec une certaine évidence - quoique très sobrement - les divers aspects d'une fête dionysiaque. Ainsi, il y a une partie dithyrambique, une partie plus bruyante, où pointent des rythmes de danse, une partie sentimentale, et vers la conclusion de la pièce, un choral bachique, un hymne de joyeux buveurs. Vous me demanderez peut-être pourquoi je n'ai pas voulu indiquer de programme à ma composition. Je répondrai ceci : il me semble que de nos jours, le poème symphonique, forme admirable de composition musicale, issue de la symphonie classique modifiée profondément par l'introduction d'éléments pittoresques et dramatiques est sur le point de dégénérer à cause de l'abus de programmes trop longs et trop détaillés. Je puis me tromper, mais je crois que tout poème symphonique doit être constitué par un fonds de musique, belle en elle-même, et intéressante en dehors de tout programme. Un titre bien choisi et un bref commentaire, ajoutent évidemment de l'attraction à l'œuvre musicale ; tandis qu'un programme excessivement compliqué finit par absorber presque totalement l'intérêt de l'auditeur qui s'épuise à trouver le rapport exact entre la musique qu'il entend et les différents épisodes du programme, sans y réussir, le plus souvent. Et puis,

certaines de ces compositions dégénèrent parfois en véritables actes d'opéras sans paroles. Il en résulte ainsi un genre hybride, car on fait du drame lyrique en renonçant à la voix humaine, qui, d'après moi, est l'organe essentiel pour exprimer le drame en lui-même. Une autre erreur très répandue, que l'on me pardonne ce jugement audacieux, - est de croire que la-mélodie n'a pas de véritable puissance descriptive, et qu'elle est presque dépourvue d'éléments de suggestion. Il me semble au contraire que la mélodie possède une prodigieuse souplesse, une incroyable force plastique qui la rend apte, quand elle est bien bâtie et bien travaillée, à traduire tout sentiment même le plus vague, le plus subtil et indéfini. Peut-être même, pourrait-on opposer un impressionnisme *mélodique* à l'impressionnisme *harmonique* dont on abuse tellement à présent ».

La phrase initiale du quatuor pour cordes de Gasco me semble un exemple très clair de cet *impressionnisme mélodique*. Ce morceau qui lui a été inspiré, par le célèbre tableau de Giorgione *Vénus dormant*, est construit sur des thèmes clairement mélodiques, et logiquement développés ; tout en restant de la musique descriptive, il rend très bien l'atmosphère de volupté et de repos dont le tableau est empreint. Il est le premier en date d'une série de compositions qui lui ont été inspirées par les chefs d'œuvres de la beauté plastique à laquelle, en véritable artiste méridional, Gasco est excessivement sensible.

Le jeune compositeur m'explique également, comment il s'est efforcé, dans une autre œuvre *Poèmes de la nuit et de l'Aurore* d'atteindre au juste équilibre entre la voix et l'accompagnement ; la voix est en effet un instrument bien négligé par les musiciens modernes qui réduisent souvent la partie chantée à une simple déclamation. A ce sujet, les idées exprimées par un autre jeune compositeur Francesco Santoliquido, dans un interview du *Secolo*, au sujet de son nouvel opéra, démontrent clairement que la voix est encore pour les Italiens l'instrument de prédilection pour exprimer les passions et le drame ; on pourrait, il est vrai, leur objecter que les méthodes de chant usitées en Italie depuis vingt ans font de la voix un instrument bien imparfait et tout-à-fait inapte à rendre la noblesse de la mélodie et la pureté du *bel canto* ; mais peut-être y ont-ils déjà songé eux-mêmes ; et leurs efforts pour s'élever au-dessus de la mélodie vulgaire et banale du mélodrame moderne italien, pourraient précisément amener une transformation de la technique du chant.

Tandis que je préparais ces pages, une initiative d'une importance vraiment considérable vient d'être prise par un groupe de jeunes musiciens romains : Gui, Tommasini, Santoliquido, Gennaro Napoli ont établi une espèce de concours permanent pour la musique symphonique dont les juges, seront Toscanini, Wolf-Ferrari et Sinigaglia, les trois

personnalités les plus autorisées pour prendre la tête de ce mouvement. Quarante trois partitions ont déjà été présentées et les meilleures seront exécutées aux concerts de l'Augusteum, ce qui permet d'augurer un heureux développement de la musique symphonique italienne. J'ai interrogé Santoliquido sur les tendances de ce groupe de jeunes musiciens qui veulent régénérer la musique de leur pays ; le jeune maestro - Santoliquido n'a pas encore vingt-cinq ans - m'a répondu, des bords du lac de Côme où il se recueille en vue des représentations prochaines de son opéra à Milan :

« Nous voulons, m'écrit-il, opérer un renouvellement de la musique italienne, aussi bien symphonique que théâtrale. Nous voulons introduire dans la musique de notre pays des éléments de pensée et d'intellectualité qui en étaient presque complètement absents. Pour arriver à ce résultat, il est compréhensible que nous écoutions les voix qui nous viennent d'au-delà des Alpes, en les réchauffant cependant au soleil italien. Aussi Strauss, Debussy et les symphonistes russes ont leur influence sur cette renaissance de la musique italienne, mais seulement au point-de-vue technique, nullement sous le rapport de l'inspiration et de l'âme. Les mêmes phénomènes se sont produits dans toutes les renaissances musicales ».

A propos de son opéra en un acte, la *Favola di Helga* qui sera représenté à la fin d'octobre à Milan au théâtre Dal Verme, Santoliquido m'écrit :

« Je suis absolument contraire au mélodrame, parce que ce genre est d'un niveau intellectuel fort bas; je rêve une forme spéciale de tragédie lyrique qui sans renoncer aux traits caractéristiques de l'âme latine puisse trouver place dans une atmosphère idéale et esthétique plus haute et plus raffinée. Le public italien n'aime pas les révolutions d'art, attaché comme il est aux traditions ; il faudra donc le conduire vers la forme rêvée, petit à petit, par évolutions. Fidèle à mon système de l'évolution je n'ai mis dans mon premier opéra que les premières flammes de mon rêve ».

Organisation poétique et raffinée, vrai type de l'artiste italien théoricien et savant, Santoliquido fait penser à ces artistes qui à l'aurore du XVIIe siècle, présidèrent, aux académies des Bardi, à la naissance du drame lyrique. Les œuvres de Santoliquido sont : des mélodies pour chant et piano, des œuvres symphoniques, entre autres les esquisses symphoniques *Paesaggi. Crépuscule sur la mer, et voix d'automne. La Favola di Helga*, récemment acquise par Ricordi. Il prépare un nouvel opéra en 4 actes, *Claudia Lanteschi*.

Quelques notes sur les condisciples de Santoliquido achèveront de donner de ce groupe de très jeunes musiciens une idée plus complète : Gennaro Napoli, né à Naples en 1881 a été élève du conservatoire de cette ville. En 1906, il fut le premier lauréat d'un

pensionato (concours) national de musique qui venait d'être institué. Sa symphonie en ré fut exécutée à Naples et dirigée par Martucci, le savant et regretté chef d'orchestre de cette ville, puis ensuite à Rome. Son poème *Il Sole Risorto* (la Résurrection du Soleil : il s'agit de la grande terreur de l'an mille) pour Soli, chœur et orchestre a été jugé inexécutable par le jury du "Pensionato" à cause de sa tendance ultramoderne. Il sera exécuté à Naples l'hiver prochain. Gennaro Napoli prépare un drame lyrique en quatre actes sur le fameux roman de Foscolo *Jacopo Ortis*.

Vincenzo Tommasini et Vittorio Gui sont romains tous les deux ; le premier, après avoir travaillé l'harmonie à Rome avec Falchi, a terminé ses études musicales à Berlin. Son œuvre se compose de quelques mélodies sur ses propres poésies, d'une suite pour orchestre, d'une ouverture pour la tragédie de Calderon *La Vie est un songe* et d'un opéra en trois actes, *Médée* représenté à Dresde en 1906.

Le second, Gui, né en 1885, est un jeune chef d'orchestre d'avenir ; son tempérament musical s'est révélé précocement et il s'est déjà essayé à divers genres de compositions : mais il se sent surtout attiré par l'intimité et l'art raffiné de certains poètes modernes et il a écrit des mélodies sur diverses poésies de Catulle Mendès et de Samain. Vittorio Gui compose actuellement la musique chorale et symphonique qui accompagnera les représentations d'art antique qui auront lieu au Palatin l'an prochain ; il dirigera aussi cet hiver la saison d'opéra au San Carlo de Naples.

Ayant tâché d'indiquer par ce rapide aperçu quel est le mouvement qui se dessine actuellement parmi les très jeunes compositeurs italiens, je serais heureuse si la lecture de quelques pages de leurs œuvres et l'exposé de quelques-unes des idées et des principes auxquels ils obéissent, aidaient le lecteur français à les juger impartialement : c'est-à-dire en se souvenant que le public italien pour lequel ils écrivent, est imbu de traditions fort différentes des nôtres, et que les jeunes artistes qui se proposent d'élever son goût n'en sont encore qu'à leurs œuvres d'essai. Il m'a semblé intéressant de démontrer que les germes de vie musicale nouvelle qui fermentent dans les autres pays existent aussi en Italie, ce qui n'est pas indifférent pour la musique moderne en général, à laquelle il manquait peut-être jusqu'ici des sources d'inspiration latine. De plus, il convenait de rendre hommage à l'initiative de ces jeunes artistes de Rome qui, en ouvrant un concours aux œuvres musicales du pays entier, ont voulu lui donner un caractère national et non plus régional, comme cela est trop souvent le cas chez nos voisins. Puissent-ils réussir à donner, comme ils le voudraient, une impulsion

nouvelle à la vie musicale de leur pays, et un plus grand développement à la musique symphonique »

Ildebrando Pizzetti, “Le martyre de Saint-Sébastien” al Teatro dello Châtelet, «Il Marzocco», 28 maggio 1911.

«Io credo che i più convinti estimatori e più caldi ammiratori della squisitissima arte di Claude Debussy avranno un poco temuto, fino a ieri, del risultato della collaborazione del Debussy con Gabriele d’Annunzio. Si poteva temere che il Debussy, pur avendo scritto una musica finissima e ricca di quelle squisitezze sonore delle quali pare egli posseda il segreto, non fosse riuscito ad armonizzare perfettamente la sua musica con la poesia dannunziana, della quale è caratteristica fra le principali la forza e la plasticità dell’espressione di sensazioni e sentimenti. E tanto più si poteva supporre questa cosa che io dico se si pensava alle ultime opere dell’insigne musicista, e particolarmente a quel *cahier* di *Préludes* per pianoforte i quali, pur essendo sempre interessanti e ammirevoli, assomigliano tuttavia all’opera di uno scultore cui faccia difetto la forza per imprimere col pollice nella creta i solchi profondi suscitatori di forme decise e salienti.

Orbene: l’armonia fra la poesia e la musica del *San Sebastiano* è riuscita perfetta. E la musica che Claude Debussy ha scritto per il Mistero del nostro poeta è una musica che, mentre reca le squisitezze proprie dell’arte tutta quanta del suo autore, reca, in più, una forza nuova, una nuova ammirevole plasticità di temi e di svolgimenti melodici.

Di tanto in tanto c’è, nella musica del *San Sebastiano*, il Debussy che predilesse, e intonò sommessamente e squisitamente, il misticismo trepido, pauroso e sconcolato di Maurice Maeterlinck, ma c’è anche un Debussy nuovo, che sa intonare con voce profonda e calda il misticismo ardente e appassionato del nostro poeta, sia che canti, con le Vergini cristiane, l’amore del Redentore che fu crocifisso, sia che canti con le donne di Biblos l’amore di Adonis dal corpo divinamente bello e straziato.

E noto questa intima affinità fra espressioni musicali di fervore mistico e di ardore sensuale perché parmi che bene il Debussy abbia compreso ed espresso lo spirito della poesia dannunziana, come il D’Annunzio bene comprese ed espresse la profonda intima affinità fra la sensualità del paganesimo decadente e la sensualità del cristianesimo nascente, (che non c’è forse una affinità profonda fra l’erotismo di certi alessandrini e il fervore e il furore mistico dei martiri cristiani?).

La musica del *San Sebastiano* è sinfonica e corale: e questa mi è sembrata meno importante di quella. I cori sono scritti di raro polifonicamente, ma le voci sono piuttosto

disposte in successioni di accordi battuti in ritmo sincrono (ricordate i brevi episodi corali della *Damoiselle Éluë*?). E il loro valore è, più che nel movimento delle singole parti, nella bellezza del motivo generatore e nella rarità e squisitezza delle associazioni armoniche.

Le parti strumentali (quattro preludi e alcuni brevi commenti a scena aperta) recano, secondo me, il meglio della ammirevole partitura. Talvolta vi si nota soverchia prevalenza di contenuto percettivo e scarsità di contenuto sentimentale, e nei preludi, per esempio, si sente piuttosto espressa la visione scenica che apparirà agli occhi dello spettatore quando il sipario si aprirà, che non la vita interiore dei personaggi che si vedranno poi agire. Ma nella espressione del quadro scenico, e per così dire dell'ambiente, quale squisitezza di suoni, di ritmi, di colori, quale bellezza!

Dopo una sola audizione, e in poche note affrettate, non è possibile fare una analisi vera e propria della musica del *San Sebastiano*. Ma una sola audizione basta per poter dire che questa ultima opera di Claude Debussy è una cosa bellissima e degna della meravigliosa poesia di Gabriele d'Annunzio».

Paul-Marie Masson, *Ildebrando Pizzetti*, « S.I.M. revue musicale mensuelle », VII/10, Ottobre 1911, pp. 41-48.

« Il semble bien que l'Italie soit à la veille d'une renaissance musicale digne de son passé. La terre d'où jaillirent tant de sources de musique ne peut être épuisée, et l'Europe entière, qui lui doit tant, saluera avec joie le réveil qui se prépare. Ce réveil peut se pressentir surtout dans les efforts de quelques jeunes hommes dont les œuvres marquent une orientation nouvelle dans l'art de leur pays. Une école ? Non certes. Disséminés sur tous les points de la Péninsule, souvent isolés au milieu d'une indifférence décourageante, ils s'ignorent pour la plupart les uns les autres ; chacun suit sa voie, les yeux sur son rêve et porté par son élan. Pourtant, musiciens de carrière ou autodidactes, nourrissons rebelles ou professeurs "modernistes" des vieux conservatoires, ils ont tous, avec l'amour de l'Italie nouvelle, un trait commun qui les rapproche : ils ne craignent pas, pour élargir l'horizon de leur art, de regarder au-delà des monts, d'étudier passionnément les musiques étrangères, Moussorgsky, Strauss ou Debussy. Non qu'ils veuillent y chercher des thèmes d'inspiration ni oublier les traditions de leur race, mais ils comprennent enfin combien la technique souple et libre que l'Europe contemporaine a élaborée presque à l'insu de l'Italie peut stimuler et enrichir les inspirations le plus purement italiennes. Parmi ces musiciens de culture européenne, M. Ildebrando Pizzetti me paraît être particulièrement représentatif.

M. Ildebrando Pizzetti est né à Parme le 20 septembre 1880 et, en souvenir de sa ville natale, il signe volontiers ses œuvres *Ildebrando da Parma*. Après avoir fait ses études secondaires à Reggio, où il résida de 1882 à 1895, il fut pendant six ans élève au Conservatoire de musique de Parme et en sortit en 1901 avec le titre de "licencié en composition". Pendant l'année 1908, il fut chargé du cours de composition dans ce même établissement, et depuis 1909, il est professeur titulaire d'harmonie, de contrepoint et de fugue à l'Institut Musical de Florence.

L'œuvre de ce musicien de trente et un ans est déjà considérable. Je ne parle pas des cantates, des pièces d'orchestre ou de musique de chambre qu'il écrivit étant encore élève au conservatoire et qu'il a complètement oubliées ou même détruites. Parmi ses œuvres définitives, il faut signaler une incursion dans le domaine de la musique religieuse, la *Messe* pour chœurs, orgue et orchestre, écrite pour la cathédrale de Crémone ; il convient de retenir aussi pour les promesses qui s'y révèlent et pour leur instrumentation sûre et efficace, le

poème symphonique de *Canente*, d'après les *Métamorphoses* d'Ovide, et surtout les trois préludes symphoniques pour l'*Oedipe Roi* de Sophocle : ces préludes, composés pour les représentations du grand acteur Salvini, le Mounet-Sully italien, ont été exécutés à Milan et à Parme. On y trouve des accents qui font irrésistiblement songer à Gluck.

M. Ildebrando Pizzetti s'est essayé avec bonheur dans la musique de chambre. Le *Quatuor à cordes*, en la majeur, composé en 1906, est peut-être l'œuvre où il a mis le plus de lui-même, celle où l'on peut le mieux entrevoir, sinon l'originalité de son style actuel, du moins les tendances maîtresses de son tempérament et la qualité infiniment rare et belle de son émotion. C'est l'âme italienne qui parle à l'âme italienne : *Da l'anima italiana per l'anima italiana*, a écrit l'auteur en tête de son œuvre, et cette épigraphe a de quoi rassurer les plus nationalistes de ses compatriotes. L'ensemble donne une impression d'éveil, d'épanouissement tranquille et heureux : la simplicité confiante, l'allégresse légère de la première partie (*Vivace ma sereno*), la tendre méditation de l'*Adagio* ; les variations du troisième mouvement avec son double *Ritmo di danza*, sa *Canzone* si purement italienne sans vulgarité et sa berceuse (*Ninna-nanna*), une petite chose parfaite et touchante, la grâce et l'entrain du *Finale*, tout est empreint de cette douceur qui est une force, de cette aisance où se joue sans effort une vigueur cachée, de cette paix qui est sécurité.

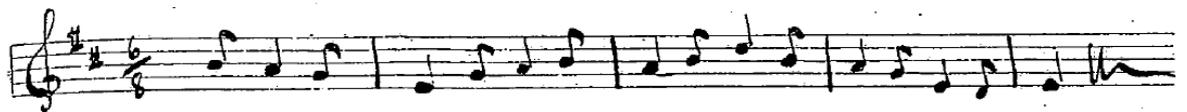
C'est le même sentiment qui se rencontre dans les trois pièces de piano écrites tout récemment et réunies sous le titre *Da un autunno già lontano* (1911) ; il transparaît au milieu d'un parfum de nature dans la premier morceau, *Sole mattutino sul prato del Roccolo* ; il s'alanguit, mais sans mièvrerie, dans la deuxième rêverie mélancolique *In una giornata piovosa, nel bosco* ; il badine joyeusement dans la dernière pièce *Al Fontanino*, qui a la volubilité charmante d'un scherzo beethovénien. Mais le style a changé depuis le *Quatuor* : la forme est absolument libre, sans aucune concession aux procédés classiques de développement ; l'écriture est parfois franchement impressionniste. On y reconnaît la trace de lectures étendues et variées ; en particulier les trouvailles du nouveau style pianistique français ont évidemment été mises à profit. Pourtant, qu'on ne s'y trompe pas : M. Ildebrando Pizzetti n'a rien d'un imitateur, il n'est pas de ceux qui font des "cahiers d'expressions". Tous les éléments nouveaux qu'il a incorporés à sa musique ont été complètement assimilés et fondus dans un ensemble bien personnel. L'évolution de son style n'est pas due seulement à ses lectures, mais surtout à ses libres réflexions, à des expériences sincères, à une lente investigation de toutes les ressources de l'art. Depuis le *Quatuor*, cinq ans ont passé, cinq ans de pratique constante du métier, et aussi d'études théoriques : pendant ce temps M. Ildebrando

Pizzetti a écrit la plupart des essais de critique et d'esthétique sur lesquels je reviendrai plus loin ; et, tandis qu'il regardait au-delà des frontières de son pays pour se familiariser avec les musiques étrangères, il portait aussi sa curiosité studieuse vers les époques les plus reculées de l'histoire musicale où il trouvait des enseignements qu'il n'a pas oubliés. Il y fut amené surtout par la composition de la musique de scène de *La Nave*, le drame étrange et puissant de M. Gabriele d'Annunzio.

"Magister Hildebrandus Parmensis sonum dédit et choros duxit". Ces mots, imprimés en caractères archaïques sur la dernière page de la luxueuse édition, désignent notre musicien. L'œuvre fut représentée à Rome, au théâtre Argentina le 11 janvier 1908. M. d'Annunzio a expliqué, à cette occasion, quelle importance il attachait à la partie musicale pour la pleine compréhension du sens symbolique de son drame. Pourtant, cette partie musicale ne ressemble guère aux autres types connus de "musique de scène". On n'y trouve ni préludes, ni intermèdes, ni passages "mélodramatiques" destinés à souligner parfois la déclamation des personnages ou à commenter leurs gestes les plus décisifs. La musique écrite par M. Ildebrando Pizzetti pour *La Nave* comprend uniquement des chœurs en assez grand nombre, et une longue danse. Mais ces chœurs et cette danse ont été conçus et réalisés d'une manière tout à fait neuve. Sauf l'hymne à *Diona*, qui symbolise la dernière révolte du paganisme à son déclin, tous les chœurs sont religieux, chrétiens. Le poète a fourni au musicien des paroles latines plus ou moins empruntées à la liturgie de l'Église. Il s'agissait de composer sur ces paroles une musique qui fût intéressante pour notre goût moderne, tout en restant dans l'atmosphère historique de l'œuvre, dont l'action se passe dans les premiers temps du moyen âge. Le simple chant à l'unisson exigé par l'exactitude historique eût été d'une facilité décevante pour le musicien et d'un effet artistique douteux. M. Ildebrando Pizzetti a donc employé pour ses chœurs la polyphonie, mais une polyphonie toute spéciale qui ne ressemble ni au style palestrinien ni à certaine musique chorale de nos églises modernes, une polyphonie dont les éléments mélodiques se développent librement en conservant toute la richesse de leur rythme original et toutes leurs caractéristiques modales. A part une exception, les mélodies employées ont été, non pas empruntées telles quelles au chant liturgique, mais composées de toutes pièces par l'auteur dans les anciens modes de la liturgie primitive. Avec quel amour M. Ildebrando Pizzetti a étudié ces anciens modes ! Avec quel émerveillement attentif il a cru en retrouver ou en modifier l'*ethos*, comparant soigneusement son impression personnelle aux qualificatifs d'Apulée, d'Héraclide ou d'Aristote

« Je suis convaincu », écrit-il dans une lettre publiée par la *Rivista musicale* de 1907, « je suis convaincu, par les expériences faites, qu'il y a dans les modes abandonnés une richesse et une variété d'expression dont les musiciens n'ont pas encore pu connaître toute la valeur pour s'être égarés trop vite sur une fausse voie, une richesse qui est toute à prendre et qui doit être découverte par les artistes qui cherchent infatigablement la beauté sous ses formes les plus pures ».

Ce retour aux modes de la musique gréco-latine fait songer aux tentatives analogues de certains musiciens français contemporains. Mais la façon dont M. Pizzetti les a traités lui est toute personnelle. Qu'on en juge par le *Coro di catecumeni e di cucitrici*, qui est chanté pendant le *Prologue*. L'hymne profane à Diona, dont le contraste avec les chœurs religieux a une si grande importance dans la tragédie, est traité d'une manière très différente. Cette antienne voluptueuse a suggéré au musicien une mélodie plus modulante, et, dans le refrain de chaque strophe, l'emploi du genre chromatique ; d'autre part, la forme métrique, employée ici à dessein par le poète, a entraîné un chant purement syllabique, rythmé selon le jeu des longues et des brèves.



