

Ricorrenza in divenire

la potenza motivazionale nella lirica da camera di Pizzetti, *I pastori*

Shohei HARAGUCHI

Questo articolo è tradotto dall'autore stesso. Il testo originale in giapponese è pubblicato in *The Annual Review of Musicology and Music Studies*. Università delle Arti di Tokyo, Corso di Dottorato. Vol. 2: pp. 121-131.

0. Introduzione

I pastori (1908) composti da Ildebrando Pizzetti (1880-1968) sono considerati come uno dei migliori esempi di forma non-strofica cosiddetta *durch-componiert* che nella svolta del canto artistico italiano diventò predominante su forma strofica agli inizi del Novecento, tanto da essere “celebrati fin dal loro apparire (1916) come esempio preclaro di via italiana alla moderna lirica da camera.”¹ Il compositore, della “generazione dell’80,” ebbe a cuore le mode moderne delle musiche tedesche e francesi, e cominciò a esigere la riforma della musica italiana. Benché la composizione in esame abbia alcune caratteristiche che suggeriscono tale idea, non è un’imitazione superficiale ma il frutto di sforzi con cui il giovane parmense realizzò in musica un particolare concetto della poesia di Gabriele D’Annunzio (1863-1937). Con questa premessa, si mira a scoprire l’intrinseco principio che sostiene la forma di questo brano e ad avvicinarsi all’idea pizzettiana sulle forme delle liriche. In primo luogo, si esaminerà la produzione in generale e si mostrerà come le caratteristiche musicali corrispondono alla forma metrica e al contenuto della poesia. In seguito, si osserverà attentamente come i motivi melodici e gli elementi armonici sono messi in relazione con i rispettivi versi. In conclusione, sui risultati ottenuti, si giungerà a un’ipotesi sulla potenza motivazionale nella lirica e, per sostenerla, si discuterà la visione pizzettiana della lirica non-strofica espressa nel suo saggio critico del 1914.

1. Le caratteristiche complessive

Ad una prima analisi si può notare che non è ripetuta un’unica melodia per ogni strofa sulla parte vocale. Caratteristica, questa, comune a tutte le liriche da camera non-strofiche. Per questo caso, si può supporre che sia dovuto alla discordanza tra i termini sintattici e quelli metrici, le cui posizioni infatti, sono diverse per ogni strofa sul testo.

Ci sono tre cose che il compositore evita: unire alcuni frasi sintattiche in un’unica frase musicale; dividere in più frasi musicali una frase sintattica relativamente breve che è posta in due versi; comporre una frase musicale troppo lunga per una frase sintattica relativamente lunga che è posta in due versi (es. vv. 14-15). È chiaro che il compositore fa così per dare comprensibilità.

¹ Mila De Santis, “Aspetti della lirica da camera su testi di d’Annunzio,” in D’Annunzio: Musico immaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli (Firenze: Leo S. Olschki, 2008), p. 215.

- Settembre, Andiamo. È tempo di migrare.[△] A 九月だ、行こう。移り住むときだ。
 Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori[△] B いまアブルツォの地でわが牧人たちは
 lascian gli stazzi e vanno verso il mare:[▲] A 柵をあとにし海を目指して歩む。
 scendono all'Adriatico selvaggio[★] C 降りゆく先にあるのは未踏のアドリア海、
 che verde è come i pascoli dei monti.[★] 5 D 海は山々の牧草のように青々としている。
- Han bevuto profondamente ai fonti D 彼らは高地の泉でたっぷりと
 alpestri, che sapor d'acqua natia[△] E 飲んできた、そのふるさとの水の味わいが
 rimanga ne' cuori esuli a conforto.[★] F さまよう心に慰めとしてとどまるように、
 che lungo illuda la lor sete in via.[★] E それが自らの渇きを永らくあざむくように。
 Rinnovato hanno verga d'avellano.[★] 10 G 彼らはハンバミの杖を新しいものに替えた。
- E vanno pel tratturo antico al piano,[★] G そして平野へとつづく古き山道を歩むのだ、
 quasi per un erbal fiume silente,[★] H それはあたかも草のなびく静かな川、
 su le vestigia degli antichi padri.[★] I 古き父祖たちの残した足跡だ。
 O voce di colui che primamente[▲] H おお海岸線の揺らめきを
 conosce il tremorar della marina![★] 15 J 最初に認める者たちの声!
- Ora lung'hesso il litral cammina J いまや海岸沿いを歩く
 la greggia. Senza mutamento è l'aria.[△] K 羊の群れ。天候が変わるところはない。
 Il sole imbionda sì la viva lana[★] L 金の陽光に生き生きと映える羊毛は
 che quasi dalla sabbia non divaria.[★] K 白砂にも見紛うばかりだ。
 Isciaquò, calpestiò, dolci romori.[△] 20 M 波のざわめき、蹄のどよめき、優しいささめき。
- Ah perché non son io co' miei pastori?² M-B ああ私はなぜ牧人たちとともにいない?
[★]

