

R
GUIDE MUSICALI

GUIDO M. GATTI

DÈBORA E JAÉLE

DI

I. PIZZETTI

GUIDA ATTRAVERSO IL POEMA

E LA MUSICA

MILANO

CASA EDITRICE R. CADDEO e C.

BIBLIOTECA MUSICALE

COLLEZIONE GUIDE

1. FALSTAFF di G. Verdi, a cura di M. Incagliati.
2. LOHENGRIN di R. Wagner, a cura di C. Jachino
3. DEBORA E JAELE di I. Pizzetti, a cura di G. M. Gatti.
4. DANNAZIONE DI FAUST di E. Berlioz, a cura di T. Mantovani.
5. BORIS GODUNOFF di M. Mussorgsky, a cura di A. Damerini.
6. GIULIETTA E ROMEO di R. Zandonai, a cura di D. Alaleona.
7. SALOME' di R. Strauss, a cura di C. Jachino.
8. MIRRA di D. Alaleona, a cura di M. Bontempelli.
9. LUISA di G. Charpentier, a cura di A. Gasco.
10. BELFAGOR di O. Respighi, a cura di S. A. Luciani.
11. FLAUTO MAGICO di W. Mozart, a cura di G. Da Nova.
12. GIOCONDO E IL SUO RE di C. Jachino, a cura di C. Marsili.

In preparazione :

Barbiere di Siviglia; Norma; Matrimonio segreto; Pelleas e Melisenda; Khovanchtina; Petrushka.

Preludi e fughe di Bach; Sonate di Beethoven; Sonate di Scarlatti; Preludi e Notturmi di Chopin; Preludi di Debussy.

Le Sinfonie di Beethoven; I poemi sinfonici di R. Strauss (dal Macbeth alla Sinfonia delle Alpi).

BIBLIOTECA MUSICALE - COLLEZIONE GUIDE

N. 3

GUIDO M. GATTI

DÈBORA E JAÈLE

DI

I. PIZZETTI

GUIDA ATTRAVERSO IL POEMA E LA MUSICA

*Con l'autorizzazione della Ditta G. Ricordi e C.
proprietaria dell'Opera*

MILANO

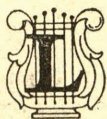
CASA EDITRICE R. CADDEO e C.

PROPRIETA' LETTERARIA

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Copyright by R. Caddeo e C. - Milano

ILDEBRANDO PIZZETTI



A biografia aneddotica degli artisti contemporanei, fatte pochissime eccezioni, può essere raccolta solitamente nel giro di poche pagine: quella di Pizzetti starebbe tutta in una pagina e interesserebbe scarsamente il lettore. Nè d'altra parte lo storico futuro dell'arte musicale vi troverebbe motivi per l'illuminazione dell'opera. Pizzetti non ha viaggiato per il mondo: l'amore per il nido familiare è sempre stato in lui più forte d'ogni tentazione di conoscere uomini nuovi e paesi lontani. Non essendo esecutore (della sua attività d'interpretare credo che si possano solo ricordare le recenti tre o quattro *performances* di suoi lavori, quale pianista e quale direttore d'orchestra) egli non ha avuto occasione di spostarsi da una città all'altra, ed anzi ha sempre avuto

orrore di quel nomadismo dispersivo che è caratteristico oggi — non so se per necessità o per convenienza — di più di un musicista di fama internazionale. Pizzetti, in una parola, abborre dalla tumultuosità e non ha per nulla il culto, tutto moderno, della velocità; perciò vive ritirato e silenzioso; ed anche a Firenze, che pure non è affatto una città rumorosa e *tentaculaire*, s'è scelta una casa al di là dell'Arno, ch'è circondata di orti e di silenzio, e d'estate non va nei grandi *hôtels* mondani dei luoghi celebri di cura, ma si rifugia in paesini quasi sconosciuti che a trovarli sull'indicatore ci vuole una bella pazienza e ad andarci addirittura la guida.

Questi tratti, che sembrano trascurabili e non lo sono, questi odî e predilezioni, illuminano già la fisionomia dell'uomo ed in certo qual modo dell'arte sua. Se in Pizzetti, tanto per dare un esempio, non vi fosse tutta questa inclinazione per la solitudine meditativa, questo amore per la campagna aperta e semplice; o, questo rifuggire dalla vita mondana, non ci si spiegherebbe la vivezza delle sue espressioni « paesistiche », immancabili in ogni sua composizione anche là dove non ne è fatto specifico accenno. Quel senso di larghi orizzonti che emana dalle più pregevoli pagine dell'opera sua non è se non l'espressione della sua incontenibile gioia e felicità dinanzi allo spettacolo di una campagna asso-

lata o già quasi sfuggente nelle ombre violette del crepuscolo: questo ampio sfondo c'è sempre, è anzi lo sfondo naturale delle sue crisi, l'atmosfera nella quale esse si risolvono e si placano.