Cette mélodie, ingénieusement dérythmée, a fourni le thème de la danse païenne dansée par Basiliola et ses compagnes, où M. Pizzetti a utilisé les richesses rythmiques de l'orchestrique grecque. Lorsqu'autour des sept candélabres la danse s'anime peu à peu jusqu'à la frénésie et que Basiliola elle-même danse sur la chlamyde pourpre de Marco Gratico la *Danse de victoire*, le mètre iambique se transforme dans le mètre plus mouvementé attribué à *Sotadès* et la structure des périodes reproduit la *sikinnis* antique. Voici le thème sous cette double forme :



Dans la mise en scène, cette danse est censée être accompagnée par des cithares, des *auloi*, des crotales et des sistres. Pour obtenir le maximum de sonorité sans nuire à l'effet scénique, M. Ildebrando Pizzetti a employé des harpes pour évoquer l'impression des cithares, il y a joint flûtes, hautbois, cor anglais et bassons pour imiter le son des divers *auloi* et il a complété son instrumentation par divers instruments à percussion. Mais il en a exclu tous les instruments à archet, ce qui donne un coloris orchestral d'une étrangeté très poétique.

Il faut voir dans cette œuvre tout autre chose qu'une fantaisie d'érudit ; l'auteur n'a nullement voulu faire une reconstitution archéologique, mais de la musique bien vivante, et il y a réussi. Il insiste sur ce point dans la lettre citée plus haut et qui m'a fourni plus d'un détail :

« Je n'ai donc pas voulu faire de la musique antique, de la musique du VI^e siècle, ce qui serait une entreprise absurde et sans art, mais j'ai voulu tirer de la musique antique tous les éléments formels, mélodiques, rythmiques qui pouvaient me servir pour exprimer plus efficacement ce que j'avais à exprimer ».

Cette double curiosité qu'il porte dans l'espace vers les musiques étrangères et dans le temps vers les musiques disparues donne à la personnalité de M. Ildebrando Pizzetti une physionomie très originale. Quoi qu'il écrive, on sent qu'il a les éléments les plus divers, lites à sa disposition et qu'il sait les fondre harmonieusement. Cela est particulièrement frappant dans les récents *Poèmes* pour chant et piano, *I pastori* (1908) sur des vers de M. d'Annunzio et *La madre al figlio lontano* (1910), paroles de Pàntini, qui font presque oublier les *Romanze* précédentes (1904-1901). Je suis heureux de pouvoir citer ici en entier le poème des *Pastori* (les bergers), où l'on appréciera l'intensité discrète du sentiment et l'art raffiné qui se cache

sous la simplicité apparente de la forme. J'y ai joint une traduction française, aussi littérale que le rythme l'a permis, pour faciliter la compréhension et l'exécution de cette œuvre aux personnes qui ne connaissent pas l'italien.

La Nave est, jusqu'à présent, la seule tentative que M. Ildebrando Pizzetti ait faite au théâtre ; et encore le caractère tout spécial de sa collaboration ne lui a guère permis de se révéler comme musicien dramatique. Un *Cid*, opéra en deux actes composé en 1903 et dont le musicien a écrit lui-même le poème d'après Corneille et Guillén de Castro, n'a pas été représenté et ne le sera sans doute jamais : l'auteur me disait avec un sourire, en refermant sa partition manuscrite : « Elle est inédite pour toujours ». Mais il travaille en ce moment à une grande œuvre dramatique, qui absorbe presque tous ses loisirs : il met en musique les trois actes de la *Fedra*, de M. Gabriele d'Annunzio. Le poète, qui a beaucoup d'admiration et d'estime pour son musicien, semble ne vouloir plus concevoir sa tragédie que sous l'aspect du drame musical. Cette collaboration, plus étroite et plus importante que lors de *La Nave*, rapproche, au lendemain du *Martyre de Saint-Sébastien*, le nom d'Ildebrando Pizzetti et celui de Claude Debussy. L'ouvrage est déjà fort avancé, et les fragments que l'auteur a bien voulu me faire entendre révèlent, par l'emportement dramatique et la violence de la passion, tout un côté de sa personnalité d'artiste qu'on eût pu difficilement distinguer dans les œuvres précédentes. M. Ildebrando Pizzetti s'est aussi fait connaître en Italie comme critique, au moins autant que comme musicien, si l'on songe que, pour des raisons que l'on devine, la plupart de ses œuvres musicales ne sont pas encore publiées. Dans les nombreux articles qu'il a écrits pour la *Rivista musicale italiana*, le *Marzocco*, la *Voce*, la *Nuova Musica*, etc., on retrouve, sous une forme simple et nette qui plaît au lecteur français, la profonde culture du musicien et la charmante sincérité de l'homme privé. Ses jugements, d'une entière indépendance, ne sont que les réactions d'un tempérament très personnel (et très italien), éclairées ou corrigées par des considérations techniques d'une rare pénétration. Il n'est pas tendre pour les gloires officielles de la musique italienne contemporaine, bien qu'il croie plus que personne en l'avenir musical de sa race. Mais il distingue avec la même clairvoyance impartiale, quelle pauvreté d'émotion se dissimule trop souvent sous l'art merveilleux de nos impressionnistes.

Les musiciens français contemporains ont toujours beaucoup attiré M. Ildebrando Pizzetti. Il les a étudiés avec une attention particulière, et bon nombre de ses articles leur sont consacrés, singulièrement instructifs pour nous. Il admire leurs hardiesses fécondes et les raffinements de leur technique ; il comprend tout le parti que l'on peut tirer des découvertes

faites depuis trente ans en France dans le domaine de l'expression musicale. Mais, en vrai musicien qu'il est, il va droit à l'âme ; derrière l'art, il cherche la vie ; il ne peut s'empêcher de juger dans une œuvre le sentiment qu'elle exprime autant que le style qui en est le vêtement plus ou moins somptueux ; il se reconnaît le droit de marquer son éloignement ou sa sympathie pour ce sentiment en même temps que son admiration pour ce style. C'est ainsi qu'il a pu écrire dans une récente étude [*Profili di musicisti francesi contemporanei. Maurice Ravel*, dans le «Marzocco» du 27 août 1911], fort élogieuse d'ailleurs pour l'art de M. Ravel, ces lignes significatives :

«Dans les musiques de Ravel, comme, du reste, dans presque toutes les musiques, pourtant si fines, élégantes, spirituelles, et de toute façon toujours très intéressantes, des Français d'aujourd'hui, on chercherait en vain (et on est fort triste de ne l'y point trouver) un sentiment vibrant et ému de large humanité. La joie n'y chante que bien rarement, on y chante avec des accents bas et courts ; et il n'y éclate jamais un cri de douleur profonde et féconde de vie. Mais au lieu de la joie victorieuse il s'y exprime une allégresse factice, presque sans sourires, et au lieu de l'expression de la douleur, on n'y trouve que l'expression d'une tristesse grise, lasse, morne ».

Sans doute, il faut tenir compte ici d'une manière de sentir assez différente de la nôtre, il faut faire la part du tempérament des deux races. Pourtant, ces lignes, qui à travers la musique touchent la France au cœur et dont certains de nos critiques souriront, ces lignes, plusieurs d'entre nous les signeraient bien volontiers. Et, en les signant, ils les démentiraient ; car ils apprendraient à M. Ildebrando Pizzetti qui sera heureux de le savoir (puisqu'il a de la sympathie pour notre pays), que les admirables délicatesses de nos musiciens impressionnistes sont loin d'exprimer l'état d'âme de toute la France musicale, qu'une bonne partie du public le plus cultivé sent le besoin d'émotions plus fortes et plus vivantes, fussent-elles même un peu élémentaires ; et ils pourraient ajouter qu'il y a encore en France des musiciens qui n'ont pas abandonné la manière véhémement et pathétique des grands maîtres.

Quoi qu'il en soit, M. Ildebrando Pizzetti me paraît être un de ces musiciens complets dont l'espèce se fait un peu moins rare de nos jours. Une parfaite connaissance de son métier, une curiosité perpétuelle pour tout ce qui touche à la musique, histoire, esthétique, théorie ou art étranger, une culture générale sans cesse entretenue et augmentée par des lectures littéraires ou philosophiques, et surtout une âme généreuse d'elle-même et largement ouverte sur la vie réelle, il possède l'ensemble de dons aujourd'hui nécessaire à la création de cette musique « humaine » qui est son idéal d'art. Il faut y ajouter une probité dans le travail, une

continuité et un désintéressement dans l'effort, qui sont de bon augure : partageant son existence tranquille entre son métier, sa famille et son art, M. Ildebrando Pizzetti ne dédaigne pas la gloire, mais il aime mieux la belle musique. Si l'on songe à tout cela après avoir lu les œuvres qu'il a déjà produites, on ne peut s'empêcher de voir en lui une des plus sûres espérances de la jeune musique italienne ».

Alfred Casella, *Les Livres. Bastianelli, La crisi musicale europea*, «Revue musicale S.I.M.», 15 marzo 1913, p. 41.

«Les principaux jeunes musiciens d'aujourd'hui sont-ils ou non des décadents ? Telle est la lourde question que, je l'avoue humblement, je n'avais pas encore songé à me poser et que mon compatriote Bastianelli résout dans ce très remarquable livre par l'affirmative. Je dois dire, que, si cette conclusion ne correspond pas entièrement à mes idées personnelles à propos de maints musiciens français actuels, je n'en trouve pas moins que l'auteur défend cette thèse avec une ardeur éminemment sympathique, une clairvoyance et une finesse d'observation forte rare. On pourra reprocher à l'auteur quelques abus "philosophiques" qui, parfois, rendent difficile la compréhension de ses idées. Mais la jeunesse débordante et enthousiaste, la justesse presque constante des vues, la solidité de la documentation historique priment tout et confèrent un haut prix à l'œuvre. Particulièrement heureux sont les chapitres sur Richard Strauss et sur les modernes français, pour la musicalité desquels B. professe la plus grande et sincère admiration. La comparaison de l'art grandiose, chaotique et baroque (cependant si vivant) de *Salomè* et de l'autre art si étonnamment riche, harmonieux et original de *l'Après-midi d'un faune* et des *Rondes de printemps*, comparaison toute à l'avantage de ce dernier, est particulièrement profonde et abondante en aperçus ingénieux, notamment sur la distance qui sépare le système tonal debussyste, si subtil et si complexe, du système chromatique (partant post-wagnérien et romantique altéré) straussien. Cette comparaison suggère à l'auteur une piquante remarque: "La terrible tyrannie wagnérienne vaincue définitivement, non par le flamboyant Strauss, mais par le "diaphane" Debussy, quel troublant symbole ! Mais il est un autre côté du livre plus intéressant encore pour ceux qui, comme le signataire de ces lignes, ont à cœur l'avenir de l'Italie musicale. Ce sont les réflexions sur l'origine probable de l'effroyable décadence subie au 19^{ème} siècle par la musique italienne, tombée assez bas pour réduire la patrie de notre art à donner le jour à un Leoncavallo dans la ville même qui avait vu naître Domenico Scarlatti. B. voit avec justesse les causes de cette douloureuse décadence dans l'abaissement de la conscience nationale chez un peuple qui, pendant trois siècles, fut l'esclave de l'Europe. Puisse l'éclatante affirmation d'une nouvelle mais déjà forte conscience, affirmation qui apparut aux Italiens, comme le plus magnifique apport de ce fécond et étonnant 1912, nous faire bientôt assister à la réalisation de nos rêves ! Le beau livre de B. en est un joyeux et significatif présage ..»

Alfred Casella, *L'avenir musical de l'Italie*, «Homme libre», 8 septembre 1913, p. 3.

«Allons-nous assister à une renaissance musicale en Italie ? Peut-être. Certains indices permettent actuellement d'espérer voir la patrie de Monteverdi sortir bientôt d'une décadence séculaire et si profonde, que l'histoire de l'art des sons n'en offre peut-être pas d'équivalentes.

Nul ne peut ignorer ce que furent, musicalement, le 16e, 17e et 18e siècles en Italie. Au lendemain de la mort de Michel-Ange et de Léonard, mort qui devait marquer, pour les arts plastiques, la fin de la plus miraculeuse période de beauté qu'ils eussent connue depuis les siècles de Périclès, toutes les forces intellectuelles de l'Italie semblèrent absorbées par la musique. Et avec le 17e siècle commença, dans toute la péninsule, un mouvement musical merveilleusement riche et fécond, appelé à exercer sur l'Europe entière, pendant plus de deux cents ans, une influence souveraine. L'importance et la valeur de ce mouvement ont été, jusqu'à présent, mal ou point étudiées. Ce n'est que depuis peu d'années que de patientes recherches ont remis en lumière une quantité considérable d'œuvres de premier ordre, émanant de maîtres totalement oubliés. Et certes richissimes bibliothèques religieuses et conservatoriales qui existent à foison en Italie doivent abriter bien d'autres trésors encore, que nous connaissons sans doute sous peu. Comment un si magnifique effort créateur a-t-il pu nous conduire au déplorable état de choses présent ?

Les causes de cette décadence ne sont pas très malaisées à élucider. Évidemment la principale réside dans les événements politiques. L'état révolutionnaire peut donner naissance à une Marseillaise géniale, mais plus difficilement à de la bonne musique. D'autre part, il fallut que l'aveugle destinée fit naître coup sur coup un Rossini, un Bellini, un Donizetti, un Verdi, compositeurs qui portèrent un coup mortel au goût déjà chancelant à la fin du 18e siècle, par suite d'un trop grand engouement pour les formes théâtrales. Cependant, il ne faudrait point mettre Rossini et Bellini dans le même sac que Donizetti et Verdi. Une différence capitale les sépare: c'est que, malgré d'immenses défauts, les deux premiers étaient de musiciens, et les autres des hommes d'affaires. Cela est vrai surtout pour Verdi, lequel sut tirer un parti étonnant des opportunités politiques. Il parvint, en flattant le mauvais goût bourgeois le plus bas et grossier (et non point en exprimant les aspirations libertaires d'une nation opprimée) à acquérir une popularité formidable. Il parut ainsi un héros: en réalité il fut néfaste. D'ailleurs il se vit condamné, de son vivant, à la peine la plus cruelle dont un artiste

puisse être frappé: il assista à l'effondrement et à la disparition de presque toute son œuvre. Une demi-douzaine d'opéras à peine, lui auront survécu de peu. Et ce fut justice.

Mais ce n'était point assez de fatalité. Massenet, autre excellent homme d'affaires, vint collaborer à la déchéance musicale italienne. Les résultats de cette influence transalpine furent rapides et concluants: ils s'appellent: *Tosca*, *Cavalleria*, *Pagliacci*. Pauvre Italie !

Mais voici que l'admirable renouveau français commence à porter ses fruits de l'autre côté des Alpes. De jeunes musiciens cherchent et travaillent en silence, encore étouffés sous la prépondérance insolente et brutale des véristes. Les concerts symphoniques surgissent peu à peu. A Rome ils sont même prospères et le peuple s'y intéresse. Que les nouveaux compositeurs méditent le magnifique exemple que leur offre la France. Qu'à l'instar des français, ils se libèrent de toute l'influence étrangère.

Qu'ils observent surtout l'admirable pays dans lequel ils vivent, et que, privés de folklore (dont l'Italie est pauvre), ils découvrent dans les arts plastiques, dans la littérature, dans le passé musical les caractéristiques les plus intimes du génie de la race, celui par lequel furent grands Dante, Michel-Ange et Léonard. Et ce jour-là, l'hiver qui pèse si lourdement sur la musique italienne cédera sa place à un joyeux printemps ».

Ildebrando Pizzetti, *Un musicista italiano ai confrères d'oltralpe*, «Il Marzocco», XVIII/43, 26 ottobre 1913, pp. 1-2.

«Alcuni giorni or sono *L'Homme Libre*, il giornale redatto, come tutti sanno, da George Clemenceau, pubblicava in testa alla rubrica musicale un articolo di Alfred Casella su « *L'Avenir musical de l'Italie* ».

Il Casella incomincia col dire, in cotesto articolo, che « *certaines indices* » (non dice quali) permettono di spiare che la patria di Monteverdi sia per uscire ben presto da quella decadenza della sua produzione musicale secolare e si profonda che la storia « *n'en offre peut-être pas l'équivalente* ». Segue con alcune considerazioni sulla grandezza della musica italiana nei secoli XVI, XVII e XVIII, « *grandezza decrescente dice* » e, come viene a trattare della « *déplorable* » decadenza iniziata sul principio del secolo scorso, sostiene che codesta decadenza avvenne per quel destino cieco che fece nascere uno dopo l'altro Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, tutt'e quattro neri di orribili colpe artistiche, ma specialmente i due ultimi, che furono, secondo il Casella, dei puri e semplici affaristi. Tant'è vero, dice il nostro articolista, che se Verdi seppe conquistare alle sue opere una formidabile popolarità pervenne a tanto solamente perché si studiò sempre di lusingare il gusto borghese più basso e grossolano. Grave colpa, della quale egli però fu punito essendo ancora in vita, quando vide a poco a poco morire le sue opere, eccettuate una mezza dozzina.

Si capisce come, avendo la musica dei nostri grandi melodrammisti fatto scrivere al Casella queste terribili cose, la musica dei nostri compositori più recenti lo abbia fatto prorompere nel grido di « *Pauvre Italie ?* ».

Ma (vi prego di prestare una speciale attenzione al passo che sto per citare) ma « *voici que l'admirable renouveau français commence à porter ses fruits de l'autre côté des Alpes. Des jeunes musiciens cherchent et travaillent en silence, encore étouffés sous la prépondérance insolente et brutale des véristes. Des concerts symphoniques surgissent peu à peu. À Rome ils sont même prospères et le peuple s'y intéressé* ».

Ed eccoci alla esortazione finale: « *Que les nouveaux compositeurs (italiani) méditent le magnifique exemple que leur offre la France* » E siccome essi son privi (dice) di canti popolari: « *qu'ils découvrent dans les arts plastiques, dans la littérature, dans le passé musical, les caractéristiques les plus intimes du génie de la race, celui par lequel furent grands Dante,*

Michel-Ange et Léonard ». E allora « l'hiver » ecc. ecc. « cédera sa place à un joyeux printemps ».

Se Alfred Casella, giovane compositore, pianista, direttore di concerti sinfonici, di molto valore e del quale ho molta stima e al quale sono anche sinceramente amico, mi avesse scritto, in una lettera, le parole che sulla musica italiana ha stampato, io ne sarei stato ugualmente addolorato e offeso, ma gli avrei risposto - per dirgli le cose che ora dirò - in privato. Una cosa simile m'è già avvenuto di doverla far più d'una volta, con musicisti e critici stranieri. Ma il Casella, che a Parigi gode - meritamente - di ottima riputazione ed è uno dei giovani musicisti più in vista tra i componenti la *Société des Indépendants*, e dirige concerti sinfonici classici e moderni e collabora a riviste come la S. I. M., il Casella ha lanciato le sue accuse (non dico le sue ingiurie, perché so bene che in lui non ci poteva essere brama di ingiuriare) dalle colonne un giornale che, non foss'altro che per essere diretto da un uomo come il Clemenceau, dev'essere molto letto ed ascoltato, e considerato serio ed autorevole. Ad accuse lanciate in pubblico conviene rispondere in pubblico. Ma c'è di più, c'è che le accuse, i giudizi, gli apprezzamenti del Casella sono accuse, giudizi, apprezzamenti cui sottoscriverebbero volentieri, e con la convinzione di sottoscrivere a verità ormai provate, i più dei musicisti e critici musicali della Francia. Ragione di più, dunque, per tentare di mettere le cose a posto: da buoni amici, come si sa, tutti ci considerano e ci vogliono al di là delle Alpi occidentali.

Di quel cieco infame destino che fece nascere « coup sur coup » un Rossini, un Bellini, un Donizetti, un Verdi, noi qui in Italia non ci lamentiamo neanche adesso (se ne lamenterebbero proprio da vero i francesi se la cosa fosse avvenuta a loro?). Che le opere di quei quattro abbiano dato un colpo mortale al gusto musicale italiano a noi non pare, visto e considerato che noi, come ammiriamo ed amiamo molta parte di esse opere (anche noi giovani, anche noi troviamo che certe pagine non solo di Rossini e di Bellini, ma anche di Verdi e anche di Donizetti son bellissime) possiamo ammirare ed amare - che so io - le musiche vocali e strumentali dei primitivi e dei cinque e secentisti, le sinfonie e le sonate dei settecentisti, le sinfonie di Beethoven e di Brahms, le opere di Wagner, e anche le opere di Strauss e di Debussy, in ciò che queste hanno di ammirevole ed amabile. Per della gente che avesse avuto il gusto musicale colpito a morte, tutto questi sarebbe - peut-être - un po' troppo.

Ed è appunto in nome di quel certo *goût musical* che, malgrado il *coup mortel*, crediamo esserci rimasto (anche in nome di qualcos'altro : ma non diciamo di che, per non esser tacciati di superbi) noi non possiamo lasciar trattare Verdi e Donizetti di *hommes*

d'affaires semplicemente. Donizetti fu un artista squilibrato, a volto grande, a volti meno che mediocre: scrisse, certo, più cose cattive che cose buone, ne scrisse anche di pessime, ma in ogni caso fu un artista schietto onesto e disinteressato. Ed altrettanto schietto e onesto fu Verdi, il quale se seppe conquistare alle sue opere una popolarità *formidable*, non fu proprio per niente affatto per aver lusingato il cattivo gusto borghese più basso e più grossolano. La musica di Verdi musica di spiriti e di forme popolaresche, fu, in un certo periodo della vita italiana, la musica in cui il popolo espresse sé stesso attraverso il genio inconsapevolmente recettivo e sintetico di un solo artista. In quel periodo di tempo il popolo contribuiva a fare il '48 e il '59: sentiva e amava soprattutto il movimento, anche sregolato e sfrenato, e l'arte verdiana fu spesso, appunto per ciò, grossolana e sfrenata tale fu per influsso della vita contemporanea, per necessità storica. « Il parut anzi un héros, en réalité, il fut néfaste », dice il Casella. Parve un eroe? Lo fu: non nel senso che pretenderebbero i soliti retori chiacchieroni (quanti ne abbiamo dovuti sopportare in questi ultimi mesi dedicati alla celebrazione del centenario verdiano!) ma lo fu per la sua schiettezza, dirittura ed energia di carattere e di attività artistica. E dire che fu nefasto è, per lo meno, parlare senza averci pensato su, inconsideratamente. Nefasto, perché? Perché l'opera teatrale italiana post verdiana è stata, in generale, di valore estetico sempre minore' (Le opere Ponchielli, di Catalani, e quelle dei componenti la cosiddetta giovane scuola italiana di vent'anni fa). E chi della mediocrità di coteste opere potrebbe far risalire la responsabilità alla musica di Verdi? Se l'opera di un artista dovesse necessariamente influire sulle opere degli artisti successivi in verità, non sapremmo comprendere come la Francia abbia avuto, dopo Berlioz e Franck, i pasticci zuccherosi e le piagnucolate e le *cocotteries* di Massenet e di Délibes. O si vorrebbe dire nefasto il Verdi ai gusto musicale degli italiani in genere, prescindendo dai compositori di musica? E allora noi potremmo ricordare che l'amore o, se si vuole, il culto dell'opera verdiana non impedirono al pubblico italiano di accogliere col dovuto rispetto prima, e con sentito entusiasmo poi, le opere di Wagner, e soprattutto quel Lohengrin e quel Tannhauser che altrove furono fischiati e dileggiati come tutti sappiamo e come Wagner stesso scrisse una volta, con parole che ora vogliamo avere la cortesia di non ripetere. Quanto poi alla pena alla quale il Verdi si vide condannato essendo ancora in vita, vale a dire a « l'effondrement et à la disparition de presque toute son oeuvre » tanto che « une demi-douzaine d'opéras à peine, lui auront survécu de peu », si può rispondere : 1° Che per delle opere che furono scritte sino a tre in un anno sarebbe già un bel titolo di valore aver vissuto gloriosamente per oltre cinquant'anni; 2° Che la vitalità di certe opere verdiane non accenna per niente affatto a

spingersi (e Verdi è morto già da tredici anni); 3° Che se la frequenza e la continuità delle rappresentazioni di un'opera musicale avessero a esser prese come indice di valore dell'opera medesima, noi dovremmo dire che le opere di Berlioz valgono tutte poco o nulla, e l'*Hulda* di César Franck, per esempio, vale meno di nulla. Nell'opera di Verdi, come in tutte le opere dei melodrammisti italiani dell'800 vi è molto di caduco, anzi di ormai morto, e v'è molto di brutto, va bene, nessuno lo sa e lo riconosce più e meglio di noi italiani, e di noi musicisti in ispecial modo: ma quelle opere non son prive di valore, ché anzi contengono tante e tante pagine eternamente belle ed espressive, e noi non possiamo, dunque, lasciar dire che i loro autori furono degli *hommes d'affaires*; furono degli artisti, con molti difetti ma anche con molte qualità eccellenti, furono artisti che ci sono cari e ci saranno sempre cari, anche se di certe loro musiche abbiam detto (e lo diremo ancora, all'occorrenza) tutto il male che se ne può dire.