Altra caratteristica della parte vocale degna di nota è che ogni frase procede nel modo dorico o nel modo eolio fondamentalmente per intervalli di seconda o di terza; meno spesso si muove per intervallo di quinta nella parte finale.

² Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione dir. da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, II, «I Meridiani» (Milano: Mondadori, 1984), p. 622. I termini delle frasi musicali sono indicati con tre segni: ★) concordanza non solo con il termine metrico ma anche con quello sintattico; ▲) concordanza solo con il termine metrico; △) concordanza solo con il termine sintattico.

Questa caratteristica è influenzata da importanti elementi poetici: la vita e la terra dei pastori abruzzesi hanno una relazione con la patria natia del poeta. Elementi che si presentano in alcune altre opere dannunziane³. Per esempio si vedano le righe dalla quarta parte del *Trionfo della morte* che ha punti in comune con la descrizione de *I pastori*:

La sua terra e la sua gente gli apparivano transfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome.

[...] Vie larghe come fiumi, verdeggianti d' erbe e sparse di macigni e qua e là segnate d' orme gigantesche, discendevano per le alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi. Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano [...]⁴

La descrizione citata ha chiaramente punti comuni con quella de *I pastori*. Per adattare la musica all'immagine così mitica dei pastori che ereditano la vita fin dalla remota antichità, il compositore dà una caratteristica arcaica e folcloristica alla melodia nella parte vocale⁵.

Analizzando la parte del pianoforte è chiaro che, orizzontalmente, è composta da un unico tema. Questo, esposto all'inizio, si trasforma molte volte ripetendosi parzialmente e diventa un motivo sereno che dà stabilità alla musica. Alla fine è quasi del tutto ripreso proprio come ritorno all'inizio chiudendo la musica in senso circolare.

Per quanto riguarda questa ripresa, analizzando la struttura metrica, si troverà una sintonia con una delle rime. La poesia è composta da 21 endecasillabi che sono divisi in 4 strofe più un verso. Simbolizzando le rime come *ABACD DEFEG GHIHJ JKLKM M*. La rima *M* (*romori, pastori*) è la stessa che si trova alla fine del secondo verso (*pastori*). Questa rima identica lascia un'impressione più forte perché riprende tutta la parola mentre la rima è solo una ripresa della vocale accentata alla fine della parola. In questo modo, la fine dell'ultimo verso riporta in modo vivido l'inizio della lirica. Ciò che mette l'accento sulla funzione della rima identica è la ripresa del tema nella fine della musica.

A che cosa si ispira questo processo della ripetizione e della trasformazione del tema? Essendo la peculiarità della lirica da camera *I pastori*,⁶ è necessaria un'analisi più accurata. Altre caratteristiche più piccole sulla parte del pianoforte come, per esempio, il tema con l'ottava parallela o il pedale basso, sono già presentati nelle precedenti composizioni vocali (es. *Incontro di*

³ *Ibid.*, p. 1272; Edoardo Sanguineti (ed.), *Poesia italiana del Novecento* (Torino: Einaudi: 1991, c1969), p. 140; Federico Roncoroni (ed.), *Gabriele D'Annunzio. Poesie* (Milano: Garzanti, 1982, c1978), p. 507.

⁴ Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte* (Milano: Mondadori, 1995), p.209.

⁵ L'uso dei modi musicali si trova nella musica francese del periodo e il compositore lo sa certamente. Però il dove e il quando apprese la teoria dei modi, è a lezione con il musicologo Giovanni Tebaldini (1864-1952) nel Conservatorio di Parma dal 1895 al 1901. Si veda Ildebrando Pizzetti, *La musica dei greci* (Roma: Casa editrice "musica," 1914), p. 3.