Strettamente collegato a questo lineamento, ce n'è un altro di cui pure possiamo ritrovare le origini nella personalità umana del musicista: ed è la *religiosità*, ma non in quanto trascendenza, misticismo, soprannaturale insomma. L'arte di Pizzetti è la più vicina all'anima dell'uomo, con tutti perciò i suoi peccati e le sue passioni, le sue debolezze e i suoi eroismi, che si possa immaginare: la più vicina perchè da quell'anima trae la sua sostanza e perciò si potrebbe meglio dire che sia una cosa stessa con l'intimità del suo creatore. Ma indubbiamente vi è in essa quel tale anelito verso l'alto, a volte quello spasimato di elevazione e di spiritualità che fa sì che noi non pensiamo più a noi, ma ci sentiamo trascinare con il flutto di quella musicalità verso atmosfere più chiare e senza limiti. Però non ci perdiamo nell'etereo: la nostra coscienza è sempre ben desta e sa che tutti gli sforzi per sottrarci al peso della nostra fragilità saranno inutili: e in ciò consistono insieme la sua sofferenza e la sua felicità. Se l'arte ci desse sensazioni di un mondo che non è più umano non riusciremmo mai a goderla come la godiamo: e neppure a comprenderla appieno. (E' la sensazione che proviamo ascoltando

certe mistiche polifonie cinquecentesche, e pure certe pagine di oratorî franckiani; c'è, per noi, qualcosa che c'impedisce di penetrare nel loro intimo, di farle nostre: un velo sottile di incenso ch'è pure una barriera solidissima che ci respinge). Religiosità non è dunque in Pizzetti misticismo o contemplazione passiva del creato — sia pessimistica, sia soddisfatta; ma partecipazione con animo puro alla vita, ed accettazione serena dei suoi mali, ai quali si deve opporre una decisa volontà di amore.

Ecco: amore. Se dovessimo sintetizzare in una sola parola quale sia l'oggetto della religione pizzettiana noi non ne sapremmo trovare una più propria e significativa: amore. Amore degli uomini e delle cose create, spirito di fraternità per il dolore altrui, e volontà di vivere in armonia perfetta con se stesso e con gli altri: onde un'austera bontà, una comprensione liberale della vita, sì che le avversità d'ogni giorno sono viste nell'insieme del bene che la vita stessa ci offre e perciò non riescono a toccare la fede in essa. Questa concezione filosofica della vita, questa *weltanschauung*, si riflette direttamente nella creazione dell'artista, il quale riesce perciò sempre a superare *estheticamente* il dolore nell'espressione ed a concludere l'opera sua con una parola di consolazione: ecco la significazione profonda del *vivo e fresco* della *sonata*

per violino, delle ultime misure di *Angeleca*, delle ultime pagine di *Fedra* e di *Dèbora* e della *sonata* per violoncello.

Da questa visione della vita non statica, ma in divenire, nasce in Pizzetti il senso drammatico verso cui egli polarizza sempre più l'arte sua mano a mano che procede negli anni sino a farne oggi quasi esclusivamente la sostanza dei suoi lavori. Della concezione drammatica pizzettiana ci occuperemo a parte come introduzione all'esame di *Dèbora e Jaéle*: ma innanzi sarà opportuno dare un rapido sguardo a tutta la produzione che la precede e la prepara.

Le prime composizioni che conosciamo sono scritte per il coro: un'*Ave Maria*, un *Offertorio* e un *Responsorio*: furono composte da Pizzetti a diciassette anni. Non ci rivelano atteggiamenti caratteristici della personalità musicale del loro autore — nè si potrebbe pretenderlo —, ma stanno a dimostrarci la sua passione, decisa sin da allora, per la composizione polivocale, di cui i frutti saranno sempre più sostanziosi e originali. Il giovane musicista fu allora sollecitato ad esercitarsi nella composizione corale dallo studio che veniva facendo dei nostri polifonisti del cinque e seicento e forse, più ancora che dalla tradizione colta, da quella che egli vedeva sopravvivere nel popolo stesso della sua terra,

fiorendo in canzoni a più voci di contadini e di fanciulle del contado. Più tardi egli si rendeva conto di quanto il genere corale potesse essere fecondo di espressioni vivaci ed attuali se ricreato fuori dalle formule che lo avevano ridotto a non essere più che un freddo meccanismo di *parti* (come in quasi tutta la musica liturgica di quello e, ahimè, di questo tempo!) e si dedicava con amore al culto di questa orchestra vocale, egli che fin d'allora aveva ben definito in sè il senso della *vocalità*, uno dei caratteri stilistici più spiccati della sua ispirazione.