« Mais voici que l'admirable renouveau français commence à porter ses fruits de l'autre côté des Alpes », dice il Casella, a un certo punto del suo articolo. Vuol dire, evidentemente, che il gusto di noi musicisti italiani comincia, malgrado il « coup mortel » a dar nuovi segni di vita promettente, e grazie tante; ma vuol anche dire, mi pare, qualcosa d'altro, ed a proposito di questo qualcosa d'altro non sarà male parlar chiaro.

Alcuni mesi or sono, a Parigi, io mi trovavo un giorno in casa di un coltissimo e cortesissimo musicologo, dove erano anche parecchi musicisti e critici francesi fra i più rinomati, e di quelli che si dicono, lassù, *d'avant-garde*, uomini intelligenti, pieni di fervore, di entusiasmo e, non foss'altro che per queste cose, simpaticissimi. Si parlava di musica e, si capisce, di musica moderna soprattutto. A un certo punto uno dei presenti, un giovane compositore le cui opere io ammiro moltissimo, mi chiese se io conoscessi musica di un certo compositore ungherese del quale più non ricordo il nome. Risposi che no, e quegli replicò che quella musica meritava di essere conosciuta, e così altre musiche di altri giovani compositori ungheresi i quali sono ormai tutti « dans le mouvement français ».

Lì per lì pensai che quelle musiche dovevan dunque valere ben poco, se potevano venir comprese nel *mouvement français*, invece che costituire la prova di un movimento ungherese, senz'altro. Ora penso che il mio egregio interlocutore diceva ciò che diceva forse per non essersi accorto di essere preda, come il mio amico Casella, di quella illusione presuntuosetta alla quale amano abbandonarsi, fra gli uomini di tutto il mondo, i francesi soprattutto: l'illusione della supremazia, della dominazione, in ogni campo dell'attività umana.

Oggi come oggi in Francia si crede di essere alla testa del movimento musicale mondiale, non basta: si crede che in ogni altro paese del mondo non si possa fare qualcosa di buono se non a patto di mettersi al seguito dei nuovi musicisti francesi. E, se badiamo bene, tutte le opere musicali straniere che in Francia, o, per meglio dire, a Parigi, vengono onorate di una considerazione critica, vengono anche definite come risultati di una attività fecondata dalla nuova musicalità francese: esempio, per citarne uno solo, la musica di Strawinsky. I musicisti, i critici musicali francesi che riescono a mantenere libera la loro facoltà critica da cotesto preconcepto sono pochissimi: citerò Romain Rolland e Paul Marie Masson.

Ora noi giovani musicisti italiani (credo poter parlare anche a nome dei miei compagni! riconosciamo il grande valore di novità e di bellezza di molta musica francese modernissima (e per mio conto ho dimostrato già più volte quanto essa mi sembri degna di ammirazione). ma ciò che abbiamo fatto e facciamo e vogliamo fare, lo abbiamo fatto, lo facciamo, lo faremo del tutto indipendentemente da quella musica, senza voler trarre nulla da essa. Ci rinnoveremo sempre più - questo è nella nostra volontà - soltanto perché guarderemo più intentamente (sic) e più profondamente in noi e nella vita circostante di quanto abbian fatto i nostri predecessori, perché anderemo sino al fondo della nostra anima e dell'anima di questi uomini qui intorno, che son uomini della nostra terra. Che il nostro rinnovamento venga considerato come un fatto dell'*admirable renouveau français* non vogliamo: perché non è, perché non può essere, perché ci vergogneremmo di non saper trarre da noi stessi, dalla vita che viviamo, il contenuto della nostra arte.

Una trentina d'anni or sono e più fu di moda invocare od augurare il connubio del genio italiano con quello tedesco, o della spontaneità italiana con la riflessività tedesca (tutti connubi monosessuali, cose da degenerati) e ci si persero, a discutere sul serio della faccenda, critici e musicisti e letterati, qui e in Germania, e perfino ne trattò il Wagner, in quella famosa lettera al Boito che tutti conoscono. Il proposito era per lo meno utopistico, ma era ancora, per gli italiani che lo credevano attuabile, non del tutto indecoroso in fin dei conti veniva riconosciuta agli italiani, almeno in qualche parte della attività musicale, una caratteristica loro propria e indipendente.

Ora ci si vorrebbe considerare come gli alunni e i seguaci della *jeune école française*, e si pretenderebbe di attribuire il merito del rinnovamento e del rinvigorismento che innegabilmente cominciano a manifestarsi nei più recenti saggi musicali dei giovani italiani ai maestri francesi. E noi, che siamo gli interessati e che, pur sapendo di aver fatto sinora pochissimo, quasi nulla, rispetto a ciò che vogliamo fare in avvenire, sappiamo però

benissimo che quel pochissimo lo abbiamo tratto tutto da noi stessi, noi protestiamo, in nome della verità e in nome di quel sentimento di dignità e di fierezza nazionale che abbiamo vivissimo.

Di molte opere nostre del passato e del presente noi giovani abbiam detto, quando l'abbiam creduto necessario od utile, tutto il male che si poteva dire, od anche più di quanto si potesse dirne: nessuno è stato più severo di noi. Abbiam fatto - e faremo ancora, se ce ne sarà bisogno - come fa un padre veramente amante dei suoi propri figli, che questi rimprovera ed ammonisce il più severamente possibile e ad ogni più piccola mancanza, perché vorrebbe vederli i migliori, i più ammirevoli del mondo; ma se poi qualcuno, credendosi a ciò incoraggiato dall'esempio autorevole, sopraggiunge a voler rincarare la dose dei rimproveri, e passa il segno, allora quello lo invita con bei modi a smettere e ad occuparsi delle magagne di casa sua.

Il mio valente e caro amico Casella desidera come me, come tutti i giovani musicisti italiani, ai quali egli dovrebbe sentire di appartenere, almeno per la nascita, l'avvento di una nuova arte musicale italiana originale, bella, grande: lo so bene, ne son sicuro. Ma egli, forse senza accorgersene, subisce l'influenza dell'ambiente in cui vive, e ci tratta un po' come moltissimi francesi, pur protestandoci la loro amicizia e la loro fraternità, ci trattano non solo nel campo dell'arte, ma anche nel campo della scienza, e più ancora in politica.

Ma come l'Italia politica di alcuni anni fa pareva volesse mostrarsi docile ad ogni straniero ammonimento e pieghevole ad ogni consiglio e magari a qualche imposizione, (perché non voleva distrarsi da quella sua attività che doveva preparare il momento attuale, in cui pare finalmente s'inizi un periodo di indipendenza aperta e sempre maggiore; così l'Italia artistica. In questi ultimi dieci o vent'anni gli artisti italiani hanno soprattutto pensato a prepararsi, a rinvigorirsi, nell'osservazione di sé stessi e della vita contemporanea: ed ora si senton pronti a produrre, e si sentono più che mai italiani, puramente e schiettamente italiani.

E ai confratelli francesi, che essi ammirano ed anche amano sinceramente, possono dire: noi vogliamo essere solamente noi stessi : e la nostra musica vogliamo sia solamente e tutta musica nostra. Non vi piacerà? Pazienza. Vi piacerà? Ne saremo profondamente lieti. E tanto più ci sentiremo a voi fratelli quanto più voi riconoscerete la nostra indipendenza di spirito nazionale, alla quale noi teniamo non meno che voi alla vostra».

Giannotto Bastianelli, *La natura morta in musica*, «Lacerba», III/5, 31 gennaio 1915, pp. 36-37.

«Eccettuiamo pure le poche belle composizioni di quei due o tre — Scriabine? Schoenberg? — che vogliono ancora fare della musica indipendente da rapporti mimetici, sia pur simbolistici, ossia imprecisi e soltanto suggestivi, con la natura. Ci resterà sempre da constatare che le altre non poche belle composizioni strumentali dei più dei compositori moderni — Debussy, Ravel, Dukas, Pizzetti, ecc. — si fondano tutte su questo rapporto di somiglianza mimetico-simbolista. La musica di questi autori à per nemica acerrima, scrive Camille Mauclair «la musique descriptive, à laquelle leur wagnerisme idéologique et les principes de Franck sur l'idée musicale leur ont fait opposer la musique transposée, exprimant non les sensations naturelles (bruit du vent, chant d'oiseaux etc.) mais l'émotion ressentie par l'âme qui perçoit ces sensations » E il Mauclair stesso commenta: «cette distinction est le principe même du symbolisme, et a été formulée admirablement par Mallarmé dans ses lucides études sur l'allusion, la métaphore et les divers moyens de transposition et d'émotion dans le style » Da Mallarmé — ossia da un poeta! Si rifletta su questa provenienza perpetua (e non analogica, ma servilmente imitativa), dei canoni estetici della musica moderna dai canoni della poesia e anche della pittura moderna. Come ò avuto già a osservare in un mio articolo «Ciò che dobbiamo ai musicisti francesi» e nel mio ultimo saggio su *La Voce* «La gravitazione dei suoni», la musicalità moderna è attratta e si esaurisce quasi tutta nell'orbita della poesia simbolista e della pittura impressionista. Non c'è bel brano di musica moderno che infatti non derivi il suo fascino da un titolo-atmosfera sia quanto si voglia evanescentemente suggestivo e simbolistico. *La cathédrale engloutie*, *Jardins sous la pluie* (Debussy), *Le gibet*, *Scarbo* (Ravel). — *Nel giardino delle orchidee* (dal *Poema Emiliano*), *Davanti al fontanino* (Pizzetti), etc. etc. Se non che la cerebralità dei musicisti in questo cercare di appropriarsi le conquiste dei pittori e dei poeti non era alla pari colla cerebralità dei pittori e dei poeti. Si potrebbe ripetere per questo strano genere di conquista d'un mondo superiore compiuta da un mondo inferiore, l'antico adagio del Graecia capta con quel che segue. Insomma i musicisti invece di mettersi alla pari con la sostanza della pittura-e della poesia moderne, ne ànno copiati servilmente i modi. Invece di fare del simbolismo musicale con mezzi puramente musicali, ànno cercato di fare addirittura della poesia tradotta in musica; e invece di fare dell'impressionismo davvero e soltanto musicale, ànno fatto della pittura

impressionista riprodotta in musica. Come? colla maniera in verità più ingenua (leggi: più idiota) possibile: facendo cioè fungere i pezzettini di melodia da «parole suggestionate» (già a far ciò aveva cominciato Wagner) e il colore armonico(?) e strumentale da colore di tavolozza (già avevano cominciato Berlioz e Liszt). Ora, mi pare che lo scopo di un vero musicista moderno debba essere ben meno ingenuo e idiota. Cerchiamo pure noi musicisti, la chiave del progresso musicale nella poesia d'un Rimbaud o d'un Mallarmé e nella pittura d'un Cézanne o d'un Picasso e con quella chiave tentiamo pure la porta del nostro futuro: ma facciamolo senza servitù da ricopiatori-adattatori, facciamolo come un vero scambio di commercio ideale fra i due regni. Per esempio; perché mai noi in musica non vogliamo raggiungere lo stesso grado ideale di bellezza che la pittura e la poesia stessa — sissignori i Rimbaud e Mallarmé si possono definire poeti di nature morte — hanno raggiunto creando, o meglio perfezionando la «natura morta»? Ma, ripeto, non rifacciamo la solita storia: non intitoliamo un pezzo di musica, «pesca + sapone + rumore di schiaccianoci». Il musicista puro deve fare la natura morta in musica compiendo lo stesso atto estetico compiuto da Cézanne nel fare uno di quei suoi immortali pezzi di pittura pura o da Rimbaud nello scrivere *Barbare* o da Mallarmé nel comporre il sonetto: *Tout orgueil fume-t-il d'un soir*. E s'intitoli o no natura morta musicale (e perché no, del resto? non ci sono in musica i poemi, non ci sono le opere?) quel che conta è che essa in musica consista nella messa in valore di virtualità musicali indipendenti da empiriche letterarietà sentimentali, psicologiche o visive, virtualità le quali in grazia della loro purezza saranno estremamente rare e preziose — ciò che è veramente puro è sempre raro e prezioso e viceversa: come sarebbero, ad esempio, la scoperta di relazioni tonali sorprendenti e miracolosamente sconvolgenti il profondo uditor fino alle viscere; come sarebbero ritmi nuovi e magnifici quali danze di onde in tempesta o fremiti tellurici o silenziose accalmie (sic) di nuvole in cieli di primavera, ritmi sprigionantisi dalla pura e oggi sperduta fonte del vero ritmo musicale: e cioè dagli urti e dalle attrazioni dei suoni intesi come efflorescenze ideali di armonici espandentesi nello spazio sonoro e gravitanti intorno a magnetici generatori di vibrazioni armoniche. Inutile aggiungere come il campo della natura morta musicale sia sconfinato al pari della musica stessa e quanto sarebbe ridicola l'obiezione di quei poveri sentimentalisti larvati i quali mi osservassero che la natura morta musicale risulterebbe al postutto uno studio di combinazioni tecniche fatte a freddo, sprovvisto d'umanità. La quale osservazione in fondo sarebbe dal loro punto di vista, regolare, perché non sarebbe che una nuova forma di quell'ormai inveterato pregiudizio italiano di creder musica soltanto quella affidata al canto con parole — l'opera insomma; ed esercizio tutto quello che sia giuoco di

elementi puramente musicali — un ricercare una canzone una fantasia di Frescobaldi, una toccata di Michelangelo Rossi, un allegro di Tartini, uno studio di Paganini di Chopin o di Liszt, una sonata di Scarlatti, una fuga di Bach, una variazione di Beethoven. Sarebbe giusto sentir dire da tali bocche una simile obiezione, ma non sarebbe giusto da parte nostra rispondervi. I musicisti italiani son troppo (diciamolo gentilmente) « in comprensivi » per poterci discutere. E neppure mi piegherò a rispondere all'altra obiezione che la musica così intesa diventerebbe troppo personale (obiezione strettamente connessa con quella della mancanza d'umanità). Che volete: a certa gente da cui mi son sentito dire come un'offesa che la mia musica era troppo personale, (come se fosse un difetto) non mi sento l'ùzzolo di spiegare che la vera umanità d'un artista consiste nel dare integra la propria personalità e che umanità in arte non vuol dire affatto (almeno per chi non è arrivista) cantare cose comprensibili ai più. Io per mio conto sono convinto che un Rimbaud e un Mallarmé e un Cézanne erano molto più umani (a parte certe loro morbosità decadenti che non son tutto) dei 1/4 di un Donizzetti, dei 8/4 di un Verdi, e di 1/4 di un Bellini! Orgoglioso di non trovarmi d'accordo con chi pensa il contrario e à il concetto di umanità in arte tutto impastato di umanitarismi democratizzanti e sentimentali e non un bel sano concetto di humanitas tutto esaurito dall'idea di solida attività spirituale sia di volontà che di coscienza, al di fuori del quale non resta margine per false drammaticità di sofferenze inutile e indecorose (la comune idea di umanità dei sentimentali). Del resto per la natura morta in musica, le parole son parole e i fatti sono fatti. A presto (su *Dissonanza* o altrove) le mie nuove nature morte musicali. (Uh! che scandalo! far nature morte in tempo di guerra mondiale, quando tanti poveri giovani muoiono e tante povere madri piangono . .)».

Alfredo Casella, *Lettre de Rome*, in « Musique et théâtre. Revue universelle des théâtres & concerts », I/2, luglio 1916, pp. 27-28.

« C'est avec un vif chagrin que les jeunes musiciens italiens ont constaté que cet hiver non plus il n'avait été joué aucune de leurs œuvres à la salle Gaveau. Qu'il me soit permis de dire ici, en ma qualité de vieil ami de la France, que cette complète indifférence envers une école aujourd'hui doublement alliée, par les armes et par l'esprit, produit chez nous une douloureuse impression. Il serait bon que les Français sachent, une fois pour toutes, que leur musique jouit chez nous de la plus large hospitalité et d'une très grande sympathie : Debussy Ravel et Dukas sont aussi répandus en Italie qu'en France. Il suffit de consulter les statistiques de l'Augusteum : dans les cinq saisons de 1908-1909 à 1912-1913 (je ne compte pas à dessein les deux dernières, dont les programmes ont naturellement subi l'influence de l'orientation politique, il a été donné à nos concerts symphoniques 41 œuvres modernes françaises, contre seulement 37 allemandes, autrichiennes et hongroises. Il est donc difficile de nous taxer d'injustice envers la glorieuse école française. Je sais que le public théâtral français accueille avec infiniment de faveur les ouvrages de Puccini, voire même ceux de Mascagni ou de Leoncavallo. C'est fort bien. Mais il existe aujourd'hui dans la nouvelle Italie, celle de ma génération, celle-là même qui a voulu que notre armée partageât avec la vôtre le rude honneur de défendre la pensée latine contre une brutale agression, il existe, dis-je, dans cette nouvelle nation, un certain nombre de jeunes musiciens, dont les idées et les ambitions, pour n'être pas celles des « opéristes » susnommés, méritent cependant quelque respect et quelque attention. Loin de nous l'idée de réclamer pour notre musique une place trop excessive ; nous sommes jeunes et nos œuvres ne forment point encore une masse imposante. Mais enfin il nous serait doux de voir que notre tendresse pour la musique française ne soit pas échangée, au delà des Alpes, par une dédaigneuse et froide et absolue ignorance de nos noms et de notre labeur. Maintenant, si MM. Pierné et Chevillard m'objectent que la plupart des œuvres de de Sabata, Pizzetti, Malipiero, Castelnuovo, Ferranti, Tommasini, Gui, etc., sont inédites, et, partant, difficiles à connaître, je leur répondrai qu'ils trouveront en moi un intermédiaire et un conseiller affectueux et dévoué, lequel sera trop heureux de servir une fois de plus la fraternité latine dans le domaine de notre art.

Adriano Lualdi, *Claude Debussy, la sua arte e la sua parabola*, in «Rivista musicale italiana», XXV, marzo 1918, pp. 271-305.

«Due donne sorridono: l'una all'infanzia, la seconda alla giovinezza di Claudio Debussy; e un grande amore artistico investe ed infiamma i primi anni della sua milizia. La Fenice che nascerà dalle ceneri di questo incendio è l'arte di Claudio.

Delle donne, la prima è M.me de Sivry, un'antica allieva di Chopin.

Quando essa credette di indovinare nell'adolescente qualche buona disposizione musicale e lo prese sotto la sua propria guida intelligente, e lo preparò ad entrare nel maggior Istituto Musicale di Parigi, dove il fanciullo fu ammesso undicenne - essendo nato a Saint-Germainen-Laye il 22 agosto 1862 - dimostrò certo maggior intuito di quei professori del Conservatorio che inflissero più tardi al giovane studente una triplice bocciatura proprio in quell'Armonia nella quale il Debussy doveva poi tanto illustrarsi.

Non altrimenti si comportarono quei membri dell'Istituto, che fremettero di sacro orrore dinanzi alle troppe licenze contenute in una Suite per coro e orchestra, *Printemps*, di cui fu severamente vietata l'esecuzione, che era stata composta dal Debussy nel secondo anno del suo pensionato di Roma, a cui era stato ammesso nell'84 vincendo il «Gran Premio» con la cantata *L'enfant prodigue*.

Occorre dire che questo *Enfant prodigue* era stato confezionato su misura, secondo le buone regole, secondo i più castigati costumi, con una certa dose di muffa sparsa qua e là, in modo da non urtare le suscettibilità degli esaminatori e di guadagnare, con la loro approvazione, l'ambito premio?

La seconda donna è M.me Vasnier.

Era bella e giovane, M.me Vasnier. Aveva folti e fini capelli bruni, che ombreggiavano un poco la fronte luminosa sopra gli archi delle sopracciglia; gli occhi grandi e pensierosi, che sembrava interrogassero quando guardavano; il naso sottile e ardito, ma non grande; le labbra carnose, disegnate alla parigina, e più degli occhi pronte al sorriso; e in mezzo al dolce ovale del mento la fossicella «che rabbelliva tutta sua figura», come dice Agnolo Firenzuola, fiorentino di buon gusto e sagace lodatore di bellezze femminili.

E si era incontrata, la signora Vasnier, con Claudio Debussy, nella casa di Madame Moreau-Sainti, dove essa si recava a prender lezioni di canto, e Debussy si guadagnava la vita, accompagnando al pianoforte. Ma il maestrino non era, allora, «Claudio Debussy». Aveva forse diciotto anni, e si chiamava Achille de Bussy. «Achille» era nome che non gli

piaceva, e lo trovava ridicolo e male lo sopportava, come sopportava male la famiglia sua: dove il padre, più pretenzioso che intelligente, e la madre, incapace anch'essa di comprendere il giovane artista che le cresceva in casa, non offrivano, nel chiuso di una vita e di una mentalità squallidamente borghesi, nessun lembo d'azzurro agli occhi e alle ali di un'anima innamorata dell'azzurro. E «de Bussy» era il segno innocente di un dissidio doloroso forse, e di un segreto ardore.

Distacco tra le sillabe, che svelava quasi il distacco tra cuori della stessa famiglia; e il «de» nobiliare che, più che una sciocca vanità di giovane, pareva l'ingenua rivolta contro casa vita ambiente troppo meschini, e tradiva l'ansia di innalzare in qualche modo agli occhi del mondo, con un artificio da ragazzo, un cognome troppo oscuro; in attesa di poter conferirgli la più vera e preziosa nobiltà delle opere.

Madame Vasnier aveva una piccola voce incantevole, e un marito piuttosto anziano, e intelligentissimo amatore d'arte e di lettere: l'architetto Vasnier. Fu così che Achille de Bussy trovò in Madame Vasnier la donna che seppe ispirargli alcuni fra i più belli dei suoi primi canti, e la interprete squisita delle sue musiche; nell'architetto, il colto e sensibile conversatore e consigliere; nella casa Vasnier il rifugio caro ai sogni e al lavoro, dove l'anima poteva espandersi, il cuore amare, e l'artista produrre. Dove, insomma, Achille de Bussy muoveva i primi passi per diventare Claudio Debussy.