⁶ Se si considera quel processo come una sorta di lavoro tematico-motivico, si sembrerebbe derivare dalla musica tedesca ottocentesca. Però come si mostrerà nella sezione 2, la pratica e l'effetto sono unici.

marzo, 1904),⁷ e danno solo qualche effetto ornamentale ne *I pastori*. Invece la caratteristica in esame, presentandosi per la prima volta nelle opere pizzettiane, suggerisce il vero e proprio principio che trapassa ed unifica l'insieme della composizione. Per ricercarne la fonte, si osserveranno attentamente i dettagli dello sviluppo della composizione.

2. Il processo della ripetizione parziale e della trasformazione del tema ⁸

a) Miss. 1-18 / v. 1

Il tema *P* è esposto nelle misure 1-10 sulla parte del pianoforte. Lo si può dividere in due: un motivo composto dai sottomotivi *v-w-x-y-u* in *re* dorico o eolio; l'altro motivo composto dai sottomotivi *v-w-x-y-z* in *la* dorico o eolio.

Il tema è accompagnato dall'ottava parallela che rende l'effetto che ricorda i suoni delle zampogne dei pastori abruzzesi⁹.

Il parlante rivede in modo vivido le figure dei pastori della sua patria natia intorno a sé sentendo l'arrivo dell'autunno. Difatti la parte vocale canta in *re* dorico il primo verso: "Settembre, andiamo. È tempo di migrare." Settembre, per il parlante, è il tempo in cui i pastori della patria con le greggi lasciano l'altura per la costa per l'attenuarsi della calura. Si badi all'uso del verbo 'andare' nella prima persona plurale del presente indicativo; le immagini dei pastori sorgono circondando il parlante che li richiama a sé come una guida.

Il richiamo nella parte vocale è accentuato dal movimento della parte del pianoforte. Si ripresenta tre volte la fine del tema *P*: la fila dei sottomotivi *y-z* nelle miss. 10-12, il sottomotivo *z* e la sua variante (che ha la stessa forma e la durata triplicata del *z*) nelle miss. 12-14. L'inizio del tema *P* è, poi, ripreso due volte: la fila dei sottomotivi *v-w-x* nelle miss. 15-18. Questa transizione dalla conclusione all'inizio del tema *P* dà l'impressione che i pastori riconoscano la fine della stagione

⁷ Adelmo Damerini, "Ildebrando Pizzetti: l'uomo e l'artista," in «L'approdo musicale,» dir. da Alberto Mantelli, Roma/Torino: ERI, XXI (1966), p. 15; Riccardo Viagrande, *La generazione dell'Ottanta* (Monza: Casa Musicale Eco, 2007), p. 31.

⁸ In questa sezione le tavole e gli esempi dello spartito si basano sulla seguente fonte: Gabriele d'Annunzio ed Ildebrando Pizzetti, *I pastori* (Firenze: A. Forlivesi, 1916).

⁹ Riccardo Viagrande, *op. cit.*, p. 31.

come il momento di lasciare il pascolo.

b) Miss. 19-34 / vv. 2-5

Nei versi 2-5 è descritta la partenza dei pastori: il parlante, questa volta, esprime le figure dei pastori nella terza persona plurale vedendole con una certa distanza rappresentando ancora vivamente la vista della “terra d’Abruzzi” e del mare “Adriatico” nel presente indicativo, cioè come un avvenimento *hic et nunc*.

La musica mostra alcuni mutamenti soprattutto nella parte del pianoforte.



Si aggiunge il modello ritmico *r* che cambia l’atmosfera della musica.

Nella parte del pianoforte nelle miss. 20-28, il motivo *v-w-x-y-u* in *mi* dorico, allungato di tre volte, dà un effetto quasi di ripresa al rallentatore. Il ricordo del parlante, suggerite dall’esposizione, è espresso in questo caso come lenta rievocazione delle immagini dei pastori.