Sono questi gli anni delle più diverse esperienze drammatiche e delle crisi di forma, ma insieme dell'approfondimento e della riflessione. Il giovane musicista che, allievo di Conservatorio, ha avuto dal maestro Giovanni Tebaldini (allora Direttore del Conservatorio di Parma) i primi insegnamenti di canto gregoriano cerca di penetrare più addentro in questa appassionante e suggestiva musica e risalendo alle origini di quel canto giunge alla musica dei greci. Alla fine di questo periodo oscuro, cioè verso il 1905, se le esperienze drammatiche non hanno ancor sboccato nel dramma che il musicista vagheggia (ci vorrà ancora qualche anno) lo stile del compositore è fondato nella sua essenzialità: attraverso lo studio del gregoriano e

dei modi greci Pizzetti si è rifatta una « verginità musicale », spogliandosi definitivamente di tutte le incrostazioni e le reminiscenze dell'insegnamento scolastico, e sa ormai parlare un linguaggio suo personale. Questo linguaggio non è tuttavia il risultato di un artificio culturale: il compositore ha assorbito alcuni atteggiamenti delle musiche greco-orientali (soprattutto melodici) e li ha ricreati e rivissuti personalmente, dacchè in essi ha trovato la consonanza con gli spiriti nativi dell'anima sua e la base modale attorno alla quale ricoordinare la sensibilità tonale in via di dissolvimento.

Il primo lavoro in cui si palesa questo arricchimento di mezzi espressivi è costituito dalle musiche (corali, ad eccezione di una) scritte per la *Nave* di Gabriele d'Annunzio. Ci è impossibile qui accennare sia pure sommariamente a ciascuna delle pagine di questa partitura, la quale conserva ancor oggi intatte le sue virtù per cui meriterebbe di essere conosciuta — e si può dire non lo sia affatto — dal pubblico italiano. Ci limitiamo a ricordare alcune di quelle che in un primo eventuale saggio di esecuzione corale non dovrebbero essere tralasciate: la breve annunciazione dell'*Ave Maris Stella* (cantata da due cori, uno interno, l'altro esterno), il complesso *Processionale* a 7 voci di larga e possente architettura, il coro allelujatico, l'*Inno*

a *Diana* (il solo profano di tutta la partitura), il delizioso *Mattutino* (per doppio coro a 8 voci) e, per altra sede, la *Danza* strumentale (l'unica pagina strumentale della *Nave*) che costituisce un geniale saggio di rievocazione sonora dell'antichità greca.

(Restiamo per un momento ancora nel campo della composizione corale. In *Fedra* v'è una sola pagina polifonica per voci ed è quella in cui la gente di Trezène piange la morte del giovine domator di cavalli Ippolito. Il coro è in questa *trenodia* lo spettatore del dramma, come, del resto, in tutti gli altri brevi passi corali del terzo atto dell'opera, esclamazioni di dolore per il fato inesorabile e di orrore per la menzogna di Fedra; non vi partecipa, e perciò è statico, ma ne riflette le luci e con quanta commozione!

Tra *Fedra* e *Dèbora*, cioè tra la concezione statica e quella dinamica e agente del coro, stanno le tre *Canzoni corali*, delle quali due sono più vicine per caratteri ai cori precedenti mentre una, quella *Per un morto*, è già decisamente drammatica).

La musica per la *Nave* appartiene a quella produzione di Pizzetti che si può dire *lyrica* per distinguerla, in un primo momento, da quella *drammatica* cui appartengono quasi senza eccezione gli ultimi lavori, a cominciare da *Fedra*.

Su quest'isola lirica nascono ancora altri bellissimi fiori, alcuni anzi fra i più belli del giardino pizzettiano: le *liriche da camera* per una voce e pianoforte, i *tre pezzi* per pianoforte, il *quartetto* per archi, il *Poema emiliano* per violino e orchestra.

Delle prime *liriche da camera* che conosciamo, tre risalgono al 1904 (su poesie di Ild. Cocconi: *Vigilia nuziale*, *Remember*, *Incontro di Marzo*) ed una al 1907 (*Sera d'inverno*); tra esse attira la nostra attenzione l'*Incontro di Marzo* per certi atteggiamenti (il largo *tema* a terzine, per esempio) decisamente pizzettiani che ritroveremo nel seguito. Ma il capolavoro di Pizzetti in questo campo — e certo uno dei suoi lavori più perfetti, indiscutibili — è rappresentato da *I Pastori*, lirica ormai notissima anche in una vasta cerchia di pubblici dacchè essa è entrata a far parte del repertorio delle più elette cantatrici. Accanto a *I Pastori* figurano assai cospicuamente le altre quattro che furono scritte tra il 1908 e il 1915 e costituiscono perciò come tanti *intermezzi* dell'attività maggiore del compositore: *La madre al figlio lontano*, *S. Basilio*, *Il clèfta prigioniero*, *Passeggiata*; pur esse abbastanza note perchè sia qui necessario accennare alle loro caratteristiche particolari.