Passava molte ore del giorno, narra Margherita Vasnier, figlia dell'architetto, in questa casa. componeva al piano. Lunghe improvvisazioni, pazienti ricerche prima di scrivere; rare le correzioni. Nei mesi d'estate i Vasnier affittavano una villetta presso Parigi, e Debussy si recava ogni giorno, e lavorava molto e, la sera, accompagnava al piano la cantatrice ospite sua, ed amica. La campagna influiva molto su di lui; lo faceva diventare spensierato e gaio. Gran cosa, perché il suo carattere era allora molto ombroso e suscettibile, impressionabile e selvaggio.

Era, a quell'epoca, molto ignorante, e se ne rendeva conto. Passava le lunghe giornate estive - quando non componesse o non andasse a passeggio - leggendo. Aveva una grande passione per i dizionari: « J'aime beaucoup lire le dictionnaire; on y apprend quantité de choses intéressantes ».

Più tardi Claudio Debussy imparerà a leggere molte cose profonde e belle anche nei grandi dizionari del cuore umano e della Natura. E l'incolto e rozzo e scontroso amico di casa Vasnier, dopo aver espresso in musiche preziose il suo cuore di poeta, esprimerà in prose originali e forti l'animo suo singolare di musicista: «Mi ero attardato nelle campagne onuste

d'autunno dove mi tratteneva invincibilmente la magia delle vecchie foreste. Dal cader delle foglie d'oro celebranti la gloriosa agonia degli alberi, dal lontano Angelus che invitava i campi ad addormentarsi, saliva una voce dolce e persuasiva che consigliava il più completo oblio. Il sole tramontava nella solitudine, senza che nessun contadino pensasse di assumere, in primo piano, un atteggiamento litografico. Bestie ed uomini ritornavano tranquilli, dopo aver compiuto un'opera anonima la cui bellezza aveva questo di speciale: ch'essa non si attendeva più l'incoraggiamento che la disapprovazione .. Erano ben lontane le discussioni d'arte nelle quali nomi di grandi uomini prendono talvolta l'aspetto di paroloni. Era ben dimenticata la piccola febbre artificiale e cattiva delle premières; io ero solo e deliziosamente disinteressato; forse non ho mai tanto amato la musica come allora, che non ne sentivo mai parlare».

Non poteva durare a lungo una vita così serenamente lieta. Passarono gli anni, giunse l'età della cresima, vale a dire del «Prix de Rome». Debussy si preparò al concorso senza entusiasmo, e solo per seguire il consiglio insistente dell'architetto Vasnier.

Rimase soccombente nel primo concorso, vinse il secondo; apprese la notizia senza gioia.

Avvicinandosi il giorno della partenza - aveva allora poco più di ventidue anni - ricopiò con la sua bella calligrafia minuta e ordinata, in un quaderno, tutte le melodie che in cinque anni aveva scritte per la Vasnier.

L'ultima della raccolta era intitolata *Regrets*:

*Devant le ciel d'été tiède et calme
Je me souviens de toi comme d'un songe.
Et mon regret fidèle aime et prolonge
Les heures où j'étais aimé.*

E la dedica: « A Madame Vasnier. Ces chansons qui n'ont jamais vécues que par elle et qui perdront leur grâce charmeresse, si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse. L'auteur éternellement reconnaissant ».

Da Marsiglia, in viaggio per Roma, scrive a Vasnier: «Vi assicuro che faccio tutto quello che posso per aver coraggio; cerco, perfino, di dimenticarvi .. Ma state tranquillo, non ci riuscirò». Da Roma, in una lunga lettera di color tetro, si lagna della pioggia e del vento, si sente preso da rancore per tutto ciò che è romano, trova detestabili i suoi compagni dell'Accademia che hanno perduto la bella spontaneità parigina e si danno, ora,

dell'importanza, « trop prix de Rome, ces gens là », si sente soffocare dalla banalità dei discorsi che gli tocca ascoltare, dall'egoismo che scopre in ogni camerata, dall'abitudine della maldicenza che regna specialmente fra i musicisti; si sforza di lavorare e non può, o riesce male; ricorda e rimpiange le buone amicizie di Parigi, le belle ore passate nella famiglia amica, a Parigi; non può vedersi a Roma, vuol ritornare a Parigi, meta di tutti i sogni, sospiro di tutti i sospiri.

E non nomina mai, nel testo di queste lettere, Madame Vasnier. Ma ogni missiva ha, dopo la firma, il suo post-scriptum; e a questo Debussy confida il breve e asciutto saluto per colei che aveva la bocca di fata melodiosa; e alla quale non pensava più, quasi, fra il disagio e il corruccio della vita romana; e che non aveva nessuna colpa se l'azzurro del cielo d'Italia sembrava così desolantemente grigio ai suoi occhi.

Ma il dolce nome taciuto a lungo era nel poscritto, come accade spesso nelle lettere, di ciò che più preme. Quando la mano esita, perché trema qualche cosa nell'aria intorno, o nel cuore che guida la penna.

La triste vita di Roma! L'insopportabile noia, l'inesorabile mediocrità dell'ambiente accademico! Quel tanto decantato e glorificato clima d'Italia! Quei famosi monumenti, e tutti i pistolotti d'obbligo che bisognava sentir ripetere davanti ad ognuno di essi! Quelle bestioline notturne che non solo impedivano di dormire, ma rendevano, anche, la pelle simile ad una schiumarola! Quel non poter lavorare o - se si lavorava quella musica tipo Verdi e Meyerbeer che saltava fuori!

Aveva forse letto, Debussy, le pagine dedicate da Berlioz a Villa Medici, per trovare tanta esca al suo malcontento e per alimentare di tanti e così vari argomenti le sue nostalgie parigine?

Perfino sui ritratti dei pensionati dell'Accademia, che ornavano le pareti della sala da pranzo, trova da ridire. E se a Berlioz (ai suoi tempi ce n'erano una cinquantina, di immortalati) i ritratti e le caricature erano sembrati soltanto bizzarri e umoristici, a Debussy fanno l'impressione piuttosto melanconica « que c'est le même prix de Rome répété à l'infini ». E se Berlioz scappa a precipizio dai ricevimenti dell'ambasciatore, e augura che un bolide distrugga palazzo ed invitati, Debussy vuoi darsi l'aria di rifuggire dalla vita mondana, e racconta di aver venduto il suo abito da sera; e se Berlioz disprezza il buon vino d'Orvieto come « une sorte de drogue douceâtre et huileuse », Debussy beffeggia il vecchio buon Hebert che dice: gli ubriachi avere, a Roma il «vino eroico»; e se Berlioz si sente, a Roma «esiliato» dal mondo musicale, ed incapace di produrre, e grida: « J'étais méchant comme un

dogue à la chaîne », Debussy si dichiara incapace di scuotere il torpore che lo invade, e grida: « Eh bien, toute cette ville m'écrase, m'anéantit ».

Qualche cosa tramonta, qualche cosa si annienta a Roma come a Parigi, nei due anni di Villa Medici.

Finalmente Debussy rientra nella città delle sue nostalgie, deciso a non ritornare più a Roma, dove avrebbe dovuto compiere un terzo anno di pensionato.

Si reca dalla famiglia Vasnier. Trova che ha mutato di abitazione.

«Strano; non sembrano più la stessa gente, ora che hanno cambiato di casa. Il pianoforte, dove tante volte essa cantava, accompagnata da me, è disposto in altro modo. È difficile ricordare, è difficile rivivere il passato, così. E l'architetto Vasnier poteva risparmiarsi, veramente, i suoi rimproveri per il mio troppo sollecito ritorno a Parigi. Dopo tutto, cosa ne sa, lui, di quello che passa nell'animo di un artista? E non sono certo più un ragazzo, io. Comincia ad essere noioso, il signor Vasnier, con le sue prediche ed i suoi consigli. E Madame Vasnier, com'è sempre bella! Ma il ritratto di Baudry la fa anche più bella. Ha qualche cosa di mutato, negli occhi; erano più espressivi, una volta. Anche la voce .. sì, sempre dolcissima, eppure, un po' di freschezza l'ha perduta, forse ..».

Molta acqua, in due anni, sotto i ponti della Senna e sotto quelli del Tevere; molte rondini dall'uno all'altro continente; molti fiori sbocciati e appassiti nei giardini del mondo; molti tramonti nell'azzurro cielo di Roma e nell'azzurro cielo di Parigi.

E, nel quaderno donato da Achille de Bussy a Madame Vasnier, l'accorata melodia del rimpianto:

*Devant le ciel d'été tiède et calme
Je me souviens de toi comme d'un songe.
Et mon regret fidèle aime et prolonge
Les heures où j'étais aimé.*

Oltre alla fiammata sentimentale che doveva fargli sentire, a Roma, così pungenti nostalgie parigine, e che doveva spegnersi a Parigi appena non fosse più nutrita dall'olio romano della lontananza, Debussy ebbe il suo grande amore artistico giovanile, e fu per la musica di Riccardo Wagner. La passione durò poco, è vero, ma fu ardentissima. Egli pianse di commozione ascoltando, nel 1889 a Bayreuth, *Parsifal*, *Tristano e Isotta*, *I Maestri cantori*.

Nel '90 rinnovò il suo pellegrinaggio alla rocca maggiore dell'arte wagneriana, ma ne ritornò profondamente disingannato.

Non amava più la Germania: adorava la Russia. Nell'intervallo corso fra i due viaggi, aveva stretto amicizia con un valentissimo uomo che gli aveva fatto conoscere *Boris Godunoff* di Mussorgski nella lezione originale, anteriore cioè ai ritocchi apportativi da Rimski-Korsakov. A proposito di Mussorgski, Debussy scriverà un giorno: « ..il est né en 1839 ; il mourut en 1881 .. On voit par ces deux dates qu'il n'a pas eu de temps à perdre pour avoir de génie, il n'en a pas perdu et laissera dans le souvenir des gens qui l'aiment, ou l'aimeront, des traces ineffaçables. Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes ». E da queste righe traspare in che cosa specialmente Debussy contrapponesse Mussorgsky a Wagner, « auquel il n'a manqué que d'être un peu plus humain pour être tout à fait grand ».

Conoscere Mussorgski ed esserne completamente preso e abbandonare tutti gli ancor freschi entusiasmi per Wagner fu per Debussy una cosa sola: e l'avvenimento va segnato albo lapillo, perché ha importanza decisiva nell'indirizzo artistico seguito poi dal Maestro francese.

Un altro fatto importante e ricco di conseguenze accade in questo periodo di tempo nella vita di Debussy: la sua conoscenza di Stefano Mallarmé, la sua viva amicizia per questo e per gli altri giovani poeti, pittori, scultori che ne frequentavano la casa, l'intima comunanza stabilitasi subito fra le idee del musicista e quelle dominanti nel piccolo ed eletto cenacolo artistico. Il «simbolismo» costituiva il la di questo ambiente intellettuale: tutto ciò che vi era di consueto e mercantile ed abusato rappresentava la bestia nera della compagnia. Le ore trascorse dal Debussy in mezzo ai suoi compagni di fede non furono perdute.

Nel 1892, ancora un avvenimento degno di essere ricordato. Questa volta il musicista non fa conoscenza con un poeta, ma con un poema drammatico. Legge *Pelléas et Mélisande*, vi trova ciò che forse stava cercando da molto tempo, chiede a Maeterlinck il permesso di musicare il dramma e, ottenutolo, abbandona una *Chimène* già iniziata, di cui Catulle Mendès gli aveva apprestato il testo, e si mette all'opera.

Nei dieci anni di meditazioni e di lavoro dedicati allo spartito prezioso, il patrimonio artistico del Debussy si arricchisce: egli scrive, tra l'altro, il *Quartetto* (1893), le *Proses lyriques* (1894), le *Chansons de Bilitis* e i tre *Notturmi* - per orchestra questi - nel 1898; il suo nome comincia ad uscire dall'ombra.

« On en parlait avec une sorte de mystère, comme d'un être étrange et subtil », scrive un biografo. I fedeli erano ancora pochi, ma c'erano; qualche pubblica esecuzione di Liriche e di Poemi ne aumentò il numero. I *Notturmi*, eseguiti per la prima volta nel 1900, dinanzi ad un pubblico non certo tutto di iniziati, trovavano già spianata la via da una falange di entusiasti. Ed eccoci finalmente alla prima rappresentazione di *Pelléas et Mélisande*, nel teatro dell'Opéra Comique.

Le cose erano incominciate, per dire il vero, in modo poco promettente. L'orchestra così facile, in generale, alle stanchezze per eccesso di lavoro, protestava perché non aveva niente da suonare. Gli artisti di canto così felici, sempre, di poter fare economia di fiato, si lamentavano di non aver niente da cantare. Maeterlinck era, fra il sì e il no, di parere contrario, e quasi si opponeva all'andata in scena dell'opera. V'erano i disfattisti che facevano correre voci catastrofiche; v'erano i neutralisti che si limitavano benevolmente all'ironia; v'erano i puritani che arrossivano già, solo al pensiero dello scandalo artistico a cui avrebbero dovuto assistere. Un grande fiasco si profilava all'orizzonte.

Ma ecco che, la sera del 30 aprile 1902, memorabile nella storia dell'arte, dalla minacciante ombra del fiasco salta fuori, nel modo più inopinato, un esile ma promettente ramoscello di alloro, e nelle sere seguenti il ramoscello si adorna di bacche, e getta nuovi germogli e cresce e cresce fino a divenire un albero - che avrà sempre, nei tempi, verdissime fronde per la gloria di Claudio Debussy.

Da allora, l'arte e l'attività fecondissima di opere del grande musicista francese si svolgono in pieno sole, attese, seguite, apprezzate sempre da una folla di ammiratori, e la sua fama volo rapidissima in tutto il mondo.

Molto giovarono alla comprensione dei suoi principi artistici e dei suoi ideali - anche se gli valsero, inevitabilmente, qualche nemico di più - gli scritti d'arte da lui sparsi in vari periodici e specialmente quelli pubblicati nel tempo in cui fu critico musicale della « Revue Blanche » e di « Gil Blas ». Tre opere, a quanto si sa, egli lasciò incompiute: *Histoire de Tristan*, *Le Diable dans le beffroi*, *La chute de la maison Usher*, ricavate, queste due ultime, dai *Racconti* straordinari di Edgardo Allan Poe. Esse avrebbero dovuto esprimere, secondo quanto Debussy stesso aveva preannunziato, una nuova maniera della sua arte.

Per bene apprezzare il valore e l'importanza dell'arte debussiana nei riguardi del movimento musicale francese di questi ultimi cinquant'anni bisogna pensare per un momento alle condizioni nelle quali Debussy trovò l'arte del suo paese. Erano, queste, di completa soggezione al dominio straniero. Le acque non erano chete, però, sotto la superficie

apparentemente tranquilla e rassegnata dell'oceano intellettuale parigino: già dopo il '70, sotto la sferza delle sventure e dei dolori della guerra franco-prussiana, si era delineato in alcuni ambienti di cultura un vivo risveglio di sentimento nazionale e di reazione contro il secolare dominio delle musiche italiana e tedesca.

Due grandi Associazioni musicali erano state create per opporre alla straniera l'arte paesana, per la diffusione dei compositori nazionali: La Société Nationale de musique ed i Concerts de l'Association Artistique.

« Le but que se propose la Société diceva lo Statuto della prima, che era stato compilato dal Saint-Saëns, da Castillon e da Garcin - est de favoriser la production et la vulgarisation de toutes les œuvres musicales sérieuses, éditées ou non, des compositeurs français, et de mettre en lumière, autant que cela sera en son pouvoir, toutes les tentatives musicales, de quelque forme qu'elles soient, à la condition qu'elles laissent voir, de la part de l'auteur, des aspirations élevées et artistiques .. ». E l'altra Associazione, dal canto suo, si consacrò alla diffusione delle opere di Berlioz; di questo grandissimo e fin allora misconosciuto compositore, che fu chiamato da Heine « un rossignol colossal, une alouette de grandeur d'aigle, comme il en a existé, dit-on, dans le monde primitif... ».

Ma ecco che, quando forse stavano per maturare i primi frutti di questa sana opera di propaganda e di riparazione, poco dopo che Berlioz aveva avuto la tardiva, ma commossa ed entusiastica apoteosi nella sua patria, ecco che spunta, nel cielo parigino, un nuovo astro. Viene dalla Germania - è Riccardo Wagner. In pochi anni - dall'82 all'85 - vince tutti gli ostacoli, incatena tutti i cuori, diviene padrone assoluto del campo. E aiutato, sospinto, imposto - oltre che dalla forza propria - da una propaganda attiva, ardente, instancabile, quale sanno organizzare solo i tedeschi per i tedeschi, e che anche i latini sanno imitare molto bene, quando si tratti di favorire costoro.

Musicisti, poeti, pittori, filosofi, tutti si prosternano dinanzi al nuovo idolo. Troviamo i nomi rappresentanti le tendenze artistiche più opposte, i più cospicui e puri campioni della nuova poesia francese - quanto lontana e diversa dalla poesia del compositore di Lipsia, - troviamo i critici dai gusti più disparati, dai cipigli più terribilmente severi, riuniti in commovente amplesso sotto un unico vessillo, la « Revue Wagnérienne ». Il mondo intellettuale - gioventù compresa - non credeva che in Wagner come i maomettani in Allah; e Bayreuth era, naturalmente, la sua Mecca.

La cosa non poteva durare a lungo, e non durò. Nel '90 si manifesta un principio di reazione contro il despota tedesco, ed è interessante, sintomatico ed istruttivo notare che alla

base di questo movimento che tendeva a liberare l'arte francese dalla influenza straniera si trovi una istituzione - Les Chanteurs de Saint-Gervais - che, diretta dalla mente illuminata di Charles Bordes, volle anzitutto rimettere in luce ed in onore le musiche Gregoriana e Palestriniana e quelle francesi dei secoli XV e XVI.

Fra i tanti, un frequentatore appassionato ed entusiasta non mancava mai a queste audizioni di musica antica. Era l'innovatore Claudio Debussy.

Fra i pochi - forse unico anzi in quegli anni un giovane compositore di musica che aveva già spinto sguardo e anima verso il passato, come ad una sorgente di nuove e fresche bellezze, ebbe a scrivere - dopo quelle audizioni - che egli teneva per suoi modelli e per suoi autori prediletti i vecchi Maestri di Francia.

Questo passatista, questo sfegatato amante delle anticaglie del suo Paese era l'innovatore Claudio Debussy.

Egli pensava ai clavicembalisti e scriveva: «Perché non rimpiangere quella incantevole maniera di scrivere la musica, che noi abbiamo perduta, tanto che ci è impossibile ritrovare, fra noi, una qualsiasi traccia di Couperin? Essa evitava ogni ridondanza ed aveva dello spirito: noi non osiamo quasi più far mostra di aver dello spirito, temendo di mancare di grandiosità; ed a questa aspiriamo incessantemente senza, il più delle volte, raggiungerla». Nello stesso modo che vedeva in Wagner un pericolo mortale per la moderna musica francese, riconosceva in Gluck, e non senza ragione, la causa prima dell'abbandono delle antiche tradizioni dei Chambonnières, Dandrieu, Couperin, Rameau: «Maria Antonietta, che non dimenticò mai di essere austriaca, impose Gluck al gusto francese: e da questo momento le nostre belle tradizioni si falsano, il nostro amore per la chiarezza scompare».

Egli pensava al Rameau e scriveva: «Noi avevamo, pertanto, una pura tradizione francese nell'opera di Rameau, costituita di tenerezza delicata e vezzosa, di accenti giusti, di declamazione rigorosamente esatta priva di codesta posa alla 'profondità' ed al bisogno di spiegar tutto a furia di pugni, di spiegare tutto fino a restar senza fiato - che sembra voler dire: voi siete un'accolta di perfetti idioti che non comprendereste nulla se non vi si obbligasse fin da principio a prender lucciole per lanterne. Si può deplorare dunque che la musica francese abbia seguito per tanto tempo delle vie che la allontanarono da quella chiarezza di espressione, da quella forma compendiosa e raccolta, che sono qualità peculiari e significative del genio francese».

In nome della indipendenza dell'arte nazionale, in nome delle antiche tradizioni che voleva rimesse in luce e che quest'arte dovevano rigenerare, Debussy combatté dunque con

tutte le forze, nei suoi articoli di critica d'arte, l'opera ed il sistema wagneriani, e proclamò, con la vigoria di chi ha materiato di meditazioni e di fede il suo pensiero, l'amore grande che egli nutriva per i Maestri francesi del '700. Con pari ardore additò agli artisti di Francia gli antichi, dimenticati ideali, proponendoli come fonte di ispirazione, come germe di rinnovamento artistico per l'oggi e per il domani. È bella questa fede, degna di essere ammirata è questa cosciente chiarezza di intenzioni che illumina di idealissima luce tutta la produzione musicale del Maestro, che aggiunge al suo già così grande valore artistico il significato profondo di opera redentrica dell'arte nazionale, di missione compiuta con mistico ardore, con quel disdegno del facile successo che soli possono essere ispirati da un animo puro e da una mente superiore e colta.

Debussy è veramente riuscito con le sue opere, con i suoi scritti d'arte, col suo esempio largamente seguito da molti vigorosi ingegni - che non hanno nulla a che vedere, naturalmente, coi suoi pedestri imitatori a liberare l'arte francese dal dominio e dall'influenza di quella germanica, e a fare rivivere, in musiche piene di originalità formale e tecnica, il vecchio genuino spirito di Francia.

E non soltanto dal punto di vista storico e nazionale l'opera di Claudio Debussy riveste una importanza capitale; ma anche da quello, altrettanto significativa, di arte interpretativa delle tendenze spirituali di una civiltà.

Già rievocando, nella nostra mente, le sensazioni provate ascoltando le composizioni di questo Maestro, noi dobbiamo riconoscere che non si saprebbe immaginare musica più caratteristicamente francese della sua. Sembra di trovare, in essa, lo specchio della razza, con tutti i suoi pregi e con tutti i suoi difetti; sembra di riconoscere in essa - poiché di arte aristocratica si tratta e non popolare - l'espressione fedele della moderna cultura francese, anche questa così opposta, per ideali, forme, tendenze, gusti, alla tedesca.

Pensiamo alla Poesia. Abbiamo incontrato, nei primi capitoli della vita artistica del musicista, Mallarmé. Ma non solo di questo poeta il Maestro subisce il fascino: anche dei Baudelaire e Verlaine. E a sua musica è tutta piena dei riflessi di queste poesie, è tutta percorsa dalle vibrazioni sottili onde esse sono percorse; e ne esprime, volta a volta, il profumo inebriante, il languore estatico, e dice lo scoramento di anime stanche oppresse dalle nebbie della tristezza, il sogno di una morte sopravveniente tra effluvi di fiori e bagliori roseo-azzurri di tramonti, il nostalgico amore verso lontani paesi, le misteriose aspirazioni verso misteriosi amori.

Se questi poeti non fossero esistiti, vien fatto di pensare, la musica di Debussy sarebbe stata diversa da quella che è. Certo si sarebbe intonata ad un altro colore. Chi non ricorda la diabolica e accesa ribellione di Mallarmé contro la «serena ironia» dell’Azzurro, e la disfatta del poeta nell’impari lotta?