Il tempo della parte del pianoforte, inoltre, diventa ternario mentre quello della parte vocale mantiene il binario eccetto nelle miss. 25. In questo modo, fino alla mis. 29, le posizioni degli accenti metrici divergono spesso tra la parte vocale e quella del pianoforte. Dato che una battuta forte ha la funzione di articolare la durata, ne risulta un’oscillazione della percezione del tempo, che suggerisce l’animo del parlante.

c) Miss. 35-54 / vv. 6-10

Nei versi 6-10 sono spiegati i preparativi dei pastori poco prima della partenza rappresentata nella strofa precedente come “Han bevuto [...] ai fonti alpestri” oppure “Rinnovato hanno verga d’avellano.” I rami dell’avellano sono leggeri, flessibili e resistenti, tanto che ognuno dei pastori si è fatto qualche bastone nuovo per condurre le greggi prima di lasciare la montagna. Inoltre l’immagine del bastone che hanno i pastori appare frequentemente non solo nelle pitture classiche, ma anche nei dipinti del pittore Francesco Paolo Michetti (1851-1929) compaesano e

contemporaneo al poeta (*Pastorelli d'Abruzzo* o *Guidando il gregge*). Ciò suggerisce che i pastori aburuzzesi sono la discendenza dei giramondi dall'era mitologica.

Le immagini erranti sono soffuse dell'emozione del parlante. Nei versi 6-9, il parlante racconta che i pastori, ricordando il gusto dell'acqua della patria "ne' cuori esuli," hanno cercato di contenere "la lor sete": si identifica con la nostalgia propria del parlante. Qui già riflette il suo senso di solitudine che sarà espresso chiaramente nel verso 21. Questa nostalgia è al suo culmine nella parte vocale, nella misura 45, in cui giunge al suono più alto *sol* con *pp*, cantando il verso 9.¹⁰

d) Miss. 55-70 / vv. 11-13

The diagram illustrates the musical structure for measures 55-70. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a 3/4 time signature and includes markings for 'Primo Mov.', 'S. 3 (mi dorico)', and 'Mi maggiore'. The vocal part includes markings for 'v', 'x3 (mi)', 'w', 'x', 'mp', 'p dolce e calmo', and 'x3 (do#)'. The diagram also shows a sequence of notes: mi: i6, Mi:III, V3, I.

Nei versi 10-13 è seguito il percorso dei pastori. La narrazione torna dal passato al presente. Narrazione, che accentua come la vita dei pastori sia una tradizione costante. Difatti, il parlante definisce "tratturo antico" (v. 11) come "le vestigia degli antichi padri" (v. 13). In questo modo l'itinerario dei pastori viene inteso non solo come un movimento spaziale dall'Appennini all'Adriatico, ma anche un movimento temporale continuo dall'origine dei pastori al presente del parlante. Ciò è accentuato dalla musica.

La parte del pianoforte mostra quattro mutamenti più energici di quelli nelle miss. 19-34: il modello ritmico *r*, inserito dalla mis. 55, è allargato di tre volte dalla mis. 67; i sottomotivi, nuovamente, allungati di tre volte sono ripresi in tutta questa parte; il tempo della parte del pianoforte dalla mis. 55 diventa ternaio a cui si congiunge nelle miss. 65-70 anche quello della parte vocale; In più l'armonia procede dal secondo rivolto della settima di dominante in *Mi* maggiore, alla tonica in stato fondamentale, provocando con un stabilità più forte. Tutto ciò indica come la percezione del tempo cambia nell'intimo del parlante.

¹⁰ È anche mostrata la coscienza del compositore per la vocalità antica con cui l'intensità diminuisce con il alzarsi dell'altezza.

e) Miss. 71-82 / vv. 14-15

The image shows a musical score for measures 71-83. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'la dorico' and 'sol dorico' above measures 71-78. The piano accompaniment has dynamics 'mf p' and 'poco sf p pp'. The score includes a diagram of the vocal line with notes and rests, and a diagram of the piano accompaniment with notes and rests. The piano accompaniment has a tempo marking 'r x 1/2' and a dynamic marking 'poco sf p pp'. The score includes a diagram of the vocal line with notes and rests, and a diagram of the piano accompaniment with notes and rests. The piano accompaniment has a tempo marking 'r x 1/2' and a dynamic marking 'poco sf p pp'.

Nei versi 14-15 si allude al momento in cui i pastori arrivano, poco dopo, alla destinazione.