Quello che vogliamo far notare si è che nel *Clèfta prigioniero* v'è già la tendenza ad uscire

dalla pura lirica per andare verso il dramma: il quale si rivela poi pienamente nelle due liriche su poesie del Di Giacomo: *Angeleca* e *Assunta* per tenore e orchestra. Furono scritte tra la fine del 1916 ed i primi del 1918, cioè già in pieno travaglio creativo di *Dèbora*; e ci si sente soprattutto il Pizzetti drammaturgo musicale. Frasi liriche non ce ne sono più, naturalmente, salvo poche eccezioni e non ce ne potevano essere in un recitativo di frasi brevi e tronche, dalle molteplici fratture ritmiche, nelle cui snodature sentiamo vivere ed agitarsi opposte volontà di azione, e urtarsi e risolversi in un continuo dinamismo di masse e di forze: se *Angeleca* conserva ancora qualche legame con la lirica (vedi le ultime battute), *Assunta* è già un dramma, un piccolo dramma narrato e vissuto dal protagonista, sia nella poesia sia nella musica, nel giro di poche pagine.

Di questa sempre più evidente evoluzione verso il dramma — sulla quale non ci pare eccessivo insistere come facciamo — si ritrovano ovviamente le tracce in ogni campo della produzione del compositore: così, parallelamente alla lirica monodica, noi passiamo nella musica istrumentale da camera dall'*aisthesis* lirica del *quartetto* e della *suite* per pianoforte a quella drammatica delle due *sonate*.

Se esaminato da un punto di vista angusta-

mente formalistico il *quartetto* per archi ci mostra i segni dell'anno in cui fu scritto — in relazione allo sviluppo della personalità pizzettiana —, come spiritualità esso è già del Pizzetti più vero e più personale. La bellezza di questo lavoro si rivela più chiaramente a chi lo accosti dopo un'intima conoscenza con il rimanente dell'opera maggiore del musicista: è una bellezza calma, un po' timida, che a volte si intuisce più che nettamente si riesca a delinearla sotto la scrittura e lo sviluppo che qua e là risentono di un certo scolasticismo o per lo meno di influenze estranee. Tutto il *quartetto* è pervaso di una dolce intimità, di quella felicità che si esprime con parole così semplici e così piane che ci commuovono perchè le sentiamo veramente sincere: come nella soave *ninna-nanna*, che come poema di affetti famigliari è ben più profonda — è stato notato da un critico straniero — della presuntuosa *Sinfonia domestica* di Riccardo Strauss.

Tra il *quartetto* e la *sonata in la* per violino si inserisce la varia e continua esperienza drammatica; perciò quella *sonata* si apparenta con *Fedra* e con *L'ouverture per una farsa tragica*. La sua composizione venne iniziata nel settembre del 1918, allorchè l'incendio bellico era ai suoi ultimi guizzi e venne ultimata nell'inverno

dell'anno seguente, all'alba del periodo di calma e del rifiorire degli animi alla gioia; e veramente la sua progressione, dal primo *tempo* all'ultimo, pare conformarsi a questa vicenda, per quanto — ci affrettiamo a dirlo — essa non voglia minimamente esprimere musicalmente il fenomeno estrinseco, ma piuttosto il dramma tutto interiore dell'animo del musicista, che visse la crisi del dolore mondiale e fu pervaso di nuova fede insieme con quello dell'umanità tutta. Il dramma si risolve in una aurorale visione di serenità e di dolcezza per cui ci si confessa *qu'il est bon de vivre*. Al *tempestoso* della prima parte — con un tema imposto sin dall'inizio dal pianoforte e che diviene sempre più ossessionante, inesorabile, mentre il violino ha lamenti angosciosi, — segue la *preghiera*: la tempesta si tace: l'uomo ritrova la sua fede e ad essa si avvinghia con tutte le sue forze. Questo *tempo* è tutto una *declamazione strumentale* a larghi periodi, con una libertà ritmica grandissima e con imitazioni fra i due strumenti. (Il ricordo del primo tema della *preghiera*, squisitamente sillabico, ci dà occasione di accennar appunto a questa caratteristica di gran parte dei temi pizzettiani destinati a istrumenti: d'essere cioè *cantati* e quasi sempre tali da poterli considerare come espressione-traduzione di vere frasi verbali). Il terzo *tempo*, che ha la forma approssimativa del *rondò*, si

imposta su di un tema di carattere popolare e si svolge sempre conservando questo suo colorito carattere agreste (salvo l'episodio nostalgico verso la fine, come un'eco del dolore passato), conchiudendo il dramma con il sorriso di un arcobaleno e la visione di una natura rinnovellata.