*Brouillards, montez ! Versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux!*

*Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t’en venant la vase et les pales roseaux,
Cher Ennui, pour boucher d’une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.*

*En vain! l’Azur triomphe, et je l’entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante
Et du métal vivant sort en bleus angelus!*

*Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu’un glaive sûr;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté! L’Azur! l’Azur! l’Azur! l’Azur!*

Pensando ai rapporti, ormai riconosciuti, fra colore e musica, sembra di notare anche in Debussy una vera ossessione dell’Azzurro. È questo, a mio modo di vedere, il colore dominante nella sua musica. E l’atmosfera che avvolge - rendendola squisitamente armonica ed omogenea, nella sua varietà - gran parte della produzione artistica del Maestro. *Pelléas et Mélisande* è tutta una sinfonia di azzurri, il Mare è tutto un giuoco - drammatico talvolta - di azzurri contrastanti fra loro; nei *Notturmi*, neppure *Le Nuvole* (I tempo) riescono ad eclissare completamente il colore del cielo; il *Prélude à l’après midi d’un faune*, ispirato direttamente, questo, dall’egloga di Mallarmé, dà, in alcuni momenti, quel senso di oppressione che si

riceve dall'azzurro troppo intenso della vòlta celeste, nei pomeriggi estivi. E il *Quartetto*? E la maggior parte delle *Liriche*? Ben si sorprende, talvolta, anche in Debussy una volontà, un tentativo di liberazione - cerule non sono, ad esempio, alcune delle sue composizioni più recenti - taluni fra i *Preludi*, molte pagine del *Martirio di S. Sebastiano*, qualche nuovissima *Lirica* - né tali avrebbero potuto essere le promesse e non compiute opere ricavate dalle novelle del Poe. Ma nei primi suoi anni quasi sempre, e spesso negli ultimi di sua vita, il musicista, come il Poeta, deve dichiararsi vinto:

Je sais hanté! L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!

Per uscire da questo bagno di colore, che potrebbe ossessionare anche noi, guardiamo ora, ed ammiriamo, un paesaggio delicatamente policromo; è una specie di traduzione letteraria, un presentimento di quello che sarebbe stata, nella sua vaghezza di forme, nella originalità di nuove armonie e di accenti, nella squisita tenuità di linee, di particolari, di chiaroscuri, l'arte debussiana.

Lo troveremo, ancora, in Mallarmé:

Je veux ..

*Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.
Et, la mort telle avec le seul rave du sage,
Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encore sur les tasses, distrait.
Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue
Un clair croissant perdu par une blanche flue,
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.*

Debussiano è il cuore «limpido e fine» di questo aspirante cinese; debussiano il paesaggio esotico, debussiana la semplicità di espressione pittorica sognata dal poeta. E quella «filigrana azzurra». dell'anima?

Come somiglia a certi accordi musicali esalanti dall'anima, cerulea anch'essa, di Melisanda!

Il nostro rapido e sommario viaggio ideale attraverso le regioni della Musica e della Poesia ci ha portati, senza che ce ne avvedessimo, nell'Estremo Oriente. Fermiamoci un momento, per gettare una fugace occhiata ad altri caratteri specialissimi dell'arte debussiana: l'orientalismo e il sentimento della Natura.

Il musicista aveva attinto, forse, dalle opere dei musicalissimi poeti a lui cari, oltre che dagli entusiasmi per la musica russa, l'amore verso il fantasioso e misterioso Oriente, meta, specialmente in quegli anni, di tanti spiriti curiosi ed irrequieti, paese sommamente caro anche ai nostri sogni e nel quale la musica sembra esalare per naturale incanto dalle cose, come il profumo dai fiori. Molte fra le composizioni di Debussy sono ispirate dall'Oriente, e tutta la sua musica è soffusa di esotismo, e rivela spesso i segni di quella «nostalgia» - tormento e gioia del poeta dei *Fiori del male* - per il paese dove tutto è «bellezza, calma, voluttà»; - ed ha languori e fremiti, iridescenze e rabeschi che dell'Oriente racchiudono tutti i fascino.

Ma non solo questa raffinata sensibilità e questa vaghezza di armonie - che, per quanto preziose, rimangono sempre nel dominio superficiale dell'«impressione» - egli sembra aver appreso nel contemplare con gli occhi dell'anima i paesi del Sol Levante, bensì anche quella facoltà di meditare profondamente dinanzi alla Natura, di amarla come cosa viva, di intenderla, di esprimerla.

Il Tagore, nel suo *Sâdhanâ*, illustra la dottrina delle *Upanishad* e ci dice che essa predica e propugna l'intima unione dell'anima dell'uomo con l'anima delle cose che lo circondano: «La realizzazione della nostra affinità col Tutto, della nostra compenetrazione in ogni cosa per mezzo dell'unione con Dio, fu in India considerata come fine e compimento ultimo dell'umanità». Ed avverte che le *Upanishad* dicono, di coloro che hanno raggiunto la meta della vita umana, «che sono in pace e in unità con Dio, intendendo che essi sono in perfetta armonia con l'uomo e con la Natura, e quindi in tranquilla unione con Dio». Una invocazione dice: «Io mi prostro infinite volte davanti a Dio che è nel fuoco e nell'acqua, che pervade l'intero mondo, che è nelle annue mèssi come negli alberi». E, parlando della coscienza dell'anima, dice il poeta indiano: «Le leggi che l'uomo scoprì non sono altro che la

percezione dell'armonia dominante tra la ragione, propria all'anima umana, e i fenomeni del mondo. Questo è il legame mercede il quale l'uomo è congiunto al mondo in cui vive. Egli gioisce sommamente quando lo scopre, poiché allora vede e comprende se stesso nelle cose che lo circondano».

Poco importa che il cosiddetto «naturismo» di Debussy abbia potuto svilupparsi ed esplicarsi indipendentemente dalla conoscenza delle *Upanishad* indiane. Mi sembra in ugual modo curioso ed interessante - e torna ad onore del Musicista - notare le affinità casuali fra una dottrina filosofica di quel lontano Oriente a lui così caro, e certe sue pagine - la scena della fontana nel secondo atto di *Pelléas*, *Nuages dei Notturni*, tutta la «suite» *Il Mare*, il secondo tempo di *Iberia*, per non dire che di alcune - nelle quali l'anima del Musicista sembra veramente cercare con ansia, con fede, con ardore l'anima delle cose per intenderla, interpretarla, esprimerla: e talvolta vi riesce; ed allora la sua musica non è più impressionistica, come si usa dire, ma eminentemente comprensiva e penetrante e commossa; e compie quel rito d'amore verso il «Tutto» di cui sono così alte propugnatrici le *Upanishad* e di cui è difficile non sentire il fascino e la religiosa grandezza.

Proprio qui, però - nel naturismo - dove Debussy raggiunge le sue più alte vette, troviamo l'origine e forse la causa del lato più debole della sua arte: non tanto la carenza di umanità, come ebbi a dire inesattamente una volta, quanto la concezione unilaterale che, fino a *Pelléas et Mélisande*, ebbe della umanità.

Egli guarda con occhio appassionato alle cose, le scruta, ne ricerca l'anima, vuole esprimerla, ed in esse avvolge ed annulla quasi l'anima umana. Copre con un grande manto di malinconia il mondo degli uomini, lo guarda e lo esprime con un senso di pietà dolce e mortale come un incantato filtro della rinuncia; e solo nella contemplazione della Natura sembra trovare qualche raggio di speranza o di fede e qualche fremito di gioia. Si immerge con un abbandono pieno di voluttà nel mondo dei sogni malati, e dimentica la vita ruvida forte eroica - dei grandi dolori e delle meno grandi felicità.

Ora l'arte che della vita sentimentale umana non si preoccupi, che delle umane passioni non si commuova, che dell'anima nostra non esprima e conforti le ardenti aspirazioni verso un migliore avvenire o le tragiche lotte contro il male e contro il destino avverso, che del nostro cuore non esalti gli eroismi e non pianga le sventure, è un'arte che non crede in una possibile elevazione dell'umanità e che predica lo scetticismo, non la fede; la menzogna - come Debussy stesso ebbe a dire - non la verità; la rinuncia, non la lotta eroica ed il trionfo della volontà: è, nel suo più profondo contenuto morale e filosofico, arte non educativa,

inutile quindi - dannosa forse - ai fini della civile elevazione umana. La stessa profonda, squisita armonia che si avverte fra musica e poema in *Pelléas et Mélisande*, prova che Debussy riconosceva come accettabile e rispondente alla sua, la concezione della vita esposta da Maeterlinck nel dramma. E questo non è certamente fatto per liberare ed esaltare lo spirito umano. È, come tutti sanno, una dolcissima favola di ombre aggirantisi, fra sospiri e mormorii sommessi, in un fantastico regno delle ombre; e sembra racchiudere la «morale» che tutto è vano al mondo; e, prima di ogni cosa, vana è la vita; inutile la lotta, perché la fatalità sola governa il destino degli uomini; più inutili le ribellioni eroiche, perché a nulla valgono; inutilissimo perseguire il millenario sogno di distinguere il Bene dal Male, perché Bene e Male si compenetrano talmente, nel mondo, da essere indivisibili. Meglio vale dunque la rassegnazione, l'inerzia, il cieco abbandono all'ignoto destino. Il «Niente vale la pena» del Budda.

Contenuto filosofico deprimente, dunque, che lo diviene ancor più merce l'affascinante musica di Debussy che aggiunge mistero a mistero, languore a languore, abbandono ad abbandono; che idealizza ancor più queste ideali creature prive di fede, prive di forza, fino a farcele così vivamente amare, appunto perché non hanno fede, né forza.

Solitudine, silenzio, raccoglimento: ecco ciò che si chiede dopo aver ascoltato *Pelléas et Mélisande*. Il dramma ci ha rapito nel suo turbine di sogni e di poesia, ci ha ubriacato delle sue luci azzurre, ci ha riempito di turbamento e di ansia.

*Sous l'eau du songe qui s'élève
Mon âme a peur, mon âme a peur...*

Siamo stati condotti dal Poeta e dal Musicista sulla soglia del Mistero. Abbiamo visto l'antro tenebroso la cui volta, illuminata dalla fiamma della poesia, sembra tutta brillare di stelle - come Pelléas dice alla sua compagna. E se non abbiamo potuto penetrare questo mistero; e se le stelle non abbiamo potuto contare, né immaginare da quale lontananza risplendessero, pure non abbiamo potuto sottrarci al fascino delle loro luci incerte, e abbiamo avvertito la presenza, tutto intorno, di qualche cosa di inafferrabile e di inquietante.

«Io spero di vedere la mia vita riallacciata alle sue sorgenti e ai suoi misteri con legami che non ho l'occasione né la forza di vedere tutti i giorni», dice press'a poco Maeterlinck parlando del suo modo di intendere il Teatro. « La musique est un total de forces éparées .. », scrive Debussy in *Monsieur Croche antidilettante*. « On en fait une chanson

spéculative ! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées des vos traités .. Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites; jamais celle qui est inscrite dans la Nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la *Symphonie Pastorale* ».

Poeta e musicista si incontrano nelle vie del pensiero e dell'arte. Maeterlinck - creando il suo Teatro del sogno - sembra rispondere ad una misteriosa invocazione di Debussy. Fanciullo, Debussy non aveva mostrato nessuna specialissima predilezione per la musica; era nato da una famiglia nella quale la musica era lettera morta; non aveva mostrato nessuna precocità, non aveva subito i legami di nessuna ereditarietà familiare; studente al Conservatorio, dopo l'incontro pieno di Fato con M.me de Sivry, quando gli dessero da armonizzare una melodia, non riusciva mai a trovare «l'armonia dell'autore». Egli avrebbe ben trovato, più tardi, la sua propria armonia.

Ma dei suoi poeti sì, anche giovanissimo egli seppe trovare l'armonia. Delle poesie e dei drammi nati per lui, sì, seppe rendere musicalmente l'atmosfera. Uomini e cose si confondono in *Pelléas et Mélisande*, come in alcune pagine di Edgardo Poe il paesaggio immaginato dal poeta risponde ed agisce in perfetta relazione con i moti delle persone sceniche. Le anime delle cose eterne e degli uomini mortali sono, nel Debussy di *Pelléas*, in completa armonia; le voci orchestrali moltiplicano la facoltà espressiva della voce umana; questa giustifica ed innalza, con quello che dice, la forza e i moti delle voci orchestrali. Si annienta l'uomo nelle cose che lo circondano; appare quale è nel teatro maeterlinckiano: piccola debole cosa dinanzi alla Natura che lo inquadra, davanti al Fato che lo domina, barcollante nel Mistero che lo circonda.

Potenza meravigliosa dell'Arte, senza dubbio. Ma di un'Arte che vuole, è, e deve essere solitaria, individualistica, e tale deve rimanere. Pietra miliare luminosa nella storia della musica, e non primo pilastro di un ponte che si slanci verso l'avvenire.

Debussy comprese tanto bene, del resto, le limitazioni imposte alla sua arte dalla concezione etica prevalentemente seguita nei primi venti anni di attività artistica, che volle uscire dal troppo angusto recinto nel quale si era volontariamente rinchiuso. Uomo di genio, non dovette essergli difficile convincersi che, per un artista, ripetersi è morire. E poiché, come è giusto e naturale, egli non voleva morire, così lasciò ai suoi molti imitatori la gioia di ripetere all'infinito ciò che aveva già detto e la cura di dimostrare - per la maggior gloria del suo proprio nome - che ai «Debussisti» è sempre di gran lunga preferibile l'autentico Debussy. Egli cercò dunque per sé nuove vie, nuovi modi di espressione: ed ecco che, negli

anni successivi alla comparsa di *Pelléas*, possiamo osservare un graduale abbandono dei poeti fin allora prediletti e prescelti per le sue liriche, ordito prezioso a sottili trame musicali, ed una tendenza sempre più sensibile verso altri poeti ed altre poesie, i vecchi poeti, le vecchie poesie di Francia. Nel 1904 *Trois chansons de France* (due *Rondels* di Charles d'Orléans e la *Grotte* di Tristan L'Hermite); nel 1908 *Trois chansons* de Charles d'Orléans; nel 1910 *Trois ballades* di François Villon e *Le promenoir de deux amants* di Tristan L'Herrnite; ed ecco che il nostro musicista non chiede più gli argomenti delle sue opere future al nebuloso teatro maeterlinckiano, ma alle novelle del Poe, nelle quali l'uomo appare dotato di una «volontà focosa e paziente» - per dirla col Baudelaire - che «lancia una sfida alle difficoltà più irte», oppure a quella sublime leggenda medioevale di *Tristano e Isotta*, la quale racchiude in sé tanta parte dell'immortale poema umano, Amore, ed è tutta vibrante di musica:

*La reine chante doucement,
la voix s'accorde à l'instrument,
les mains sont belles, le lais est bon,
Douce la voix et bas le ton ..*

tutta delirante di una passione che, espressa con vigore meraviglioso nel ritornello tristanesco

*Isot ma drue, Isot ma mie
En vous ma mort, en vous ma vie.*

avrebbe dovuto trovare nella interpretazione debussiana accenti ben più forti di quello prestato - ad esempio - dal musicista a Mélisande nel momento culminante in cui questa confessa a Pelléas il suo lungamente taciuto amore.

Non breve il cammino, certamente, e difficile il trapasso dalla vecchia maniera - tutta avvolta da nebbie e da penombre crepuscolari - a questa nuovissima, a noi rimasta - nelle sue forme definitive - sconosciuta, che avrebbe dovuto esprimere non più un blando azzurrino sogno ma la forte, la rossa vita; e come all'inizio di questo cammino noi troviamo i vecchi poeti di Francia, con la loro umanità semplice e profonda insieme; e come alla meta, cui il viandante non poté giungere, sapevamo essere le strane angosciose vicende immaginate dal Poe, così a mezza strada - significativa ed eloquentissima stazione intermedia - noi troviamo

la musica scritta dal Debussy per quel Martirio di S. Sebastiano, nel quale sogno e realtà, misteriose forze oltremondane e fortissimi eroi nati di donna, tragedie di uomini e serena poesia delle cose talvolta si compenetrano e si fondono, tal'altra cozzano fra loro.

Disparità grande di elementi costitutivi e conseguente assenza di un preciso carattere - sacro o profano, reale od irreale - nell'opera dannunziana. E questo, che nel poema è fonte di bellezza e di varietà, avrebbe rappresentato - per qualunque musicista un grave ostacolo. Non così pel compositore di S. Germain che, trovandosi in un periodo di evoluzione, di transizione da una maniera ad un'altra, dovette vedere proprio in questa non ben definita fisionomia del poema come lo specchio del suo stato d'animo e la migliore occasione per saggiare discretamente, senza impegnarsi a fondo, le sue forze per il domani - e per misurare quanta fosse la sua libertà rispetto al prossimo passato.

Queste ragioni ci fanno riguardare con speciale interesse la musica del S. Sebastiano; per queste ragioni credo non inutile osservare un po' da vicino quest'opera, sintomo precursore della nuova maniera ed ultima parola detta - nell'ambito della musica drammatica - dal compositore francese.

Dovuto alla collaborazione di due diversissimi ingegni: guardiamone dunque, prima del commento sonoro, la fonte letteraria ispiratrice del Debussy.

Il nome del Maestro di Dante, rievocato, nel prologo del Martirio, dallo stesso D'Annunzio, «questo esule Fiorentino, che in lingua d'oïl balbetta, come il buon Brunetto Latino», non deve essere stato suggerito - a qualche lettore od ascoltatore francese - solo da questo richiamo, ma anche da certa analogia che - senza voler in alcun modo confrontare il valore estetico e letterario dell'opera dannunziana con quella latiniana si può osservare fra *Il Martirio di S. Sebastiano* e quel Trésor che Brunetto volle scrivere «en romans selon le langage des François .. car nous sommes en France, et .. pour ce que la parleure est plus delitable et plus commune à tous les gens ».

Analogia - come dire? - di contenenza di erudizione: e parlo, si capisce, della pura quantità, non della qualità.

Certo si è che, come Brunetto Latini fece stupire le genti con la sua «arnia di mele tratta da diversi fiori», nella quale le dottrine di Aristotele e Tolomeo, e la Politica e la Retorica e le Istorie di Dio, dell'Uomo, del Creato sono spiattellate in rima con una disinvoltura più unica che rara, così il nostro Poeta abruzzese dovette épater più d'uno dei suoi ascoltatori parigini - non avvezzi come noi alle sue opulente e fantasiose rievocazioni storiche - con la somma di sapienza di cui dà prova nel *S. Sebastiano*.

Egli mostra di saperla molto lunga, in fatto di tradizioni cristiane e pagane, di magia, di astronomia, di astrologia, di demografia, eccetera; ed inutile dire con quanta arte e con quanta ricchezza di immagini sappia presentare il suo fardello di scienza. Egli la sa tanto lunga, che riesce a far andare su tutte le furie qualche critico francese, il quale non esita a trattarlo con pochissima urbanità forse per consolarsi di non essere riuscito a rintracciare, nella letteratura del Medio Evo, la fonte vera di questa nobile opera d'arte. Fonte che - secondo la mia modestissima opinione non deve cercarsi nelle narrazioni intorno a S. Sebastiano attribuite a S. Ambrogio (come hanno concordemente ritenuto i critici francesi e come anche il nostro grande Novati ha creduto di poter arguire scrivendo, però, prima di conoscere il mistero dannunziano - febbraio 1911, nella «Lettura» - ma piuttosto in quella veramente aurea *Legenda Sanctorum* - dovuta alla fervida fede ed alla candida anima del Beato J. da Varazze che, nel paragrafo dedicato alla vita di S. Sebastiano, comprende quasi per intero lo schema della moderna finzione teatrale ed il germe di tutte le scene più importanti - passeggiata sui carboni ardenti ed apparizione dei sette Serafini e Camera Magica comprese - del *Mistero dannunziano*.

Quello che più colpisce nell'opera del nostro Poeta è la magistrale rappresentazione di quel caotico mondo romano dei primi secoli dell'Era Volgare, nel quale le vecchie civiltà pagane cozzano violentemente con la nuovissima cristiana appena nascente; e gli Dei sembrano accorrere d'ogni dove come per riunirsi in un supremo convegno e per combattere una suprema battaglia, prima di morire. È un mondo dove gli spiriti sono tormentati dalla più ardente sete di misticismo, e gli animi sono pronti ad accogliere le religioni orientali più diverse, e ad abbandonarsi ai culti più strani. L'Oriente preme sull'Occidente, e cerca di penetrarlo.

Su questo sfondo grandioso, che allarga smisuratamente il significato allegorico del dramma, campeggia la figura del Santo.

Non è questa, certamente, la più simpatica che ci appaia dinanzi, fra tanta folla di persone. D'Annunzio, nel presentarla e disegnarla, ha tutta l'aria di voler dare pienamente ragione a quegli empi che giudicano i Santi, i Martiri, i Veggenti come altrettanti soggetti istero-epilettici. È vero che il Poeta, per aver scelto a priori la protagonista in una ballerina - Ida Rubinstein - era costretto, spinte o sponte, a fare di Sebastiano un Santo molto danzante. Ma insomma questo Difensore della Chiesa balla troppo; e forse questa sua sfrenata voglia di muover le gambe finisce col rendere poco fermo anche l'animo suo che, davanti al Concilio dei falsi Iddii, tentato dagli allettamenti di Diocleziano Imperatore già apparecchiatesi ad

inneggiare ed a sacrificare al bellissimo Arciere come ad un nuovo Dio di Roma, è lì lì per cadere nella trappola, ed abbandonare il Cristo e tutti i suoi apostoli, e ricadere nel più pagano dei paganesimi.

Nella prima «Mansione» - così il Poeta nomina gli atti per richiamarsi agli antichi «Misteri» - La Corte dei gigli, si vedono i due gemelli Marco e Marcellino attendere il supplizio di cui li ha resi meritevoli la confessata fede cristiana. La scena è ingombra di una folla varia e ciarliera, nell'aria è diffuso un senso di mistero e di aspettazione. Invano Vitale - il figliuolo del Prefetto - minaccia ai fratelli condannati tormenti fierissimi: invano la madre, le sorelle, il padre vengono a supplicarli. Essi resistono, e se l'uno vacilla, ecco Sebastiano richiamarlo con parole di fuoco alla fermezza, ed ecco - fra il tumulto della folla pagana - la madre, le cinque sorelle, più tardi lo stesso padre dei condannati unirsi ai gemelli nella fede e nel destino.

Un uragano passa nei cuori della moltitudine. Gli Arcieri di Emesa, i fedeli di Sebastiano, deprecano che il loro Duce possa macchiarsi della colpa fatale: l'un d'essi lo ammonisce che fino a che egli, Sebastiano, impugni l'arco di Emesa e rechi sulla spalla la faretra «dai diciotti dardi», non potrà. E Sebastiano si libera dall'arco e dalla faretra, non prima, però, di aver scagliato un dardo verso il cielo chiedendo «Dio, ti domando un segno, se ne son degno». Il dardo non ricade (come in un dramma indiano di Angelo De Gubernatis). L'aria si riempie di suoni misteriosi, di canti, di profumi. L'anima del Santo è preda all'esaltazione mistica: egli darà ai fedeli ed agli infedeli un nuovo, più luminoso segno della grazia divina, e danza la «Danza estatica» sui carboni ardenti come sopra un tappeto di fiori, mentre sette fasci di gigli, posti fra gli intercolumnii, si illuminano di una luce abbagliante, e fioriscono dalle loro corolle sette Serafini - e tutta la folla è presa da terrore sacro - e «tutto il Cielo canta».