Il verso 15 “conosce il tremorar della marina” è una chiara citazione da Dante (Purg. I, 116-117: “[...] di lontano / conobbi il tremorar de la marina”)¹¹. Per chiarirne il significato è necessario guardare i versi del sommo vate. Il parlante dantesco conosce “il tremorar de la marina” nella luce estremamente sottile dell’alba nel discendere verso la spiaggia dell’isola del purgatorio per togliere le tracce infernali dal viso con i giunchi lì crescenti. Poiché “Il tremorar de la marina” è la prima cosa vista dopo esser uscito dall’ eterna oscurità, quei versi danteschi suggeriscono una sorta di speranza. Tornando alle parole dannunziane, si deve riconoscere che un’espressione che suggerisce aspettativa è anche la “voce di colui che primamente / conosce il tremorar della marina.”

Per questo la melodia nella parte vocale arriva di nuovo al suo culmine due volte, cioè nella mis. 71 e nella mis. 75, indicato da ☆.

Mentre nella parte del pianoforte si ottengono queste tensioni drammatiche.

The image shows a musical score for the piano accompaniment, measures 73-78. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with notes and rests. The piano accompaniment has a tempo marking 'r x 1/2' and a dynamic marking 'poco sf p pp'.

La musica è agitata con l’entrata del modello ritmico $r \times 1/2$ ¹². Su cui il sottomotivo w è ripetuto molte volte. Per tutta questa composizione, in un motivo delimitato sempre da un legatura, ogni sottomotivo ritorna sempre né in retrogressione né in inversione, diversamente dai lavori tematici tedeschi, ma solo in ordine. In altre parole, un sottomotivo tende a chiedere un sottomotivo successivo (salvo un y che cerca z oppure u). In questo luogo il sottomotivo x , però, nonostante sia richiamato tante volte da w , ritorna sporadicamente indicando una sorta di ardente aspettativa.

Inoltre il binario torna in entrambe le parti tanto che la distanza posta tra ogni accento metrico si restringe nuovamente e dà la percezione di un tempo più movimentato.

I sudetti mutamenti comunicano un senso d’imminenza suggerendo come i pastori aspettino la fine del loro percorso mirando alla loro destinazione, e dunque di come il parlante stesso si senta rievocandoli. Questa imminenza viene meno dopo la mis. 81: il modello ritmico $r \times 3$ torna mentre i sottomotivi w e x scompaiono dopo di che la musica rallenta e si ferma un momento.

¹¹ Edoardo Sanguineti (ed.), *op. cit.*, p. 141; Fedirico Roncoroni (ed.), *op. cit.*, p. 510.

¹² La lunghezza di $r \times 1/2$ equivale alla metà del modello r le cui note sono di uguale durata.

f) Miss. 83-105 / vv.16-20

I versi 16-20 segnano l'arrivo dei pastori. La descrizione si riempie di serenità. Difatti non c'è alcun vento foriero di burrasca e neanche oscuramento momentaneo del sole con nuvole come nel verso 17 "Senza mutamento è l'aria." E il parlante paragona alla "sabbia" la lana che riflette i raggi del sole. Non solo perché le pecore appaiono indistinguibili dalla spiaggia; si ricordi che "il tratturo antico" dove sono passati i pastori con le greggi è chiamato "un erbal fiume silente" nei versi 11-12. Se il sentiero di montagna dei pastori corrisponde al corso d'acqua, le pecore e i pastori lì portati con i pastori equivalgono alle sabbie trasportate dalla montagna al mare. Con questi paragoni l'arrivo dei pastori è messo in rilievo mentre la loro vita sembra quella eternamente ricorrente della natura. Nel verso 20, poi, la scena è conclusa con onomatopee che richiamano le onde, gli zoccoli delle greggi e i sussurri umani.

Dopo la fermata musicale nella misura 82, la parte del pianoforte ottiene una stabilità quasi completa. Ciò è mostrato bene nei segni dinamici e espressivi e con l'armonia e i motivi. L'armonia resta sempre sulla tonica in *la* eolio nelle miss. 83-98, e poi, sostenendo un solo suono di *si* bemolle, continua a discendere ogni misura parallelamente per gradi congiunti dalla tonica in *Fa* maggiore a quella in *Do* maggiore fino alla mis. 104. Non c'è nessun procedimento funzionalmente forte: una calma quasi perfetta. Sopra queste sono presentati i motivi lentamente ondeggianti che, costituiti da *w* e *x*, evocano l'impressione del mare calmo esprimendo la sensazione di soddisfazione del parlante.

g) Miss. 105-115 / v. 21

Nel verso 21 sono espresse la disillusione e la solitudine reali. Con il monologo "Ah perché non sono io co' miei pastori?" è rivelato definitivamente che tutto è soltanto un sogno ad occhi aperti del parlante, che avrebbe descritto vivamente i pastori come se fosse stato tra loro. È la distanza e la nostalgia per la patria lontana che lo stimola nell'immaginare la scena dei pastori.

