

LORENZO DONATI

*Neomadrigalismo italiano:
studiare l'antico per rinnovare il moderno*

La produzione corale italiana del Novecento, dalla riscoperta delle radici dello stile rinascimentale alla ricerca di nuove forme espressive, fino alla nascita di una nuova sensibilità vocale.

[PRIMA PARTE]

Quali sono le nostre radici? Le radici della cultura italiana, dove scavano? A quale linfa vitale attingono? Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in molte nazioni europee si svilupparono forti movimenti artistici (e non solo artistici) che tendevano a riscoprire e valorizzare le radici culturali delle singole nazioni o dei singoli popoli. In un'Italia appena nata come realtà nazionale unitaria e ancora con qualche rivendicazione socio-politica, erano ancora tante le differenze culturali e linguistiche per poter trovare temi condivisi da tutti. Quindi il desiderio di ritrovarsi tutti attorno ad alcune specificità che rappresentassero la cultura italiana non poteva essere cercato nelle singole tradizioni culturali, linguistiche, musicali o folkloristiche, perché troppo frammentate e non rappresentative di tutta la nazione. C'era una realtà culturale che aveva unito ed ancora univa la penisola: l'Opera che portava in tutti i teatri grandi e piccoli della nazione le melodie dei grandi musicisti, la lingua italiana, le tradizioni culturali e i temi forti in cui si poteva riconoscere la nazione. Così l'Opera italiana divenne un grande motivo d'unione: basterebbe ricordare il "W VERDI", un motto divenuto famoso per motivi non solo musicali, già prima dell'unità d'Italia. Un'altra fortissima identità nazionale era certamente la cultura cattolica con le sue tradizioni e i suoi riti, che pur restando a volte assai differenti tra Nord e Sud erano comunque feste, date e radici condivise.

L'intellettuale italiano tra fine Ottocento e primi del Novecento, in particolar modo il musicista, se voleva ricercare i geni culturali del proprio percorso doveva superare la tradizione operistica e andare a riscoprire altre fonti. Se in Ungheria, in Inghilterra, nel Nord-Europa, si andavano a raccogliere, attraverso la trascrizione ed in seguito a registra-

re con il magnetofono, le tracce di una cultura contadina o rurale che portava con sé le tradizioni e la lingua del popolo, in Italia ci si poté concentrare in due direzioni: il canto gregoriano e la cultura del Rinascimento. C'erano quindi da una parte le radici della tradizione religiosa e cattolica e dall'altra la tradizione poetica, architettonica, musicale, figurativa dell'epoca che più lustro aveva dato all'Italia nei secoli. In Ungheria Zoltán Kodály o in Inghilterra Ralph Vaughan Williams o ancora Jean Sibelius e altri autori nel Nord-Europa, ma ancor prima Johannes Brahms iniziarono a scrivere intere raccolte di elaborazioni polifoniche di canti popolari della propria nazione: in Italia questo movimento iniziò molto più tardi e comunque rappresentò patrimoni culturali regionali. I compositori che iniziarono a lavorare su repertori o tematiche miranti a valorizzare il patrimonio italiano si dedicarono alla riscoperta del canto gregoriano, anche assecondati dalla rinnovata attenzione che il movimento ceciliano aveva dato a questo, con l'appoggio del motu proprio *Inter Sollicitudines* di Papa Pio X. Questa attenzione al canto gregoriano è testimoniata dal *Concerto Gregoriano* per violino e orchestra di Ottorino Respighi scritto nel 1921, ma anche da tracce di monodia gregoriana presenti in alcune delle prime opere sacre di questo rinnovato movimento musicale. Sempre Respighi, come omaggio all'Italia, aveva scritto brani dedicati ai pini e alle fontane di Roma, ma anche le due straordinarie *Antiche danze e arie per liuto*, che mettevano in risalto la tradizione di musica strumentale italiana del tardo Rinascimento. Omaggi all'Italia ed alla sua cultura non mancavano certo, dai resoconti dei viaggi dei grandi intellettuali del Settecento e dell'Ottocento, ma anche musicali, come le opere ambientate in Italia o il magnifico *Capriccio Italiano* di Pëtr Il'i ĩjkovskij, scritto nel 1880 e dedicato ad alcuni temi musicali che lo avevano impressionato in un suo viaggio lungo la penisola. Ma per la prima volta gli autori italiani dei primi del Novecento, orgogliosamente, rivendicavano le proprie radici e la propria storia, citando nei titoli e nelle opere stesse l'antica cultura italiana.