La seconda «Mansione» - La Camera Magica - ci fa assistere alla lotta sostenuta dal Santo contro le nemiche forze occulte, simboleggiate da sette Maghe le Maghe dei Pianeti - avvinte con auree catene a sette cippi coronati di fuochi policromi; e dalla invisibile Erigone, l'amante di Dioniso, che di dietro alla inviolabile porta di bronzo fa udire la sua canzone e parla a Sebastiano come se lo vedesse, paragonandone la bellezza a quella del «Dio balzante che agita il tirso». Invano il Santo impone alla «Vergine dalla spiga d'oro» di aprire le bronzee porte, essa non può. Invano egli ed i suoi accoliti tenteranno di abatterle, come hanno abbattuto centinaia di idoli e di altari: la Camera Magica è come l'estrema rocca nella

quale si asserragliano le forze avverse. Non furia di iconoclasti, non fascino di scongiuri potranno aprirne le porte.

La folla tumultua. Mentre i liberti di Andronico dicono le meraviglie create e racchiuse dal Mago Setar nell'inaccessibile Camera, cento e cento schiavi non bene sicuri della loro fede supplicano Sebastiano che dia loro un segno - per la loro fermezza - e ricordano gli innumeri miracoli del Cristo. Ed ecco che mentre questa valanga di implorazioni di una povera umanità avvilita dal dolore, calpestata dal destino, incapace di intendere chiaramente quali siano la «salute» e la «gioia» che le vengono promesse, si riversa sul Santo e lo fa delirare e lo fa piangere d'angoscia, ecco che appare la più ammirevole fra tutte le figure del dramma, il simbolo più alto e più potente che sia contenuto in questa poetica urna di simboli: la femmina febbricitante.

«Nel mio sonno ho vissuto quel che ora dico con la mia lingua di carne» (cito qui ed altrove la traduzione di Ettore Janni), essa avverte. Essa è colei che, cento volte reincarnandosi, cento volte ha peccato: ma amore è la sua colpa e amore sarà la sua salvezza. Essa è l'allegoria vivente di tutto il dolore onde fu afflitta l'umanità dal giorno della creazione: e il grave fardello curva le sue povere spalle, ed ogni dì le sue tempie sono percosse da una febbre nuova.

Essa rievoca, attraverso la catena degli angosciosi ricordi, la catena delle sue angosce - «Ero madida e fredda nella mia febbre, a volta a volta come nella schiuma e nella cenere. Fra le mie labbra livide avevo la Sua amarezza e la mia sete. E, benché il sangue mi fosse nelle tempie e nella gola come un tuono incessante, udivo in me stesso il rumore della macina, come se solo la vita dell'anima mia, non l'orzo, fosse stritolata dal granito» - e l'anima della donna delirante esce purificata dal lungo martirio, si innalza in un'estasi di dolore e di amore .. e si mostra, affine, degna di portare - e di rivelare alla folla attonita il sacro deposito del Lenzuolo di Cristo. «Ecco la mia vita, ecco la mia morte». Essa è libera finalmente, essa è redenta, essa è Santa.

Il lungo Lenzuolo viene dispiegato: e mentre una luce mistica illumina tutte le fronti piamente inchine, e mentre i due Santi mostrano alla moltitudine le impronte lasciate sulla tela dal corpo insanguinato del Redentore, una voce celeste - proveniente da là dove prima risuonava la voce della pagana Erigone - intona il più dolce e puro canto cristiano. Crollano le catene che legano ai cippi le sette Maglie planetarie, si schiudono le porte di bronzo della Camera Magica. Il prodigio meraviglioso si è compiuto: uomini e cose sono come avvolti da un sogno «senza principio e senza fine».

Nella terza «Mansione» - Il Concilio dei falsi Iddii - Sebastiano non dovrà lottare contro le, oscure forze della magia e delle deità avverse, ma contro il ben più temibile nemico che si nasconde nel suo stesso animo, contro il tentatore orgoglio.

Fra Diocleziano e il Santo si combatte il feroce duello: Diocleziano ama ed ammira il valoroso capo della sua coorte di Arcieri, ma non può perdonargli la fede in Cristo; e dopo averlo minacciato dei supplizi più crudeli cerca di vincerlo con l'offrirgli la incoronazione solenne quale Pontefice di un Dio che potrà scegliere fra tutti gli Iddii presenti, raffigurati in innumerevoli simulacri. Ma Sebastiano ha già scelto: «Colui, colui che tu chiami lo schiavo rosso, il monarca d'un giorno, il re sanguinante, io l'ho scelto con tutta l'anima mia, oltre l'anima mia».

Egli bestemmia Apollo; e quando l'imperatore comanda ai citaredi di intonare l'Inno, il Santo interrompe il Peana, spezza le corde della grande cetra sacra al Dio Febo e - poiché ha troppo amore sul labbro per poter cantare - egli danzerà, al suono di un'altra lira le cui armonie già si diffondono misteriosamente per l'aria, egli danzerà la Passione del Giovane asiatico, del Principe suppliziato.

«Coi passi, i gesti, gli atteggiamenti .. il Confessore esprime l'alto dramma del Figlio dell'Uomo intorno alla clamide stesa, come intorno a una spoglia sanguinosa. A intervalli gli spiriti della musica lo dominano e lo piegano come il fiume piega la canna e il salice» .. «Il sudore mortale e il sangue nero e i sussulti del supplizio» - questo esprime il Santo con la sua danza.

Le donne siriane, dimentiche del vero, credono di ravvisare in Sebastiano il loro Dio ermafrodito - e nasce così, dinanzi alla finzione cristiana, nasce e si innalza ancora l'inno pagano, mentre una voce sola risponde al coro con altri accenti, con altre parole. L'Arciere, avvolto dai suoni e dai canti, tutto preso dall'azione mimica nella quale trasfonde l'anima intera, è ansante, si smarrisce, trema di un terrore inesplicabile. Dice: «Voi cercate il Crocefisso. E perché cercate fra i morti colui che è vivente? Ora Egli è là, eretto». Ed egli stesso, Sebastiano, è eretto come se fosse risorto dalla tomba - ed è bello come un dio.

Le donne siriane gridano: - «Il dio! il dio! .. Ei si è levato» e Diocleziano imperatore fa eco: «È un Dio, è un Dio! ». Il passaggio, di un ardimento unico, è magistrale.

Qui si riaccende la lotta fra le potenze avverse. L'Imperatore, ebbro di prodigio e di sogno, vuole deificare il giovane: gli consacrerà un tempio, e sacerdoti, e tesori. Sebastiano, abbagliato dalla luce che egli stesso ha sprigionata, vacilla e trema davanti al Tentatore che si avvicina. Egli riceve nelle mani la Vittoria d'oro, il «simulacro della dea che sola rompe

l'incertezza della battaglia». L'Augusto si abbandona alla gioia del trionfo. Echeggia il coro orgiastico in onore del nuovo Dio.

Ma il grido del Santo risuona finalmente e fa tacere tutte le voci, e dice di chi sia la vera vittoria, dopo l'asprissima lotta silenziosa: «Gesù, Gesù, Gesù, a me! Aiuto, Signore! Soccorrimi, o mia forza, o mia fiamma, o mio Re». L'Augusto, dopo il primo momento di furore, si domina e comanda che il Santo sia disteso sopra la sfregiata cetra di Apollo e quivi soffocato «sotto le corone, le collane, i fiori, la musica, l'oro, i desideri, i compianti, perché egli è bello». E il coro siriano riprende la lamentazione adonica:

*Discende alle Porte Nere
Tutto che bello, il tristo Ade
L'inghiotte. Rovesciate le torce.
O Eros! Piangete.*

Ma non di morte profumata morrà l'Arciere. E nella quarta Mansione che noi assistiamo alla sua dipartita dal mondo. Qui è l'episodio più commovente e più umanamente alto del dramma.

Gli Arcieri di Emesa non vogliono obbedire all'ordine imperiale, né tendere gli archi contro il loro Duce amato. Vogliono invece scioglierlo dai lacci che lo tengono avvinto al tronco del lauro «più bello», vogliono salvarlo.

Ma il Santo cerca la morte perché questa sarà la sua salute.

- «Convien che la mia sorte si compia, che mani d'uomini mi uccidano.»

- «Signore! Signore! »

«Le vostre mani fraterne.»

- «Noi spezziamo gli archi»

- «Tendeteli! Dov'è il vostro amore? ».

Il Santo ha una visione: il Buon Pastore, recante sulle spalle il mistico agnello, appare fra i rami dei lauri; e, come esso scompare, «l'ombra del Crocifisso si stende sul lauro fatidico.»

La sua volontà di morire diviene ansiosa. Egli comanda ai suoi Arcieri: «Ogni freccia è per la salvezza, perché io possa rivivere. Non tremate, non piangete. Ma siate ebbri, siate ebbri di sangue come nelle battaglie. Mirate da presso. Io sono il segno .. Dai profondi, dai profondi, io chiamo il vostro terribile amore.»

E qui finalmente gli asiatici, mentre risuona e si avvicina il coro lamentevole delle Adoniasti, cominciano a scagliare le frecce contro il loro Duce che ancora ne chiede, sempre ne chiede, finché gli rimangano voce e spirito.

Il coro siriano sopraggiunge: le donne sciolgono il bel corpo inanimato dai lacci. Un nuovo miracolo si compie: tutte le frecce rimangono infisse nel tronco del lauro.

Si forma il corteo funebre e si incammina verso la città al canto delle lamentazioni Adoniastiche (quelle buone donne siriane non volevano proprio credere alla cristianità di Sebastiano).

Ad un tratto una luce abbacinante sfolgora, un grido si leva, il canto pagano tace, questa volta per sempre.

Le porte del Paradiso sono aperte al Santo. Appare il giardino della «chiarità e delle beatitudini», si odono cori di Martiri, di Vergini, di Apostoli, di Angeli.

L'anima di Sebastiano è assunta nel Cielo.

Su questo vastissimo tessuto, ricco di colori, di spunti decorativi e di disegno come un broccato antico, Debussy ha ricamato qua e là, sopra un fiore o nelle volute di un arabesco - sul fondo o sui contorni, la sua musica: che non segue, è inutile avvertirlo, il dramma in tutti i suoi momenti, ed anzi si tace quando gli uomini parlano un linguaggio dettato da passioni terrestri, per interloquire, di preferenza, o «intonare» ambiente e persone quando queste abbiano le anime rapite nei sogni di misticismo; musica che non assurge quasi mai, dunque, all'importanza di punto centrale della nostra attenzione - ma che rimane appartata, in una sfera un po' lontana, più «complemento» che «soggetto»; e son proprio qui il suo valore decorativo, la sua importanza rispetto al passato e all'avvenire dell'arte debussiana, il suo carattere di transizione da una maniera ad un'altra, che tanto ci interessa.

Pensando al complesso dell'opera, con tutti i suoi elementi poetici e musicali, sembra veramente di vedere una grande vetrata nella quale il Poeta abbia dipinto scene dai colori vivacissimi e dai toni chiari, rese più forti dalle sinuose reti dei piombi - e scene dai toni bassi e sobri nelle quali i piombi spiccano appena; le prime ricchissime, abbaglianti di luce, le seconde dense di ombre e di mistero: ed a queste il compositore ha adattato la sua musica, non per diradarne le ombre o per svelarne il mistero: ma quasi per far immaginare - al di là dello schermo di vetri colorati e di piombi - un'altra inestinguibile luce, oltre a quella fugace del giorno; un altro mondo lontano e sereno ed amplissimo, oltre a quello tormentoso dei viventi.

L'atmosfera musicale del *Martirio* è molto lontana dall'impressionismo e dal naturismo. Il musicista non è ancora entrato nel cuore pulsante degli uomini, ma osserva già i

fremiti di questo cuore dinanzi ai misteri della religione, e cerca di interpretare ed esprimere gli effetti del misticismo sull'anima dell'immenso gregge che ha tanto bisogno di credere in un oltrevita per poter vivere la sua vita nel mondo. Non è ancora l'appassionato, penetrante, doloroso sguardo affondato nelle più intime latebre dell'essere umano - ma non è più il disdegno dell'uomo. Certo il passo è grande assai, e molto divergente è la via da quelle consuete.

Questo mutamento di concetti ispiratori, che pur non essendo compiuto è già così profondo, fa sì che la musica prenda forme più precise e più definite. Il discorso diviene più largo nel respiro, più ampio nel suo periodare; l'armonia cessa di essere considerata come elemento predominante nel giuoco della totale espressione o addirittura come fine a se stessa; i disegni ritmici non hanno più l'apparenza di voler signoreggiare sull'economia dell'opera: gli stessi impasti orchestrali, pur mantenendosi ricchissimi, non sono più adoperati per il solo piacere di «far del colore» o di assaporare, con decadente sensualità, un peregrino e raffinato amalgama di timbri. Tutto assume un aspetto più grave e logico - tutti gli elementi riprendono il posto che è ad essi assegnato dalla loro stessa natura l'equilibrio si ristabilisce. L'Idea immortale, plastica, di ben definito disegno, la prima generatrice di ogni durevole bellezza riafferma, nelle intenzioni almeno, la sua supremazia sullo sfumato delle brume e sul fascino delle atmosfere crepuscolari.

Nel preludio a «La Corte dei Gigli» un largo disegno affidato ai legni dell'orchestra - trasparente e leggero nella disposizione strumentale - doloroso nella sua espressione, ma di un dolore raccolto e sereno e composto; simile, talvolta, nel suo effetto, ad un fascio di voci celesti vaganti di conserva per l'aria, già dispone l'animo nostro alla visione di quadri nei quali le forze oltremondane avranno larga parte; ci avverte che non solo il visibile Uomo sarà animatore del dramma, ma anche l'invisibile Dio; è la parafrasi musicale della esortazione espressa nel prologo dal Poeta: « ..siate raccolti, in presenza di Dio, come nella preghiera: perché saprete qui, per Mistero, la santissima sofferenza di quel martire adolescente che attinge eterna giovinezza alla fontana del suo sangue» ..

E la voce calda e dolce di sei corni che si rispondono l'un l'altro snodandosi come in un arpeggio, nel quale ognuno di essi è ad un tempo movimento ed immobilità estatica; ed un oboe canta una melodia, dolorosa anch'essa, ma anch'essa pura e serena; esile e modesta come il timbro dello strumento cui è affidata, ma sviluppatasi in modo inconsueto a questo musicista che ci ha avvezzi al periodare brevissimo ed ai disegni melodici e ritmici «a ripetizione.»

Così, quando - apertosi il velano - i due gemelli Marco e Marcellino cantano «verso il cielo», la musica sembra tutta ispirarsi ai due versi

*Nell'anima mia il tuo cuore è greve
come la pietra nella fromba.*

Tutto il brano è soffuso di melanconia e di un senso di profonda stanchezza. E se il Poeta fa dire ai due martiri «Io lo peso (il tuo cuore): di là dall'Ombra verso il Grande Giorno io lo scaglio», il musicista non lo segue nel gesto; e se i condannati dicono «Ferro non mi sgomenta, fuoco non mi doma», nulla di eroico è nella musica: il senso della uguaglianza, della unità di espressione ha bene guidato il compositore. Egli non esprime più, come una volta, le vibrazioni, i fremiti superficiali e mutevoli dei mobilissimi nervi umani - egli esprime ora uno stato d'animo che ondeggia fra la terra e il cielo, ed intuitone il carattere arcano e raccolto a questo intona la sua musica.

La stessa intenzione di interpretare e rendere col linguaggio dei suoni non le impressioni epidermiche e le manifestazioni esteriori delle «persone», ma il loro stato d'animo profondo - che può essere di estasi e di stupore anche se le parole esprimono turbamento od agitazione - lo stesso studio di scendere oltre la superficie si avverte più di una volta nella musica del *S. Sebastiano*. Quando, ad esempio, il Santo confessa, dinanzi ad Andronico o alla folla, la sua fede cristiana e scaglia la freccia contro il cielo chiedendo un segno», e si libera quindi dalle armi e dalle insegne del comando, gli Arcieri di Emesa lo chiamano a gran voce, quasi per ricondurlo alla realtà ed alla vita:

«Sebastiano! Sebastiano! Sebastiano!

Gridano le gole, nell'intenzione del poeta - ma il musicista pensa che, per quanto ruvidi e duri, gli animi di quegli uomini debbono esser preda del turbamento più profondo e della più grande meraviglia nel sentire questo giovane che inneggia ad una Libertà da essi ignorata, che benedice un Dio che essi non conoscono. E il grido del poeta si trasforma - attraverso l'interpretazione del musicista - in un mormorio sommesso, nel quale non i nervi sovraeccitati, ma le anime parlano, e dicono il loro stupore, il loro smarrimento, la loro ammirazione. Ed è tanto vero che questo motivo - che abbiamo già udito preannunziare dai corni nel preludio - suona lode al Santo, e non richiamo brutale al dispregiatore degli Dei romani, che dalle voci degli uomini esso non tarda a passare alle voci lontane e vaganti degli angeli come un'eco che si ripeta all'infinito nei cieli, mentre ritorna il canto doloroso e sereno

dell'oboe e mentre Sebastiano, trasportato dal suo furore mistico, si appresta alla danza del fuoco ed invoca la fiamma dalle scintille simili ad «api inebriate».

Nel secondo atto un preludio che non desta alcun interesse ed il brutto Erigoneium melos - che ad onta degli svolazzi del canto e dell'orchestra non riesce mai a farci apparire Erigone come la «sorella della rondine», e sembra anzi muoversi con impaccio, povero nell'ispirazione, faticoso nello sviluppo - non bastano a farci dimenticare la pura bellezza del «Canto della Vergine» che si innalza dalla Camera Magica mentre le porte bronzee prodigiosamente si aprono.

È questa una pagina ispirata e commossa nella quale l'estrema semplicità della linea si disposta ad un attento studio di rendere il sentimento della poesia, di aumentarne il fascino, di farci intendere - attraverso la nobiltà grande della melodia - quanto alta sia Colei che canta. Anche qui il disegno è ampio e bene sviluppato - non sempre originale nelle sue movenze, e neppure molto ricco di ombre e di luci - tale, ad ogni modo, da risvegliare impressioni di grande serenità e di tranquilla mestizia.

Ma il momento in cui la musica del *S. Sebastiano* assurge alla sua altezza maggiore è nell'atto terzo.

Quanto la «danza estatica» è povera e scialba, tutta piena di incertezze, sempre ondeggiante fra le vecchie maniere care al musicista e la nuova non peranco raggiunta nella sua pienezza, deturpata da reminiscenze wagneriane che male si sopportano in un così vivace antiwagneriano, altrettanto è bella e forte la musica che guida la seconda danza del Santo, quella esprime la Passione del Cristo.

L'audacia grande della situazione scenica, l'aspetto poco edificante di questo Santo che si trasforma in mimo anche nei momenti meno propizi, lo sforzo compiuto dal drammaturgo per introdurre nell'azione un elemento di varietà e di effetto teatrale, tutto ciò che vi è di ostico e di artificioso nel dramma viene eliso dalla musica, non solo: ma questa, con la profondità della sua espressione, con la grandezza del dolore onde è tutta innalzata e commossa, con l'eloquenza degli accenti, dei disegni melodici, degli impasti armonici ed orchestrali, esce qui dalla sua sfera secondaria e diviene la vera protagonista dell'azione. Ed è giusto che sia così, perché essa, la musica, esprime e canta e rivive la dolorosa Via Crucis prima, la Resurrezione, poi; mentre Sebastiano non è che un'ombra la quale segue e ripete - deformandole - le movenze del supremo poema del dolore e della vittoria.

La voce umana aggiunge a questa fortissima pagina di musica orchestrale vigorosi accenti, magnifici colori. Le Donne di Biblo, sebbene continuino a vedere in Sebastiano non il

Santo seguace di Gesù, ma il bellissimo loro Adone, non si sottraggono all'immane onda di desolazione che tutti sommerge, ed un sospiro lamentevole esala dalle loro anime piangenti:

Anche nell'uso delle voci troviamo i segni del nuovo Debussy. Egli non avrebbe così espresso, in altri tempi, l'umana sofferenza, come non avrebbe dettato una così appropriata declamazione melodica - così parallela al senso delle parole - là dove la vox sola preannuncia, nell'attimo stesso della morte, la nuova e imperitura vita, e dove la musica aderisce perfettamente alla poesia ed al momento drammatico, aumentandone la suggestione con brevi silenzi che la dolce eco risvegliantesi nell'anima dell'ascoltatore deve riempire.

Altra pagina profondamente espressiva è quella che accompagna, nell'atto quarto, l'apparizione del Buon Pastore. Qui ritornano motivi già uditi nel preludio alla «Corte dei Gigli» e nella «Passione», ma l'istrumentale si fa, se è possibile, ancor più vago e delicato. Tutti i colori impallidiscono ed i contorni del disegno sembrano svanire in una rosea nebbia di irrealtà. È un puro giuoco di timbri e di impasti - poiché il contenuto musicale non è mutato - ma è un'altra prova del come si mantenesse ricca la tavolozza dell'artista anche quando egli voleva togliersi dalle vie che gli erano state consuete.

Il coro siriano - greve di stanchezza - che fa pensare a certe notti d'estate senza aria, senza luce, senza respiro - originale e di molto effetto nella disposizione delle voci, suggestivo anche, per la sofferenza quasi fisica onde è tormentato, sofferenza senza possibile conforto né speranza, dolore di pagani incapaci di intendere quale vita sia nata dalla morte che essi piangono - chiude la «Mansione» del «Lauro ferito».

E chiude, si può dire, ciò che vi è di musicalmente notevole nel *Martirio di S. Sebastiano*, perché gli ultimi cori a voci sole («Il Paradiso»), dettati nello stile severo, non portano nell'ispirazione e nella tecnica nessun segno che li distingua e nessuna traccia della paternità illustre che hanno avuta.

Bisogna concludere; ma non è difficile, sebbene l'ottimo e il men che buono siano frammisti in questa, che è opera, come ho detto, di transizione: e non si possa, dunque, chiudere il ragionamento inneggiando al «capolavoro» come, per esempio, hanno fatto molti critici francesi. La musica del *Martirio di S. Sebastiano* non può far pensare, a chi la studi con serenità, ad un capolavoro; ed è inutile dirne il perché dopo il lungo esame che ne abbiamo fatto e durante il quale ci siamo imbattuti, appunto, in pagine dal valore disparatissimo.

Ma, per grazia del cielo, io non mi sono accinto a questo esame con la speranza, o per la necessità di trovare in Sebastiano un fratello in tutto degno di Melisanda; ma solo per cercare di cogliere, in questo lavoro, i nuovi atteggiamenti, il nuovo orientamento dell'arte

debussiana. Non mi sono soffermato lungamente su osservazioni tecniche, e di proposito. La tecnica, il «mestiere» sono il mezzo indispensabile al concretarsi dell'opera d'arte, e specialmente in un artista tendente alla trasposizione, alla astrazione e al simbolo come Debussy. E l'idea madre, è il punto di accensione che interessa; è il contenuto ideale che, solo, ha valore permanente e che racchiude in sé qualche cosa di eterno e di immutabile. Tutto il resto - forma, modi di espressione, procedimenti, formule, cifre, ricette, stramberie, novità, virtuosismi ecc. - può decadere, può essere sorpassato, è, ad ogni modo, soggetto ai capricci della moda, al rapido mutar dei tempi, alla crudele - ah! quanto crudele! - infedeltà dei gusti degli uomini.

Chi si ricorderebbe del *Tancredi* di Rossini, se questa non fosse, per dirla col Novati, «la prima opera italiana che celebri l'onore moderno, dove il desio della gloria tiene il posto che teneva prima l'amore»? Quale interesse presenterebbero - per i nostri spiriti straordinariamente evoluti e coscienti, per i nostri gusti di gente vissuta, furba, raffinata - certe tavole e certi affreschi di tanti preraffaelliti, se non fossero l'idealità pura e la commozione sincera e profonda - ancor oggi vibrante - di quegli artisti a farcele tanto amare ed a farle vivere di una sempre giovane vita?