La parte del pianoforte, turbando l'improvvisa calma, riprende la prima metà del tema *P* dalla misura 105. Questa ripresa corrisponde al momento in cui il parlante diventa intimamente consapevole della propria solitudine ritornando dall'illusione alla realtà.

La parte vocale prolunga le parole "pastori" della fine del verso 21 nelle miss. 110-113. Per questo viene messa in rilievo la rima identica con la fine del verso 2 che si è già allontanata. Intanto la parte del pianoforte riprende la seconda metà del tema *P* e tutta la lirica si conclude.

3. Conclusione

Nella sezione 1, si sono notate quattro caratteristiche complessive attraverso l'osservazione:

- 1) La melodia della parte vocale è scritta in forma non-strofica. Ne deriva che il compositore compose le frasi musicali per dare comprensibilità basandosi sui versi dannunziani che hanno discordanze tra i termini sintattici e quelli metrici;
- 2) La melodia della parte vocale ha una caratteristica arcaica e folcloristica e la maggior parte procede per grado congiunto con alcuni modi musicali antichi. In ciò è riflessa l'immagine dei pastori che simbolizza la vita e l'ambiente nella patria del poeta;
- 3) L'esposizione e la ripresa del tema mettono in relazione l'inizio e la fine della parte del pianoforte. Ciò corrisponde alla rima identica con cui la fine dell'ultimo verso rievoca quella del verso 2;
- 4) Tra l'esposizione e la ripresa, gli elementi di un tema sono ripetuti e trasformati persistentemente.

Come nella sezione 2 l'abbiamo guardato e esaminato, l'ultima caratteristica suggerisce il principio che trapassa ed unifica l'insieme della composizione. Per questo si chiarisce che il processo della ripetizione-trasformazione nella parte del pianoforte corrisponde alla transizione continua dello stato d'animo del parlante espresso nella parte vocale.

Nel sottoparagrafo a) il tema è esposto nella parte del pianoforte mentre il parlante nella parte vocale rievoca in modo vivido le figure dei pastori.

Nei sottoparagrafi b) - e) gli effetti provocati da varie operazioni compositive (es. l'allungare/l'abbreviare gli elementi del tema nel ripetere) riflettono continuamente diversi stati dell'animo del parlante (es. l'oscillazione della percezione del tempo o l'aumento dell'aspettativa).

Nel sottoparagrafo f) la parte del pianoforte ottiene una stabilità quasi completa mentre il parlante descrive la scena piena di serenità.

Nel sottoparagrafo g) alla fine il tema è ripreso quasi completamente nella parte del pianoforte al momento in cui il parlante diventa intimamente consapevole della propria

solitudine ritornando dall'illusione alla realtà.

Sui risultati d'analisi di cui sopra, si rende chiara la potenza motivazionale, con cui si forma la lirica da camera de *I pastori*, e che deriva dal cuore della poesia. Si conclude, perché il parlante smette di descrivere una sua scena legata alla sua nostalgia in modo vivido non appena i pastori arrivano alla loro destinazione nel sogno in occhi aperti. Insomma il motivo principale della poesia è la rievocazione, anzi la ricorrenza, che riporta un passato splendido nel presente. Con la funzione di questa ricorrenza, una scena allontanata dalla propria vera realtà, è nata davanti agli occhi del parlante, e poi, essendo rievocata innumerevoli volte, muta con gli stati d'animo del parlante. Probabilmente per esprimerlo Pizzetti inventa il metodo con cui il tema si ripete e si trasforma parzialmente e peresistente.