Ed è sempre così nell'opera di Pizzetti: anche *Fedra* del dramma musicale si purifica dell'amore impuro e la sua morte è come un'apoteosi per cui ogni sua colpa si oblia e nell'anelito all'amore più alto, oltre la vita, non pesa più sulla sua carne trasfigurata. Fanno eccezione a questa concezione spirituale dell'arte due lavori: *L'ouverture per una farsa tragica* per orchestra e il *Lamento* per tenore e coro. Il primo fu scritto nel 1911; tra il primo e il secondo atto di *Fedra*, in un periodo di grandi amarezze ed è da considerarsi come lavoro di transizione (l'autore lo chiama « l'autobiografia di un momento di crisi »). Il *Lamento* venne composto verso la fine del 1920, subito dopo la terribile sciagura che colpì il musicista privandolo della sua buona e fedele compagna. E' una pagina di un tragico potente: la voce del tenore dice gli sconsolati versi di Shelley e il coro ripete con accenti cupi la parola inesorabile del destino: *No more!... Nevermore!...* Il dolore senza conforto ha strappato questo grido dall'anima del musi-

cista; e se pensiamo che pure un altro musicista, un grandissimo musicista italiano, Claudio Monteverdi, scrisse più di tre secoli avanti un altro indimenticabile *Lamento* in cui effuse l'angoscia acerba per la morte della sua sposa, non si può tenersi dal ravvicinare le espressioni disperate di Pizzetti dopo il lutto a quelle di Monteverdi, al suo straziante *Lasciatemi morire...*

La *sonata in fa* per violoncello descrive in tre *tempi* il ciclo del Dolore suscitato dalla Morte. Essa, come forma, consta di due *adagi* intercalati da un 2° *tempo* angosciosamente agitato. Come contenuto ideale vi si manifestano tre momenti della passione: dolore per gli affetti spezzati, ribellione al destino, purificazione. Alcuni lineamenti estetici della *sonata* per violino vi si ritrovano: per esempio la funzione rispettiva del pianoforte e del violoncello, ch'è nel primo evocazione e, per usare l'espressione appropriata di un critico nostro, narrazione di cose, mentre nel violoncello è *attualità* di sofferenza, rispondenza tutta palpitante e viva di immagini e circostanze.

Ci resta ancora a ricordare la collaborazione che Pizzetti ha dato a Gabriele d'Annunzio in occasione della prima rappresentazione di *La Pisanella o la Morte Profumata* allo *Châtelet* di Parigi nel 1913. La parte musicale, alla pre-

mière del poema drammatico dannunziano, passò quasi inosservata, come del resto è la sorte comune a tal genere di composizione (era stata, due anni innanzi, pur quella della musica di Claudio Debussy per il *Martyre de St. Sebastien*) e soltanto se ne apprezzò il valore allorquando più tardi, trattane l'autore una *suite* sinfonica, questa fu eseguita nei concerti (e lo stesso era avvenuto anche per la già citata opera di Debussy).

In questa *suite* sono contenute secondo noi le pagine più importanti di tutta la partitura: nelle altre vi sono pur cose belle, ma forse pregiudicate dalla concezione stessa della «musica di scena» e specie dal suo carattere di *melologo*. (Del resto questa concezione musicale-teatrale è stata oggi definitivamente scartata dal musicista, non senza tuttavia un secondo esperimento — che non conosciamo — in occasione di una esecuzione della sacra rappresentazione di Feo Belcari: *Abramo e Isacco*, a Firenze, nel 1917). La partitura della *Pisanella* si compone di undici brani sinfonici: la *suite* ne comprende cinque, tre *preludi* e due *danze*: e cioè il preludio del prologo, quello del 1° atto e quello del 3° atto, la *danza bassa dello sparviero*, e l'ultima danza, della *Morte profumata*. In queste pagine il compositore non ha voluto scrivere della musica descrittiva o coloristica, ma assumere i diversi

temi come altrettante unità drammatiche, veri personaggi (anch'essi *vocali* nella loro essenza) in divenire, e presentarli e contrapporli non in un gioco puramente sonoro, ma con rilevate espressioni di sentimento e di passione. Così nel preludio del Molo di Famagosta ecco la frase lunga della Pisanella che riapparirà in pagine successive, già densa di *pathos*, così nel primo breve preludio che ci presenta mirabilmente la figura del re sognatore; ma dove il senso del dramma è afferrato ed espresso ancor più sicuramente è nelle due *danze*, in cui sono racchiusi due drammi profondi o meglio lo stesso dramma, dacchè la danza finale non è che l'esteriorizzazione, vorremmo dire, di una potenza drammatica contenuta e presentita nella *danza dello sparviere*. (Questa, che è scritta per soli archi, ci dà inoltre un saggio di quella bellissima e personalissima scrittura per archi che non rappresenta una delle peculiarità meno ragguardevoli dell'orchestrazione del nostro autore, sia per gli effetti d'insieme, sia per quelli degli *a solo*).