Quel che importa dunque notare è che l'idea prima generatrice - il contenuto morale e filosofico sono mutati nel *S. Sebastiano*, rispetto alle opere anteriori. Non è più l'arte che si appaga di essere «la più bella fra le menzogne»; è l'arte che incomincia a cercare ed a preoccuparsi della verità, della vita reale, dell'umanità, e che, abbandonato il «teatro del sogno», si accinge a creare un altro teatro «vivo, pieno di concitazione e di passione - così avverte lo stesso Debussy - con cui *Pelléas et Mélisande* non avrebbe nulla a che vedere».

E un bel virar di bordo, senza dubbio; ma non è la dichiarazione di fallimento che vorrebbero alcuni, e non è la sconfessione di tutto un glorioso passato. È il gesto sincero e coraggioso di un uomo il quale, avendo prima fermamente creduto in un ideale, ed avendolo ritenuto sufficiente ad alimentare tutta una vita artistica, si accorge un giorno che questa fonte alla quale ha voluto attingere - e che credeva, almeno per sé, inesauribile - è molto più magra e povera di possibilità dell'altra, che da molte migliaia di anni disseta gli uomini innamorati del bello, ispirando loro una serie infinita di capolavori eterni. È un ritorno, non definitivo ancora, non completo, alle antiche inestinguibili sorgenti morali filosofiche ed estetiche dell'Arte.

Ed appunto perché l'opera che ci è stata lasciata come maggior sintomo - e non come espressione compiuta - di questo ritorno e di questa nuova tendenza, non è opera definitiva,

così un giudizio definitivo non può esser dato, né si può dire se la nuova maniera avrebbe raggiunto la stessa perfezione di risultati dell'altra, né se le forze dell'artista sarebbero state sufficienti a risolvere il nuovo problema ed a trionfare dell'anima dell'uomo come avevano trionfato dell'anima delle cose.

Quello che si può stabilire con certezza è l'avvenuto mutamento d'indirizzo. Quello che dev'essere messo in rilievo è l'ammonimento severo rivolto dal compositore di Saint-Germain ai musicisti d'ogni paese e quanti italiani, purtroppo, fra questi! - che credettero di vedere in lui un nuovo Messia e gli si misero alle calcagna. Ma l'ammonimento è rimasto per costoro - fino ad oggi, almeno - senza eco e senza effetto. L'errore si perpetua, e si perpetua perché fin dal suo primo apparire l'arte del Francese fu male compresa nella sua più intima essenza e nel suo più profondo contenuto.

Debussy volle essere un solitario, e non lo fu. L'internazionale pleiade degli imitatori e dei seguaci gli si affollò subito intorno, e la maggior parte di essi non vide il molto che vi era di sano, forte, degno davvero di esser meditato ed assimilato nella sua arte; e la fraintese - o ne intese solo il peggio - la falsò, ne fece ludibrio in cento caricature.

Se è argomento di gioia, per chi abbia il lume degli occhi, il vedersi seguito da una folla di ciechi, molto deve aver gioito l'artista ora scomparso nel vedersi alle spalle una così lunga teoria di accoliti che lo rincorrevano senza neanche sapere dove andassero e dove fossero condotti. Ma io penso che, più che di gioia, debba essere stata, questa, una ragione di profondo sconforto per il Debussy, il quale - come tutti gli artisti coscienti - sapeva perfettamente, e ne diede la prova, quali fossero i limiti e le possibilità della sua arte, ed avrà dovuto pensare che molto male era stata compresa ed apprezzata, se intorno ad essa si era subito riunita una così grande folla di vuoti imitatori.

Si volle vedere il «caposcuola» dove era un artista d'eccezione, troppo personale, troppo individuale, troppo bisognoso di solitudine per poter essere impunemente seguito.

Oggi il «caposcuola» è morto.

Quale voce ci giunge dall'Aldilà?

Non, forse, un inno di trionfo, perché la sua non fu arte trionfale, perché l'umanità non ha trovato nell'Artista scomparso l'interprete di nessuna delle sue più belle speranze e delle sue più alte fedi. Bensì un pacato accento di serena letizia, perché ben può esser lieto lo Spirito di un uomo che tanto ha dato - e con tanta purezza di gesto e di intenzioni - all'arte della sua Patria e del Mondo.

Ma se guardiamo alla folla raccolta e ferma, dopo il lungo ed affannoso cammino, intorno al suo sepolcro, vediamo rinnovarsi la tragica scena maeterlinckiana dei ciechi, rimasti senza guida nel più folto di una foresta, ed incapaci di uscirne.

Milano, marzo 1918.

Marc Delmas, *Impressions de Rome (Ile partie)*, « Le Courrier Musical », XXII/15, 1 octobre 1920, pp. 250-251.

« [...] L'Augusteo de Rome correspond à peu près au Trocadéro de Paris, par sa dimension -tout au moins, quant à l'acoustique, aucune comparaison n'est possible, car celle de l'Augusteo est excellente. Tous les mercredis, à 9 heures du soir, a lieu durant la saison, un concert de musique d'orgue ou de musique de chambre, tous les dimanches, à 5 heures, un concert symphonique. L'orchestre de cette association musicale est aussi hautement remarquable que celui de Costanzi l'est peu : on peut certainement le considérer comme un digne émule des Concerts-Colonne ou Lamoureux. J'y ai entendu d'admirables exécutions. Une entre autres dirigée par le célèbre Toscanini (certainement l'un des premiers chefs d'orchestre du monde). [...] Les œuvres des jeunes auteurs italiens, comme Casella et Malipiero, ont souvent trouvé un accueil des plus houleux. Toscanini fut absolument merveilleux dans *Iberia*, qu'il conduisit par cœur avec une aisance, une souplesse et une fougue incomparables. Il réussit presque à imposer cette œuvre si belle et si complètement fermée, en principe, au public italien, car un tiers de la salle environ applaudit et le reste n'osa rien dire. C'est un succès. Je considère, pour ma part, que toute exécution d'une œuvre symphonique française à Rome est extrêmement dangereuse et aléatoire, vu l'état des esprits, tant au point de vue politique que musical.

(Pourtant, j'ai vu acclamer la *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns, dont les mouvements sont pris de manière à étonner un peu les Français ..) ».

Marc Delmas, *Impressions de Rome (Ile partie)*, « Le Courrier Musical », XXII/16, 15 ottobre 1920, p. 267.

« La musique, dans les salons Romains, m'a semble presque inexistante, et il est certain que le grand effort, de la jeune école italienne s'accomplit au milieu de l'indifférence à peu près complète de la niasse du public qui « peut payer ses places ». L'accueil réservé aux productions de Casella ou de Malipiero fut souvent plus que froid dans les concerts symphoniques, et je pense qu'ils ont tous deux trop d'esprit pour s'en formaliser outre mesure. C'est encore dans notre chère France, tant décriée par tant de mes confrères, que le meilleur d'une âme d'artiste peut s'extérioriser, se livrer à l'aise, avec le plus de chances d'être compris. Mais, me direz-vous, comment expliquer, alors, que les *Sette Canzone* de Francesco Malipiero aient soulevé à l'Opéra la tempête de juillet dernier ?

Je n'ai pu assister à leur unique représentation, retenu que j'étais par le plus douloureux des deuils de famille, mais je connais la partition, et je devine à peu près les raisons qui compromirent le sort de cette œuvre, vraiment intéressante et noblement conçue.

Francesco Malipiero vint à la Villa Médicis en mai dernier. (Sa réelle sympathie pour notre pays l'y conduisit assez souvent, d'ailleurs.) Mes chers camarades Ibert et Delvincourt me présentèrent aussitôt, et je fus immédiatement conquis par sa bonne grâce, sa simplicité pleine de droiture, sa modestie, et surtout son « anti-germanisme » complet et formel. Il se mit au piano et nous fit entendre les *Sept Chansons* dans leur intégrité. Ce fut pour nous une séance d'un intérêt exceptionnel. Complètement pris par la formidable expansion lyrique de ces courts tableaux, dont chacun déborde de musique et d'invention rythmique autant qu'harmonique, nous fûmes très sincèrement enthousiastes de leur auteur, et saluâmes avec joie un tempérament original et complet, unissant je ne sais quoi de « Gabriel-Dupontique » aux audaces d'un Milhaud qui aurait fusionné avec Honegger. Nous devinions en même temps ses intentions orchestrales, et nous nous regardions avec une joyeuse émotion. Et pourtant l'insuccès des *Sette Canzone* me fut une peine, et non point une surprise. Jamais cadre ne fut moins approprié au tableau que ne le fut l'immense scène de l'Opéra pour ces raccourcis d'action. L'Académie Nationale est faite pour la musique « en surface » et non point « en profondeur ». (*Tristan et Yseult* lui-même m'a toujours semblé souffrir dans le Palais Garnier, d'un manque d'intimité chronique.) Les intentions de l'auteur durent passer inaperçues, et surtout les paroles durent arriver malaisément à l'oreille du spectateur. Or, ceci était un désastre car une des qualités essentielles des *Sette Canzoni* est l'absolue fusion, le

complet équilibre entre le verbe et la musique. Le poème est d'ailleurs un chef-d'œuvre de verve et de coloris descriptif ; il utilise admirablement les vieux chants populaires italiens, avec leur verve bouffonne et cruelle, leur satire endiablée et leur amour, presque panthéistique de la Vie, de la vie jusqu'au delà du tombeau. Je reste persuadé, quant à moi, que Francesco Malipiero pourrait prendre la plus éclatante des revanches : il lui suffirait de redonner les *Sept Chansons* au Théâtre des Arts, qui réalise l'emplacement idéal pour une œuvre de ce caractère ; il n'y a pas chute, il n'y eut que faux départ ..

Il me fut impossible, à mon vif regret, de revoir Alfredo Casella, appelé presque constamment au loin par de multiples tournées. J'aurais été heureux de lui serrer la main, d'évoquer les bonnes heures de naguère où nous travaillions l'harmonie avec le pauvre Xavier Leroux. Je me préparais même (mais, chut ! gardons-lui la surprise) à lui rejouer une bien amusante valse de sa composition qu'il nous fit entendre une fois à la classe il y a environ dix-huit ans. Le second thème, en la bémol majeur, tout truffé et pimenté de quarts, était particulièrement savoureux. Souvient-il encore ? (C'était le temps béni où il exécutait, la valse dit « du petit chien » en la cantharidant d'une délicieuse basse en mi bémol majeur, tout en gardant la main droite en si bémol. Quelqu'un de mes lecteurs veut-il suivre son exemple ? C'était vraiment bien joli)...».

BIBLIOGRAFIA

I manifesti dei futuristi, Edizioni di Lacerba, Firenze 1914.

Gian Francesco Malipiero, «L'Approdo musicale», III/9, Eri Rai, gennaio-marzo 1960.

Ildebrando Pizzetti, «L'Approdo musicale», 21, Eri Rai, 1966.

Domenico Alaleona, *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, pp. 382-420.

Domenico Alaleona, *L'armonia modernissima: le tonalità neutre e l'arte di stupore*, «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, pp. 769-838.

Eva Amendola Kühn, *Vita con Giovanni Amendola*, Parenti, Firenze 1960.

Bianca Maria Antolini, *La musicologia in Italia nel primo quindicennio del Novecento: congressi, associazioni, edizioni, concerti*, in *Francesco Mantica e il 'Risorgimento civile degli Italiani'*, atti del convegno di studi (Reggio Calabria, 6-7 ottobre 2006), a cura di Maria Grande e Gaetano Pitarresi, Laruffa, Reggio Calabria 2009, pp. 65-126.

Bruno Barilli, *Il sorcio nel violino*, Einaudi, Torino, 1982.

Bruno Barilli, *Pelleas e Melisanda al Costanzi*, «Il Tempo», 12 aprile 1919.

Hélène Barrère, *Lettre de Rome*, in «S.I.M. revue musicale mensuelle», VI/6, 15 giugno 1910, p. 394-397.

Hélène Barrère, *Lettre de Rome*, in «S.I.M. revue musicale mensuelle», 15 luglio 1910, VI/7, pp. 619-622.

Lee G. Barrow, *Ottorino Respighi*, Rowman & Littlefield, Lanham 2004.

Giannotto Bastianelli, *Paul Dupin: «Jean-Christophe»*, «La Voce», II/8, 4 febbraio 1909, p. 31.

Giannotto Bastianelli, *Debussy*, «La Voce», I/14, 9 marzo 1909, p. 54.

Giannotto Bastianelli, *Impressionismo musicale*, «La Voce», I/17, 8 aprile 1909, p. 66.

Giannotto Bastianelli, *Romain Rolland (I)*, «La Voce», II/20, 29 aprile 1909, pp. 77-78.

- Giannotto Bastianelli, *Romain Rolland (II)*, «La Voce», I/23, 20 maggio 1909, p. 89.
- Giannotto Bastianelli, *Mascagni*, Ricciardi, Napoli, 1910.
- Giannotto Bastianelli, *Per un nuovo Risorgimento*, «Le cronache letterarie», II/63, 2 luglio 1911, p. 3.
- Giannotto Bastianelli, *Pro e contro la musica modernissima*, in *Musicisti di ieri e di oggi*, Sel, Milano 1914.
- Giannotto Bastianelli, *Che cosa dobbiamo ai musicisti tedeschi?*, «La Nuova Musica», XIX/24 bis, 25 ottobre 1914, p. 1.
- Giannotto Bastianelli, *L'Opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, Vallecchi, Firenze 1921.
- Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976.
- Camille Bellaigue, *D'Annunzio et la musique*, «Revue des Deux Mondes», VI/34, 1916, pp. 188-204.
- Silvio Benco, *Ricordi di Smareglia*, Ed. Umana, Trieste 1968.
- Élisabeth Bernard, *La vie symphonique à Paris entre 1861 et 1914*, in «École pratique des hautes études», 4e section, Sciences historiques et philologiques, Annuaire 1976-1977, 1977, pp. 1135-1137.
- Virgilio Bernardoni, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Fondazione Levi, Venezia 1986.
- Virgilio Bernardoni, *Arcaismo e contemporaneità nella drammaturgia malipieriana degli Anni Venti*, in «Opera & Libretto», II, Olschki, Firenze 1993, pp. 439-450.
- Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli (a cura di), *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.
- Virgilio Bernardoni, «Un colore sinfonico... e un colore scenico». *Malipiero e la poetica dell'anti-opera*, in Marco Vincenzi (a cura di), *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, «Quaderni di musica e realtà», LIM, Lucca 2008, pp. 225-249.

Chiara Bianchi, *Il carteggio tra Gabriele D'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, Ferrari, Clusone 1997.

Aurelia Bobbio Accame, *Le riviste fiorentine del principio del secolo, 1903-1916*, Le Lettere, Firenze 1984.

Arrigo Boito, *Critiche e cronache musicali*, a cura di Raffaello de Rensis, Fratelli Treves, Milano 1931.

Henry Bordeaux, *Histoire d'une vie, III La douceur de vivre menacée 1909-1914*, Plon, Paris 1956.

Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Edt, Torino 1998.

Maurizio Bossi, Marco Lombardi e Raphaël Muller (a cura di), *La cultura francese in Italia all'inizio del secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, Atti del Convegno per il centenario (1907-2007), Olschki, Firenze 2010.

Marica Bottaro, *La réception de l'œuvre de Debussy dans l'Italie de l'entre-deux-guerres*, Colloque international *Claude Debussy, d'hier à aujourd'hui*, Metz, Université de Lorraine & Cité musicale, 25-26 settembre 2018, ancora inedito. (Ringrazio l'autrice per avermi consentito di leggere il suo contributo in anteprima).

Marica Bottaro, Francesco Cesari (a cura di), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, Libreria musicale Italiana, Lucca 2020.

Lucia Brighenti, *La società dei concerti di Parma*, Silva, Parma 2013.

Alfred Bruneau, *La Musique française. Rapport sur la musique en France du XIIIe au XXe siècle ; la musique à Paris en 1900 au théâtre, au concert, à l'Exposition*, Charpentier, Paris 1901.

David Bryant (a cura di), *Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo*, Olschki, Firenze 1988.

Francesco Bussi, *Degno di miglior sorte: il compositore piacentino Giuseppe Ferranti*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, Vita & Pensiero, Milano 2005, pp. 317-335.

Giuseppe Cacciatore, *Filosofia pratica e filosofia civile nel pensiero di Benedetto Croce*, Rubbettino, Catanzaro 2005.

Daniela Luigia Caglioti, *Stranieri nemici. Nazionalismo e politiche di sicurezza in Italia durante la Prima guerra mondiale*, Viella editrice, Roma 2023.

Rudolf Cahn-Speyer, *Sull'impressionismo musicale*, «Rivista Musicale Italiana», XX, pp. 145-167.

Roberto Calabretto, *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi dai documenti*, Olschki, Firenze 1997.

Michel-Dimitri Calvocoressi, *Musicians Gallery: Music and Ballet in Paris and London*, Faber & Faber, London 1933.

Laura Campolonghi, *Vita parigina. L'ideale mediterraneo di R. Canudo. Il traduttore della "Nave" di G. D'Annunzio*, in «Il Secolo», 21 novembre 1910, p. 3.

Ricciotto Canudo, *César Franck e la giovane scuola musicale francese*, in «Nuova Antologia», CXVI, marzo-aprile 1905, pp. 479-481.

Ricciotto Canudo, *La musique italienne contemporaine*, in «Mercure Musical», 1 luglio 1905, pp. 145-148.

Ricciotto Canudo, *Le livre de l'évolution de l'Homme. Psychologie musicale des civilisations*, Ed. Sansot & C, Paris 1907.

Ricciotto Canudo, *Un moderno rinnovatore della musica. Claude-Achille Debussy*, «Nuova Antologia», XLII/4, marzo-aprile 1907, pp. 638-648.

Ricciotto Canudo, *Lettres italiennes*, in «Mercure de France», 1 giugno 1908, pp. 566-568.

Ricciotto Canudo, *D'Annunzio et son théâtre*, Ed. Figuière, Paris 1911.

Marco Capra e Fiamma Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Marsilio, Venezia 2011.

Giulio Caprin, *Una sintesi delle tendenze contemporanee, impressionismo*, «Il Marzocco», 11 aprile 1909, p. 2.

Alfredo Casella, *L'ora di Roma*, in «La Riforma musicale», III/22-23, 13-20 giugno 1915, p. 1.

Alfredo Casella, *Arte e patria*, «Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale», X/2, 25 gennaio 1916, p. 2.

Alfredo Casella, *Lettre de Rome*, in «Musique et théâtre. Revue universelle des théâtres & concerts » I/2, luglio 1916, pp. 27-28.

Alfredo Casella, *La nuova musicalità italiana*, in «La Riforma musicale», IV/1-2, 15 novembre - 1 dicembre 1917, pp. 1-2.

Alfredo Casella, *Impressionismo e antimedesimo*, in «Ars Nova», II/4, marzo 1918, pp. 1-5.

Alfredo Casella, *Claude Debussy*, in «Ars Nova», II/5, aprile 1918, pp. 1-4.

Alfredo Casella, *Debussy et la jeune école italienne*, «Revue Musicale », dicembre 1920, p. 215.

Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Il Saggiatore, Milano 2016.

Mario Castelnuovo-Tedesco, *La Pisanella di I. Pizzetti*, in «La critica musicale», II/9-10, settembre-ottobre 1919, p. 163.

Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, Cadmo, Fiesole 2005.

Mario Castelnuovo-Tedesco, *La penna perduta. Scritti 1919-1936*, a cura di Mila De Santis, Aracne, Ariccia 2017.

Joëlle Caullier, *Musique et décadence*, in «Romantisme », 42, *Décadence*, 1983, pp. 137-150.

Paolo Cattelan (a cura di), *Malipiero Maderna 1973-1993*, Olschki, Firenze 2000.

Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du Salon au concert à Paris sous la Troisième République*, Fayard, Paris 2004.

Luca Chiti, *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo Novecento: 1903-1915*, Loescher, Torino 1972.

Michele Ciliberto, *Contini, Croce, gli «scartafacci»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, V/2, 2013, pp. 571-597.

Simone Ciolfi, *Il Casella 'neoclassico' e la vera tradizione italiana tra progresso e regresso*, in «Analecta musicologica» (pubblicazione del *Deutschen Historischen Instituts in Rom*), 50, 2013, pp. 176-186.

Paola Cirani, *Il rapporto Pizzetti-Tebaldini nell'Epistolario della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma. Nuovi spunti per la ricerca*, in «Postumia», 29/1-3, 2018, pp. 287-306.

Damien Colas, Florence Gétreau, Malou Haine (a cura di), *Musique, esthétique et société - Au XIXe siècle*, Mardaga, Bruxelles, 2007.

Justine Comtois, *La generazione dell'Ottanta et la musique de Debussy. Perceptions et réception*, in Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (a cura di), *Regards sur Debussy*, Fayard, Paris 2013, pp. 523-534.

Elia Andrea Corazza, *La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergei Djaghilev*, «Il Saggiatore musicale», 2014, XXI/1, pp. 45-67.

Ettore Cozzani, *Marius Pictor*, in «Vita d'Arte», II/3, 1909.

Mauro Cremaschi, *L'interventismo nelle riviste fiorentine*, in *Guerra e pace nell'Italia del Novecento. Politica estera, cultura politica e correnti dell'opinione pubblica*, a cura di L. Goglia, R. Moro, L. Nuti, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 106-121.

Benedetto Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V, 1907, pp. 177-90.

Benedetto Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in «La Critica», VI, 1908, pp. 321-340.

Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1974.

Benedetto Croce, *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1966.

Beniamino Dal Fabbro, *Musica e verità*, Feltrinelli, Milano 1967.

Luigi Dallapiccola, *Saggi, testimonianze, carteggio*, a cura di Fiamma Nicolodi, Suvini e Zerboni, Milano 1975.

Adelmo Damerini, *L'accusa*, «La Riforma musicale», III/4, 24 gennaio 1915, p. 1.

Fedele D'Amico, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962.

Paolo D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento: dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Bari 2014.

Gabriele D'Annunzio, *Notturmo*, Fratelli Treves, Milano 1921.

Gabriele D'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta di comando, di conquista, di tormento, d'indovinemento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, Mondadori, Milano 1968.

Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, a cura di Denis Herlin e François Lesure, Gallimard, Paris 2005.

Edward Dent, *Ferruccio Busoni: a biography*, Oxford University Press, London 1933.

Raffaello De Rensis, *Musica vista*, Ricordi, Milano 1961.

Mila De Santis (a cura di), *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 7-9- giugno 2001, «Chigiana», XLIV, 2003

Mila De Santis, *Henry Prunières et Gian Francesco Malipiero: une relation polymorphe*, in Myriam Chimènes, Florence Gétreau et Catherine Massip (a cura di), *Henry Prunières, 1886-1942 : un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Société française de musicologie, Paris 2015.

Mila De Santis, *Modernisme musical français à Florence au début du xxe siècle*, in Anne Piéjus e Alexandra Laederich (a cura di), *Créer, jouer, transmettre la musique de la troisième République à nos jours. Pour Myriam Chimènes*, Centre de Documentation Claude Debussy, Paris 2019, pp. 31-48.

Mila De Santis, *La musica italiana (1917-1922) tra sperimentalismi e nuove classicità*, in Gianluca Corradi e Simona Mammana (a cura di), *Dissonanze 1917-1922. Da Caporetto alla marcia su Roma, un paese diviso*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 2022, pp- 97-109.