Si può confermare questa ipotesi leggendo un saggio famoso *La lirica vocale da camera* (1914) scritto dal compositore dopo sei anni dei *Pastori*. Saggio, questo, che è citato spesso, finora, come richiesta per la riforma della musica vocale italiana, oppure come analisi della situazione del periodo in cui la corrente dominante italiana cambiava dalla forma strofica a quella non-strofica¹³. Se si osservano attentamente i passaggi che non sono menzionati negli studi precedenti, ciò che attira l'interesse è la visione particolare del compositore giovane sulle forme dei canti in particolare. Per lui i canti nella forma strofica “nacquero come espressioni di momenti lirici provocati dal sostare della attenzione dell'artista sopra un determinato oggetto, sopra un determinato avvenimento.” E lui continua le sue affermazioni così:

La commozione generata nell'animo dell'artista da codesto sostare della attenzione sopra un oggetto determinato [...] doveva logicamente venire espressa in una forma chiusa, in sè stessa compiuta, strofica: logicamente, perché una espressione non strofica, cioè prosastica, non avrebbe avuto ragione d'essere laddove non si trattava di esprimere il sempre vario e, nei suoi aspetti, non mai ripetentesi divenire di una vita, ma si trattava, ripeto, di esprimere l'intuizione di un momento di vita isolato, esistente indipendentemente da qualsiasi precedente e da qualsiasi continuazione.¹⁴

Se ci si lasciasse coinvolgere troppo dalle parole “divenire” e “intuizione” nel contesto della citazione, si considererebbe l'influenza dai pensieri di Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) o di Henri-Louis Bergson (1859-1941)¹⁵, però ci si allontanerebbe dalle intenzioni di questa tesi. Per adesso è necessario confermare che un vitalismo sostiene l'opinione pizzettiana sulla forma

¹³ Per due esempi in recente si vedano : Mila de Santis, *op. cit.*, p. 215; Francesco Sanvitale, *Tosti: il canto di una vita*, Torino: EDT, 1996.

¹⁴ Ildebrando Pizzetti, “La lirica da camera,” in «Il Marzocco», XIX, 1 (15 marzo 1914), p. 3. Quindi in *idem.*, *Intermezzi Critici* (Firenze: Vallecchi, 1921), p. 168.

¹⁵ Non si dimentichi il fatto che il compositore collaborava al periodo con il D'Annunzio che aveva ammirato il pensiero nietzscheano intorno dal 1890, e con Giovanni Papini (1881-1956) che trovava nella filosofia bergsoniana la possibilità di superare il positivismo.

non-strofica. Il compositore attribuisce “ragione d’essere” della forma non-strofica alla sua attitudine per “esprimere il sempre vario e [...] non mai ripetentesi divenire di una vita.” Qui germoglia il frutto dell’esperienza fatto nei *pastori* sulla poesia dannunziana. Quest’esperienza, in cui il compositore è riuscito a esprimere vivamente l’inimo del parlante tramite un processo della ripetizione-trasformazione del tema, adesso lo fa giungere a questa visione.

I pastori sono un po’ troppo nuovi in Italia. Nel’autunno del 1908, D’Annunzio ascoltò l’esecuzione in prova da parte dello stesso compositore, poi raccomandò con entusiasmo al suo editore di pubblicare la composizione. La proposta, però, fu rifiutata perché, secondo quel editore, non sarebbe piaciuto al pubblico¹⁶. Quando nel 1916 fu pubblicata, godé di tanta fama che fu la più eseguita tra le composizioni nella serie degli undici concerti organizzati dalla Società italiana di musica moderna (febbraio-maggio 1917)¹⁷. Pizzetti, confortato dalla fortuna, fece la trascrizione per canto e orchestra (1918) e poi continuò a trattare le poesie basandosi sulla visione per le forme di musica vocale. Si mostra la ripetizione del tema in alcune liriche da camera: per esempio, *Assunta* (1918) sul testo di Salvatore di Giacomo o *Due poemi* (1933) sui testi di Giuseppe Ungaretti. Se si analizzano questi, si può chiarire come quella maniera ispirata dalla poesia dannunziana sopravvive nella musica pizzettiana.

¹⁶ Ildebrando Pizzetti, “Poesia e musica,” in AA. VV. *L’arte di Gabriele D’Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio 7-13 ottobre 1963* (Verona: Mondadori, 1968), pp. 341-353.

¹⁷ Mila de Santis, *op. cit.*, p. 217.