Tutto questo movimento non si contrapponeva necessariamente all'Opera che era ancora ai primi del Novecento pienamente in auge. Al tempo stesso la necessaria ricerca di nuove forme espressive, connessa con la riscoperta della musica da camera e della musica sinfonica, portò i compositori a valorizzare questo aspetto particolare delle tradizioni culturali italiane. Non a caso è propria di questo periodo anche la nascita di un ispirato ed illuminato gruppo di musicologi e studiosi che, con Raffaele Casimiri e altri a Roma, ma anche all'Accademia Chigiana di Siena e in altre realtà di studio a Torino e Venezia, dette inizio ad un percorso di riscoperta, trascrizione e valorizzazione del repertorio tardorinascimentale e barocco con la diffusione delle opere degli autori del Rinascimento romano, fiorentino e veneziano di fine Cinquecento e con la riscoperta delle opere di Vivaldi. Una ricerca musicologica che offriva in tal modo fonti inesauribili di ispirazione ai compositori e agli artisti che desiderassero, attraverso la riscoperta dell'antico, rinnovare il moderno.

Questa ansia di ricerca, questa tensione verso la valorizzazione delle radici culturali nazionali che si viveva in tutta Europa indusse alcuni compositori italiani a cimentarsi

nello scrivere opere corali a cappella ispirate al Rinascimento ed in particolare al madrigale tardorinascimentale. Ildebrando Pizzetti è certamente il primo compositore che, con una produzione ricchissima, si sia dedicato alla rinascita della composizione corale a cappella italiana. Solo alcune opere di Giuseppe Verdi come l'*Ave Maria su scala enigmatica* o le *Laudi alla Vergine* o ancora il *Padre nostro* su testo di Dante Alighieri avevano tenuto vivo il repertorio corale a cappella, che invece per il resto era stato fagocitato dalle grandi pagine corali operistiche. E certamente la produzione di Pizzetti si impone per quantità e qualità.

Dalla *Messa di Requiem*, alle *Tre composizioni corali*, di cui si ricorda la splendida *Cade la sera* su testo di Gabriele D'Annunzio, fino al *Giardino di Afrodite*, Pizzetti esprime tutta l'energia di una produzione polifonica rinnovata attraverso un sapiente uso del contrappunto e la rinnovata capacità di scrivere nei modi antichi, evitando certi stilemi ormai usurati della tonalità.

REQUIEM

Largo. non lento

The image shows a musical score for the beginning of the Requiem. It features five vocal parts: Soprani, Contralti, Tenori, Bassi I, and Bassi II. The tempo is marked 'Largo. non lento'. The Bassi II part includes the lyrics: 'Re . . . quiem x . . . ter, nam do . . . na e . . . is, Do . . . mi.'

Già fin nell'incipit del *Requiem* sono evidenti i richiami al canto gregoriano e per tutta la grande composizione si può godere di una ricercata elaborazione modale dell'armonia che certamente non mancherà di ispirare i compositori successivi.

Anche l'armonia risulta rinnovata e moderna per la sua "brutalità" nei movimenti paralleli, fino ad allora temuti e scansati quali errori di dilettanti; passaggi per accordi paralleli che invece con Pizzetti si ascoltano per la prima volta e che oggi, a distanza di cento anni, i compositori americani ci rivendono come un'invenzione contemporanea americana, laddove Ildebrando ci aveva pensato e li aveva incastonati in speciali momenti testuali, come lo splendido finale dell'*Agnus Dei* della *Messa di requiem*.