Ettore Desderi, *L'opera musicale dopo Wagner. Wagner e Debussy*, in «La Riforma musicale», II/9, 1 marzo 1914, p. 1.

Vincent d'Indy, *Cours de Composition Musicale*, I, Durand, Paris 1912.

Miriam Donadoni Omodeo, *Bastianelli musicista*, in «Chigiana», XXVIII, 1971.

Miriam Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti inediti 1883-1915*, Olschki, Firenze 1992.

Miriam Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti inediti 1915-1927*, Olschki, Firenze 1992.

Sylvie Douche, *Musiques de scène sous la IIIe République*, Microsillon, Lyon 2018.

Sylvie Douche, *Correspondances inédites à des musiciens français : 1914-1918*, L'Harmattan, Paris 2012.

Michel Duchesneau, *Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante : "Projet mirifique de concerts scandaleux"*, in «Revue de Musicologie», LXXX/2, 1994, pp. 251-281.

Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, Liège 1997.

Michel Duchesneau e Sylvain Caron (a cura di), *Musique et modernité en France, 1900-1945*, Les presses de l'Université de Montréal, Montréal 2006.

Michel Duchesneau e Federico Lazzaro (a cura di), *Enjeux culturels dans la presse musicale française*, «Revue musicale OICRM», IV/2, 2017.

Michel Duchesneau, Martin Guerpin, Marie-Pier Leduc, *Musicologie et presse musicale en France (1889-1914)*, «Revue de Musicologie», CIII/2, 2017, pp. 71-116.

Francesco Fontanelli, *Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da Notte di maggio a Elegia eroica*, Albisani, Bologna 2015.

Jane F. Fulcher, Marie-Pierre Gaviano, *Concert et propagande politique en France au début du XXe siècle*, in «Annales.Histoire. Sciences Sociales», LV/2, 2000, pp. 389-413.

Guido M. Gatti e Fedele D'Amico (a cura di), *Alfredo Casella*, Ricordi, Milano 1958.

Guido M. Gatti, *Profili di musicisti francesi. Emmanuel Chabrier*, in «La riforma musicale», II/27, 5 luglio 1914, pp. 1-2.

Guido M. Gatti, *Figure di musicisti francesi. Ernest Chausson*, in «La Riforma musicale», II/37-38, 13-20 settembre 1914, pp. 1-2.

Guido M. Gatti, *Fedra di Ildebrando Pizzetti*, in «La Riforma musicale», III/14-15, 4-11 aprile 1915, p. 2.

Guido M. Gatti, *Le espressioni drammatiche di G. F. Malipiero (Sette Canzoni)*, in «Rivista musicale italiana», XXVI/3-4, 1919, pp. 690-712.

Guido M. Gatti, *Ricordo di Mario Castelnuovo-Tedesco*, Accademia di Santa Cecilia, Roma 1969.

Henry Gauthier-Villars (pseud. Willy), *L'italianisme*, in «Le Courrier musical», VIII/11, 1 giugno 1905, pp. 330-331.

Bernard Gavoty, *Louis Vierne, la vie et l'œuvre*, Albin Michel, Paris 1943.

Sandro Gentili (a cura), «*La Voce*» 1908-2008, Morlacchi, Perugia 2010.

Amotz Giladi, *L'idéologie panlatine et les méandres des rapports franco-italiens : le cas de la Revue des Nations Latines (1916-1919)*, in «La Revue des revues», 1, 2013, pp. 45-56.

Giovanni Giolitti, *Memorie della mia vita*, vol. I, Trèves, Milano 1922.

Henri Giordan, *Romain Rolland et le mouvement florentin de «La Voce»*, Albin Michel, Paris 1966.

Michele Girardi, *Puccini: his international art*, University of Chicago Press, Chicago 2000.

Adriana Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne: la musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna 1990.

Adriana Guarnieri Corazzol, *Gian Francesco Malipiero, il nuovo, anzi l'antico*, in «Il Saggiatore musicale», V/2, 1998, pp. 309-326.

Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli (a cura di), *D'Annunzio musico magnifico*, Atti del convegno internazionale di studi, Siena 14-16 luglio 2005, Olschki, Firenze 2008.

Vittorio Gui, *Battute d'aspetto*, Monsalvato, Firenze 1944.

Georges Jean-Aubry, *La musique et les nations*, La Sirène, Paris 1922.

Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2007.

Louis Jambou, *Manuel de Falla*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 1999.

Stefan Jarociński, *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Discanto, Fiesole 1980.

Denis Herlin, *Debussy et D'Annunzio. Une relation singulière autour du Martyre de Saint Sébastien*, in Romain Vignest (a cura di), *Italie-France. Littératures croisées*, Classiques Garnier, Paris 2021, pp. 267-283.

Barbara Kelly (a cura di), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Boydell & Brewer, University of Rochester Press, Rochester 2008.

Barbara Kelly et Christopher Moore (a cura di), *Music Criticism in France, 1918-1939. Authority, Advocacy, Legacy*, The Boydell Press, Woodbridge 2018.

Sara Iglesias, *Les musicologues français face à Vichy. Le cas Paul-Marie Masson*, in « Musique et Pouvoir, de l'Institution à la passion », EHESS, 26-27 mai 2006.

Roberto Illiano (a cura di), *Italian Music during the Fascist Period*, Brepols, Turnhout 2004.

Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 2014.

Louis Laloy, *Les Sept chansons*, in « Comœdia », 12 luglio 1920, p. 1.

François Lesure, *Debussy avant Pelléas, ou les années symbolistes*, Klincksieck, Paris 1992.

Enrica Lisciani Petrini, *D'Annunzio - Debussy: Un sodalizio "moderno"*, in « Forum Italicum », 1 agosto 2015, pp. 412-432.

Giovanni Lista, *Medardo Rosso. Destin d'un sculpteur. 1858-1928*, L'Échoppe, Paris 1994.

Marco Lombardi, *Variazioni sul tema, la section musicale dell'Institut Français de Florence e il Jean Christophe di Rolland*, in Michela Landi (a cura di), *La double séance, la musica sulla scena teatrale e letteraria*, Libreria Universitaria di Firenze, Firenze 2017, pp. 267-282.

Adriano Lualdi, *Claude Debussy, la sua arte e la sua parabola*, in «Rivista musicale italiana», XXV, 1918, pp. 271-305.

Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen*, Le Sagittaire, Marseille 1943.

Sebastiano Arturo Luciani, *L'impressionismo musicale*, «Il Marzocco», XVIII/35, 31 agosto 1913, p. 2.

Gian Francesco Malipiero, *Vita musicale tedesca*, «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», II/24, 13 dicembre 1908, p. 5.

Gian Francesco Malipiero, *Lettere da Berlino*, in «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», III/4, gennaio 1909, p. 3.

Gian Francesco Malipiero, *La prima rappresentazione dell'Elettra di Strauss*, in «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», III/6, febbraio 1909, p. 2.

Gian Francesco Malipiero, *La fisionomia musicale dell'epoca*, in «La riforma musicale», II/52, 27 dicembre 1914, p. 1.

Gian Francesco Malipiero, *Rispettate i morti!*, in «Orfeo», IX/10, 19 giugno 1918, p. 3.

Gian Francesco Malipiero, *L'Orchestra*, Zanichelli, Bologna 1920.

Gian Francesco Malipiero, *Strawinsky*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1945.

Gian Francesco Malipiero, *Igor Stravinsky*, Studio Tesi, Pordenone 1987.

Gian Francesco Malipiero, *Oreste e Pilade: ovvero, Le sorprese dell'amicizia. Melodramma senza musica e con troppe parole*, Battei, Parma 1922.

Gian Francesco Malipiero, *Lettera di un musicista al suo editore*, «L'Ambrosiano», X/309, 30 dicembre 1931, p. 3.

Gian Francesco Malipiero, *Il filo di Arianna. Saggi e fantasie*, Einaudi, Torino 1966.

Gian Francesco Malipiero, *La pietra del bando*, Ateneo, Venezia 1945.

Gian Francesco Malipiero, *Cossì va lo mondo*, Il Balcone, Milano 1946.

Gian Francesco Malipiero, *Mi co ti e ti co mi. Soliloqui di un veneziano*, All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1966.

Gian Francesco Malipiero, *Cossì parlò Claudio Monteverdi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1967.

Gustavo Marchesi, *Arturo Toscanini*, Bompiani, Milano 2007.

Paul-Marie Masson, *Le mois*, « Revue Musicale S.I.M. », 15 luglio 1911, p. 57.

Paul-Marie Masson, *Ildebrando Pizzetti*, in « S.I.M. revue musicale mensuelle », VII/10, ottobre 1911, pp. 41-52.

Alberto Mattioli, “*Da noi Casella ogni giorno c’era il Novecento*”, intervista a Fulvia Nicolodi, in «La Stampa», 12 Aprile 2016.

Camille Mauclair, *Le souvenir de Debussy*, « Terres latines », 4, marzo 1936, pp. 66-67.

Camille Mauclair, *Musicisti moderni: Claude Debussy*, «Emporium», XXII/129, 1905, pp. 189-193.

Anna Mazzanti, *Il simbolismo italiano tra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Le lettere, Firenze 2007.

Filippo Meda, *I cattolici durante la prima guerra mondiale*, Mondadori, Milano 1965.

Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2006.

Silvino Mezza, *Il manifesto dei musicisti italiani. Una conversazione col maestro Respighi*, «Il Resto del Carlino», 24 dicembre 1932.

Massimo Mila, *Malipiero: maestro in musica, la vita in lamenti*, in «La Stampa», 13 marzo 1982, p. 1.

Pierre Milza, *Français et Italiens à la fin du XIXe siècle. Aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Collection de l'École française de Rome, Rome 1981.

Gian Paolo Minardi (a cura di), *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno, Parma, Casa della musica, 21-22 dicembre 2002, Teatro Regio, Parma 2006.

Giovanni Morelli (a cura di), *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 13-15 maggio 1992, Olschki, Firenze 1994.

Maria Teresa Muraro (a cura di), *Malipiero, scrittura e critica*, Firenze, Olschki, 1984.

Michela Niccolai, *Les liens de la Sfm avec l'Italie. L'exemple de la circulation des auteurs dans la presse musicale entre 1917 et 1930*, «Revue de Musicologie», CIII/2, 2017, pp. 581-598.

Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti del ventennio fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1984.

Fiamma Nicolodi, *L'opera verista a Parigi*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *L'Opera tra Venezia e Parigi*, Olschki, Firenze 1988, pp. 315-331.

Fiamma Nicolodi, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, il Saggiatore, Milano 2018.

Giacomo Orefice, *Debussy*, «Rivista musicale italiana», XXI/4, 30 aprile 1918, p. 385.

Cesare Paglia (Gaianus), *Strauss, Debussy e compagnia bella*, Bongiovanni, Bologna 1913.

Cecilia Palandri (a cura di), *Gian Francesco Francesco. Il carteggio con Guido M. Gatti*, Olschki, Firenze 1997.

Maria Panetta, *Due "letterati editori" nel primo quindicennio del novecento: Croce e Papini fra polemiche, riviste e collaborazioni editoriali*, in «Diacritica», VII/1, 25 febbraio 2021, pp. 136-235.

Romualdo Pàntini, *Mario de Maria*, «Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura», XV/86, febbraio 1902, p. 87.

Ernesto Paolozzi, *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida editore, Napoli 2017.

Giovanni Papini, *Passato remoto (1885-1914)*, L'Arco, Firenze 1948.

Susanna Pasticci, *Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti*, in AA.VV., *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Istituto dell'enciclopedia italiana Treccani, Roma 2018, pp. 531-540.

Susanna Pasticci (a cura di), *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, «Chigiana. Journal of musicological studies», XLIX, Siena 2019.

Ugo Pesci, *Le feste per il centenario del Liceo Musicale di Bologna*, «Musica e musicisti», CX/5, maggio 1905, pp. 279-285.

Luigi Pestalozza (a cura di), *Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Unicopli, Milano 1984.

Francesca Petrocchi, *Le parole della musica*, Archetipo Libri, Bologna 2010.

Timothée Picard, *La critique musicale au XXe siècle*, Presse Universitaire de Rennes, Rennes 2020.

Francesca Pilato, “*En mille endroits charmants*”. *L’incontro tra D’Annunzio e Debussy*, in «Studi francesi», 172, Aprile 2014, pp. 100-107.

Danièle Pistone, *Périodiques français relatifs à la musique : répertoire alphabétique et chronologique indexé (1690-2011)*, Éditions de l’Observatoire musical français, Paris 2011.

Danièle Pistone, *Romain Rolland musicologue*, «Études Romain Rolland », Cahiers de Brèves, 20, luglio 2018, pp. 20-26.

Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, La Pilotta, Parma 1980.

Ildebrando Pizzetti, *Lettera aperta*, «Gazzetta di Parma», 7 ottobre 1901.

Ildebrando Pizzetti, *A proposito di un recente libro francese di critica musicale*, «Per l’Arte», XVI/6, 6 marzo 1904, pp. 44-45.

Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l’Arte», XVI/10, 3 aprile 1904, pp. 76-77.

Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Per l’Arte», XVI/11, 10 aprile 1904, pp. 80-84.

Ildebrando Pizzetti, *Il concerto orchestrale al teatro Reinach*, in «Gazzetta di Parma», 18 novembre 1906.

Ildebrando Pizzetti, *Ariane et Barbebleue*, «Rivista Musicale Italiana», XV/1, 1908, pp. 73-112.

Ildebrando Pizzetti, *Pelléas et Mélisande di Debussy*, «Rivista Musicale Italiana», XVI/2, 1908. Pp. 350-363.

Ildebrando Pizzetti, *Les italianismes nella musica*, in «La Nuova musica», XIV/158, 5 febbraio 1909, pp. 7-8.

Ildebrando Pizzetti, *La Carmen di Bizet. Ricordi, impressioni, etc.*, in «La Nuova Musica», XV/203, 20 dicembre 1910, p. 1.

Ildebrando Pizzetti, *Gli insegnamenti di Jean Christophe. Un'opera d'amore e di fede*, «Il Secolo», Milano, 7 gennaio 1911.

Ildebrando Pizzetti, *Chi sono e cosa valgono i musicisti del teatro francese contemporaneo*, «Il Marzocco», XVI/3, 15 gennaio 1911, p. 3.

Ildebrando Pizzetti, *Giacomo Puccini*, «La Voce», III/5-7, 2 febbraio 1911, pp. 497-499.

Ildebrando Pizzetti, *La nuova opera di Saint-Saëns*, in «La Nuova Musica», XVI/209, 20 marzo 1911, p. 2.

Ildebrando Pizzetti, *Le Martyre de Saint Sébastien. La musica di Claude Debussy*, «Il Marzocco», XVI/22, 28 maggio 1911, pp. 1-2.

Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Maurice Ravel*, XV/35, 27 agosto 1911, p. 2.

Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Albéric Magnard*, «Il Marzocco», XVI/46, 12 novembre 1911, p.1.

Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti contemporanei. Claude Debussy*, in «Il Marzocco», XVIII/8, 23 febbraio 1913, p. 2.

Ildebrando Pizzetti, *Claude Debussy*, «Il Marzocco», XXIII/13, 31 marzo 1918, p. 3.

Ildebrando Pizzetti, *La Musica e il dramma*, in «La rassegna musicale», gennaio 1932, p. 17.

Ildebrando Pizzetti, *Boris Godunof*, in «La Tribuna», 2 febbraio 1937.

Ildebrando Pizzetti, *Musica e dramma*, Edizioni della Bussola, Roma 1945.

Carlo Placci, *Pelleas e Melisanda*, «Il Marzocco», XIII/15, 12 aprile 1908, p. 4.

Henry Prunières, *Le renouveau musical en Italie*, in «*Mercure de France*», CXXXIII, maggio 1919, pp. 212–230.

Henry Prunières, *G. Francesco Malipiero*, «*La Revue Musicale*», III/3, gennaio 1927, pp. 5-25.

Anna Quaranta, «*Decadentismo*», «*Impressionismo*» e altri «ismi» di fine secolo: il « caso Debussy» e la critica italiana del primo Novecento, in Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (a cura di), *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Cadmo, Firenze 1996, pp. 129-160.

Isabelle Renard, *L'Institut français de Florence 1900-1920 : un épisode des relations franco-italiennes au début du XXème siècle*, École française de Rome, Roma 2001.

Elsa Respighi, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Ricordi, Milano 1982.

Ottorino Respighi e Sebastiano Arturo Luciani, *Orpheus*, Neoclassica, Latina 2020.

Jehan Rictus, *Un Précurseur: Medardo Rosso*, «*Comœdia*», 3 gennaio 1913.

Romain Rolland, *Les livres : Luigi Torchi*, in «*Revue d'Histoire et de critiques musicales*», VIII, settembre 1901, pp. 333-335.

Medardo Rosso, *La sculpture impressionniste*, L'Échoppe, Paris 1994.

Giancarlo Rostirolla (a cura di), *Ottorino Respighi*, Eri, Torino 1985.

Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Edt, Torino 1991.

Paolo Santoli, *D'Annunzio: la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997.

Francesco Santoliquido, *Pelléas et Mélisande alla Scala*, in «*Musica. Rivista della cultura e del movimento musicale*», II/10, 10 aprile 1908, p. 1.

Francesco Santoliquido, *Il dopo Wagner. R. Strauss e C. Debussy*, W. Modes, Roma 1909.

Gino Scarpa (a cura di), *L'Opera di Gian Francesco Malipiero*, Libreria Canova, Treviso 1952.

Édouard Schneider, «*Italianisme*», in «*Le Ménestrel*», 8 febbraio 1924, pp. 53-54.

Laura Schram Pighi, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1982.

Riccardo Scrivano, *Benedetto Croce critico letterario e i fondamenti della cultura letteraria del Novecento*, Bulzoni, Roma 1968.

Giacomo Setaccioli, *Debussy è un innovatore?* De Santis, Roma 1920.

Aldo Simeone (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e Giacomo Puccini. Il carteggio recuperato (1894-1922)*, Carabba, Lanciano 2009.

Antonio Smareglia, *Lettere*, a cura di G. Gori e M. Petronio, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986.

Ariberto Smareglia, *Vita e arte di Antonio Smareglia*, Mazzuconi, Lugano 1932.

Ardengo Soffici, *L'impressionismo e la pittura italiana*, «La Voce», I/16, 1 aprile 1909, p. 1.

Ardengo Soffici, *Cubismo e futurismo*, Libreria della Voce, Firenze 1914.

David Sorani, *Giuseppe Depanis e la Società di Concerti. Musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino 1988.

Paola Sorge, *Musica e musicisti nell'opera di D'Annunzio*, Carabba, Lanciano 2018.

Giovanni Tebaldini, *Per la rinascenza musicale. Conversazione con Vincent d'Indy*, «Musica. Rivista della musica e del movimento musicale», I/6, 30 dicembre 1907, p. 1.

Giovanni Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti, nelle memorie di Giovanni Tebaldini*, Mario Fesching, Parma 1931.

Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, La Nuova Italia, Firenze 1988.

Andrew Thomson, *Vincent d'Indy and his world*, Clarendon Press, Oxford 1996.

Luciano Tomelleri, *Ad Asolo con Malipiero*, «Il lavoro fascista», 5 luglio 1935.

Vincenzo Tommasini, *Claude Debussy e l'impressionismo nella musica*, «Rivista Musicale Italiana», XIV, 1907, pp. 157-167.

Fausto Torrefranca, *Impressionismo magico*, «Il Marzocco», XVIII/41, 12 ottobre 1913, p. 5.

Fausto Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Bocca, Torino 1910.

Fausto Torrefranca, *Le origini della Sinfonia (Le Sinfonie dell'imbrattacarte Sammartini)*, Bocca, Torino 1915.

Giuseppe Tosi, "Gente sciupata e superba." *Motivi privati dell'interventismo intellettuale nella Grande Guerra: Serra, Gadda, Soffici, Jahier*, in «Modern language notes», gennaio 2004, pp. 84-108.

Guy Tosi, *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite*, éditions Denoël, Paris 1948.

Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, Carabba, Lanciano 2013.

Alfredo Untersteiner, *Profili di musicisti stranieri. Claude Debussy*, «Il Marzocco», XII/44, 3 novembre 1907, p. 1.

Lara Sonja Uras, *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, LIM, Lucca 2003.

John C. G. Waterhouse, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Eri Rai, Roma 1990.

John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): the life, times and music of a wayward genius*, Routledge, London 2013.

Michael Webb, *Ottorino Respighi: his life and times*, Matador, Kibworth Beauchamp 2019.

Mario Verdone, *Quello strano Canudo*, «Corriere della Sera», 22 Marzo 1970.

Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay (a cura di), *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di, parte II, Accademia di Santa Cecilia, Roma, 2013.

Emilia Zanetti, Annalisa Bini, Laura Cianco, *Gli anni dell'Augusteo. Cronologia dei concerti 1908-1936*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 1990.

Valentina Zappacenere, *Vittorio Gui direttore d'orchestra e operatore di cultura musicale (1907-1937)*, tesi dottorale sostenuta presso l'Università di Firenze nel 2019 (direttrice: Mila De Santis, coordinatore: Andrea De Marchi).

Gaetano Zucconi, *La politica italiana nel processo di ravvicinamento franco-italiano (1899-1902)*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», XXVI/2, aprile-giugno 1959, pp. 256-257.

Stefan Zweig, *Tagebücher*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1988.

La *generazione dell'Ottanta* et la France. Les échanges dans la presse musicale italienne et française entre 1900 et 1920.

Résumé

Cette recherche a pour objet les relations entre les compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* et la France au cours des deux premières décennies du XXe siècle. Les aspects musicaux sont analysés à la lumière des relations culturelles et politiques entre les deux pays.

La recherche est divisée en trois parties. Dans la première, on retrace la réception italienne de la musique française de Debussy à Ravel, mettant en lumière les jugements récurrents et les contradictions, tout en insérant le débat dans la discussion critique et esthétique de l'époque.

Dans la deuxième partie, on explore quelques aspects inédits de la biographie des compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* afin de mettre en lumière leur relations personnelles avec la France et la culture française.

Enfin, dans la troisième partie, on analyse l'accueil de la musique des compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* en France, montrant la manière dont leur musique contribue à redéfinir l'identité de la musique italienne auprès de la critique française, et mettant en évidence l'influence des événements politiques sur la réception de la musique italienne.

Mots-clés : *generazione dell'Ottanta* ; Malipiero ; Pizzetti ; Casella ; Respighi ; Paris ; 1900-1920, France, Italie ; presse ; critique musicale.

The *generazione dell'Ottanta* and France. Exchanges in the Italian and French music press between 1900 and 1920.

Summary

This research focuses on the relationship between the composers of the '*generazione dell'Ottanta*' and France during the first two decades of the twentieth century. Musical aspects are analyzed in the context of the cultural and political relations between the two countries.

The research is divided into three parts. The first part traces the Italian reception of French music from Debussy to Ravel, highlighting recurrent judgments and contradictions, and situating the debate within the critical and aesthetic discussions of the time.

The second part explores previously unpublished aspects of the biographies of the composers of the '*generazione dell'Ottanta*' to illuminate their personal relationships with France and French culture.

Finally, the third part analyzes the reception of the music by the composers of the '*generazione dell'Ottanta*' in France, demonstrating how their music contributed to redefining the identity of Italian music among French critics and highlighting the influence of political events on the reception of Italian music.

Keywords : *generazione dell'Ottanta* ; Malipiero ; Pizzetti ; Casella ; Respighi ; Paris ; 1900-1920, France, Italy ; musical critic

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

433 - Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et Musicologie