Giunti in fondo a questa sommaria e neppur completa rassegna della produzione pizzettiana (di *Fedra* parleremo più innanzi) vogliamo accennare ancora a due attività del musicista, che non sono affatto da ritenersi secondarie poichè

egli vi apporta lo stesso fervore e la stessa personalità che nella creazione: voglio dire la critica e l'insegnamento.

Gli scritti critici di Pizzetti sono da consigliarsi più a chi voglia approfondire la conoscenza dell'arte dell'autore che a chi voglia rendersi conto delle fisionomie artistiche dei musicisti o delle musiche fatte oggetto di studio. Nè potrebbe essere diversamente, quando si pensi che quanto maggiormente un artista ha coscienza della propria idealità e fede nella sua necessità, tanto meno egli è disposto a riconoscere ed a giustificare in altrui procedimenti e ideali diversi dai suoi. Una certa ristrettezza di visuale si ritrova sempre nei giudizi pronunciati da artisti geniali: sì che il giudizio illumina più la posizione relativa di chi lo ha pronunciato rispetto all'arte del giudicato che questa per se stessa, assolutamente. Vere *riprove* della propria concezione operistica sono per Pizzetti gli studi che egli ha dedicato a compositori per il teatro, nostri e stranieri, raccolti nel volume *Musicisti contemporanei* ed in quello più recente degli *Intermezzi critici* nel quale ultimo, oltre alla prefazione, è decisamente illuminatore dell'estetica drammatica pizzettiana l'ampio saggio — tra i più acuti ed equilibrati che si siano mai scritti — sulla musica di Vincenzo Bellini.

Come insegnante di composizione in onore di

Pizzetti più d'ogni parola valgono i risultati: cioè gli allievi tra i quali v'è alcuno che già s'è fatto innanzi tra i più validi musicisti dell'Italia d'oggi. Nè sarebbe questo il luogo per esporre le direttive dell'insegnamento pizzettiano, direttive ch'egli ha avuto più volte occasione di sostenere in recenti discussioni sulla costituzione delle scuole italiane di musica. Lo stesso fervore e la stessa coscienza ch'egli reca nella sua opera di musicista, si ritrovano nella sua opera di docente, con inoltre una costante preoccupazione di non far violenza in alcun modo al temperamento dell'allievo, ma di guidarlo con amore, da vero maestro: e con la finalità di ottenerne non un puro artefice per quanto abile, ma un artista che sappia dove deve e può giungere con le sue forze e, avendo la religione dell'arte, abbia dinanzi ad essa la umiltà che si richiede.

Alcuni dati e date per le persone precise. Ildebrando Pizzetti è nato a Parma il 20 settembre 1880. Nel 1908 fu nominato insegnante nel Conservatorio della sua città: di là passò, come insegnante di armonia, contrappunto e fuga, al R. Istituto Musicale Cherubini di Firenze, l'anno seguente. E nel 1917 fu nominato direttore di quest'ultimo Istituto, al quale presiede tuttora.

Composizioni e scritti di Ildebrando Pizzetti

in ordine cronologico

A - Composizioni musicali:

- 1897 *Ave Maria* - Offertorio a 3 voci dissimili con acc. di organo (ed. Marcello Capra, Torino).
 — *Tenebrae factae sunt* - Responso a 6 voci dissimili (ed. Marcello Capra, Torino).
 — *Tantum ergo* - A 3 voci virili con acc. di organo (ed. Marcello Capra, Torino).
- 1898 *Sogno*, per pianoforte (ed. Rebora, Genova).
- 1901 *Trio*, per violino, violoncello e pianoforte (inedito).
 — *Canzone a maggio* (Poliziano) - Cantata per coro e orchestra (inedito).
 — *Ouvertures* per l'«Edipo a Colono» - per orchestra (inedito).
- 1902 *Il Cid* (Annibale Beggi) - Opera in 1 atto (inedita).
 — *Messa* a 4 voci e archi («sine Credo»), (inedita).
- 1903 *Tre Intermezzi*, per l'«Edipo Re» - per orchestra (inedito).
 — *Epitaphe* (V. Hugo) - per canto e pianoforte (ed. La Nuova Musica, Firenze).
- 1903-07 *Aeneas* (Ovidio) - *Lena* - *Mazepa* (Puskin), opere composte in parte.
- 1904 *Tre liriche* (Ild. Cocconi) - per canto e pianoforte (ed. Schmidl, Trieste). — 1. Vigilia nuziale - 2. Remember - 3. Incontro di marzo.
- 1905-07 *La Nave* - Musica di scena per la tragedia di G. D'Annunzio (inedita, salvo i seguenti tre frammenti: *Danza dei 7 candelabri* (Schmidl) - *An-*