The image displays a musical score for Lorenzo Donati's 'Cade la sera'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Do - na e - is, do - na e - is re -' and continues with 'do - na e - is, do - na e - is, do - na e - is'. The piano accompaniment includes a right-hand part with triplets and a left-hand part with chords. The second system continues the vocal line with the lyrics 're - qui - em sem - pi - ter - nam.' and 're - qui - em sem - pi - ter - nam.' repeated. The piano accompaniment continues with similar textures, including triplets and trills. The score is written in common time (C) and includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Ma parlando di rapporto con il madrigale rinascimentale come non citare dello stesso autore il bellissimo *Cade la sera* del 1942 che magistralmente reinterpreta anche con veri e propri madrigalismi di reminiscenza rinascimentale il testo del D'Annunzio. La "caduta" dolce della sera che scende da un *Sol*, facendo credere ad un *Sol maggiore*, ma passa subito per un *Mi* ed infine si appoggia sul *La*, facendo risultare il *Sol* iniziale una settima che sembra segnare un'ombra che lentamente oscura il sole. Oppure le volatine degli uccelli o il luccichio dell'Arno che appare con un accordo maggiore inaspettato.

a GUIDO M. GATTI



I. Cade la sera (1942)

Versi di GABRIELE D'ANNUNZIO
(da I TRIBUTARI, in ALCIONE)

ILDEBRANDO PIZZETTI

Largo (2:2)

Soprano
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru - da,

Contralto
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru - da,

Tenore
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru - da,

I. Bassi
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru -

II. Bassi
Ca - de la se - ra. Nesce la

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

Intuizioni di un genio poco valorizzato dalla cultura musicale italiana e che all'estero ha avuto maggiore fortuna con esecuzioni straordinarie di grandi cori. Un'attenzione ai moduli e ai modelli rinascimentali che Pizzetti condivideva con altri autori dello stesso periodo, da Pietro Clausetti, poco conosciuto, ma compositore soprafino (ne sono testimonianza i brani *L'ombra dei boschi d'Aser* e *Saltava Ninfe*) a Goffredo Petrassi che di lì a poco scriverà i suoi famosissimi *Non sense*. Soprattutto però in questo periodo un grande omaggio al Rinascimento si deve a Bruno Bettinelli che nel 1939 scrive le sue *Tre espressioni madrigalistiche* entrate nel repertorio di tutti i cori italiani, per la loro perfetta fruibilità e non complessa eseguibilità, ma che al tempo stesso propongono un bellissimo bilanciamento tra innovazione armonica e riscoperta della modalità rinascimentale, un equilibrio perfetto tra parola e frase, come nelle rinascimentali composizioni di Marenzio o Monteverdi a cui evidentemente fa riferimento. Basta un primo sguardo all'incipit de *Il*

bianco e dolce cigno per rendersi conto dei parallelismi fraseologici e stilistici con la musica dei grandi autori del tardo Rinascimento.

BRUNO BETTINELLI
Il bianco e dolce cigno
 (Come un Madrigale)
 testo di Laura Guidiccioni

Calmò (♩ = 58)

S. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do

C. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do mo - re, can - tan - do

T. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do

B. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do

Il procedimento dell'imitazione viene ripreso e valorizzato. Mentre le nuove tendenze compositive europee tendevano, per la maggior parte ad evitare forme di carattere imitativo e armonie diatoniche, in Italia, in particolare gli autori legati alla produzione vocale, riscoprivano e tornavano a lavorare con processi compositivi tipici del Rinascimento. Prendevano di conseguenza valore il procedimento imitativo e il contrasto tra dissonanza e consonanza: il procedimento madrigalistico che in qualche modo mirava a connettere il significato della parola con l'ideale movimento della melodia e del ritmo. In particolar modo tornava ad essere cercato con forza il rapporto testo-musica, con una grande valorizzazione della frase e della sua direzione verso un accento principale. Si tornava quindi a frasi più semplici rispetto alle grandi melodie operistiche tardoromantiche e anche la voce con cui si cantava questa musica era stimolata a cercare nuove e antiche tecniche di produzione sonora che pian piano lasciavano la tecnica lirica per riscoprire una tecnica vocale più naturale e spontanea. Ma di questo parleremo nella prossima puntata.