- tifona amorosa di Basiliola* (Schmidl) - *Coro dei Catecumeni e delle cucitrici* (S. I. M.).
- 1906 *Aria in re maggiore*, per violino e pianoforte (ed. Schmidl, Trieste).
- *Sera d'inverno* (M. Silvani) - per canto e pianoforte (ed. Schmidl, Trieste).
- *Foglie d'album*, per pianof. (ed. Schmidl, Trieste).
- *Quartetto in la*, per archi (ed. Pizzi, Bologna).
- 1908 *I Pastori* (D'Annunzio) - per canto e pianoforte (ed. Forlivesi, Firenze).
- 1909 *Poemetto romantico*, per pianoforte (edit. Rebora, Genova).
- 1909-12 *Fedra* - Tragedia musicale in 3 atti, Poema di G. D'Annunzio (ed. Sonzogno, Milano).
- 1910 *La madre al figlio lontano* (R. Pàntini) - per canto e pianoforte (ed. Forlivesi, Firenze).
- 1911 *Ouverture per una farsa tragica*, per crch. (ined.).
- *Da un autunno già lontano* - 3 pezzi per pianoforte (ed. Williams, Londra). — 1. Sole mattutino sul prato del roccolo - 2. In una giornata piovosa, nel bosco - 3. Al Fontanino.
- *Erotica* (G. D'Annunzio) per canto e pianoforte (ed. Pizzi, Bologna).
- 1912 *S. Basilio* (Tommaseo) per canto e pianoforte (ed. Forlivesi, Firenze).
- *Il Clefta prigioniero* (Tommaseo), per canto e pianoforte (ed. Forlivesi, Firenze).
- 1913 *La Pisanella* - Musica di scena per il dramma di G. D'Annunzio - riduz. per pianoforte di M. Castelnuovo Tedesco (ed. Forlivesi, Firenze).
- *Due canzoni corali* (Tommaseo), (ed. Dissonanza, Firenze) — 1. Per un morto (4 voci virili) - 2. La Rondine (6 voci).
- 1914 *Sinfonia del Fuoco* per il film *Cabiria* di G. D'Annunzio - per orchestra (inedita).

- *Poema emiliano*, per violino e orchestra (inedito).
 — *Danze antiche* strumentate per l'*Aminta* del Tasso (inedito).
- 1915 *Gigliola (La Fiaccola sotto il moggio)*, dramma in 3 atti su poema di G. D'Annunzio (incompleto).
 — *Passeggiata* (G. Papini) - per canto e pianoforte (ed Forlivesi, Firenze).
 — *3ª Canzone Corale* (Tommaseo), (ed. La Voce).
- 1915-21 *Dèbora e Jaèle*, dramma in tre atti (ed. Ricordi, Milano).
- 1916-18 *Due liriche drammatiche napoletane* (S. di Giacomo) per tenore e orchestra (ed. Forlivesi, Firenze). — 1. Angeleca - 2. Assunta.
- 1917 *La rappresentazione di Abramo e Isacco* - Musica di scena per la sacra rappresentazione di Feo Belcari (inedita).
- 1918 2 *Antifone* (dal «Cantico dei Cantici») per canto e pianoforte (inedite).
- 1918-19 *Sonata in la*, per violino e pianoforte (ed. Chester, Londra).
- 1919 *My Cry* (Miss John) per canto e pianoforte (ined.).
- 1920 *Lamento* (Shelley), per tenore e coro (inedito).
- 1921 *Sonata in fa*, per violoncello e orchestra (ed. Ricordi, Milano).

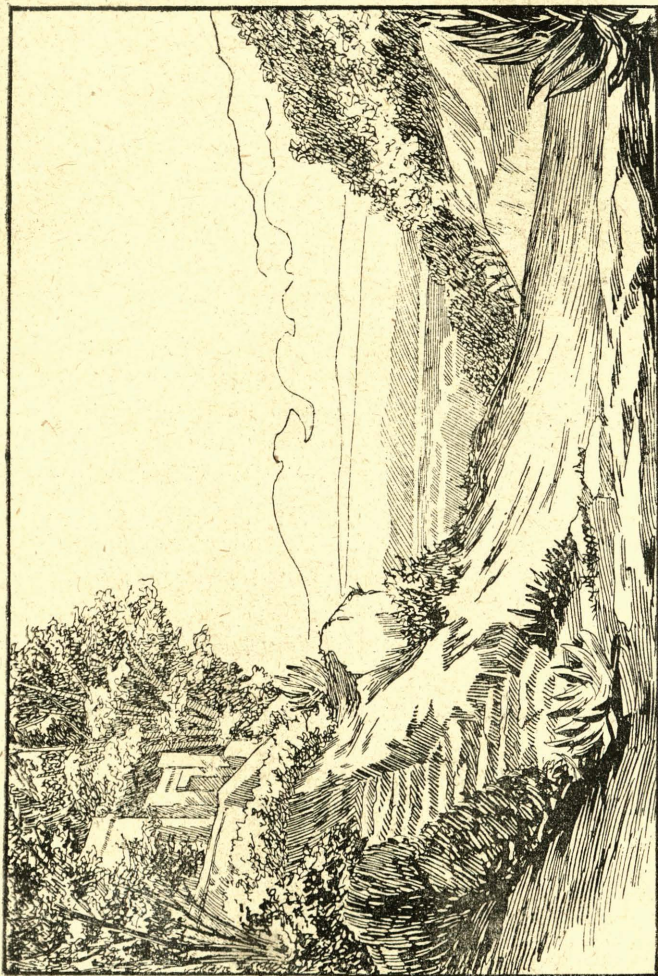
B - Scritti critici:

- 1914 *La musica dei greci* (ed. Musica, Roma).
- 1915 *Musicisti contemporanei* (ed. Treves, Milano).
- 1921 *Intermezzi critici* (ed. Vallecchi, Firenze).
- Articoli vari in *Rivista Musicale Italiana* (Torino)
 - *Il Pianoforte* (Torino) - *La Critica Musicale* (Firenze) - *La Voce* (Firenze) - *Il Marzocco* (Firenze) - *La Nazione* (Firenze) - *Il Momento* (Torino) - *Il Secolo* (Milano), ecc., in parte raccolti nei due ultimi volumi citati.

BIBLIOGRAFIA

- H. PRUNIÈRES, *Ildebrando Pizzetti* (in *Nouvelle Revue d'Italie*, 15 luglio 1920).
- L. PARIGI, *Pizzetti* (in *Il Momento musicale italiano*, Firenze, Vallecchi, 1921).
- G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea (pass.)*, ed. Pagnini, Pistoia, 1912.
- G. BASTIANELLI - I. P. (in *Il Convegno*, Milano, marzo-aprile 1921).
- R. FONDI, *Ildebrando Pizzetti e il dramma musicale d'oggi* (Roma, 1919).
- M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *La sonata per violino e pianoforte di I. P.* (in *Il Pianoforte*, Torino, luglio 1920).
- M. CASTELNUOVO-TEDESCO - *La « Pisanella » di I. P.* (in *La Critica Musicale*, Firenze, sett. ott. 1919).
- F. LUZZI - *Opera e dramma nell'arte di I. Pizzetti* (in *Il Pianoforte*, Torino, agosto 1921).
- M. CASTELNUOVO-TEDESCO - *I. P. e la sua musica corale* (in *Il Pianoforte*, Torino, agosto 1921).
- A. DELLA CORTE - *Impressioni di liriche vocali di P.* (in *Il Pianoforte*, Torino, agosto 1921).
- G. M. GATTI - *Pizzetti critico* (in *Il Pianoforte*, Torino, agosto 1921).
- G. M. GATTI - *I. P.* (in *The Musical Quarterly*, New York, gennaio 1923).
- G. M. GATTI - *Le « liriche » di I. P.* (in *Rivista Musicale Italiana*, anno 1919, p. 194).
- R. GIANI - *Note marginali agli « Intermezzi Critici » di I. P.* (in *Rivista Musicale Italiana*, anno 1921, p. 671).
- H. ANTCLIFFE - *Pizzetti as a song writer* (in *The Chestertonian*, Londra, gennaio 1922).
- H. ANTCLIFFE - *P.'s Sonata for cello* (in *Musical Opinion*, Londra, novembre 1922).

IL POEMA DRAMMATICO



DEBORA E JAELE — Scena dell'atto I

I.



COME e quando sia nata nella mente dell'autore di *Dèbora e Jaéle* l'idea prima dell'opera, e come essa sia maturata lentamente (la prima... pietra dell'edificio fu posta nel 1915) e come sviluppata, sarebbe difficile a dire, forse dall'autore stesso. L'artista non sa precisare mai in qual punto e per quale ragione sentì l'impulso, la necessità di comporre l'opera sua, e la cosiddetta genesi del lavoro si ridurrà per solito all'elencazione di qualche fatto esteriore, presunto stimolo all'idea prima, elemento sempre estrinseco e quasi sempre per nulla indispensabile al concepimento estetico.

L'autore, interrogato in proposito, rispondeva: « La genesi di *Dèbora*? Prima, il bisogno e il desiderio di creare dei personaggi che io potessi

amare, nobili, puri, mossi da sentimenti e passioni degne, e poi il desiderio (da quanti anni!), divenuto in seguito proposito fermo, di esprimere con la mia voce quel meraviglioso mondo biblico in cui, pare a me, possiamo ritrovarci tutti, gente di tutto il mondo, con le nostre passioni, le nostre aspirazioni, i nostri vizi e peccati e colpe, e la nostra tristezza e la nostra miseria e la nostra speranza». Parole che valgono inoltre a dissuaderci da ogni lungo discorso sulle «fonti» del poema, se pure ci fosse possibile farlo; chè, quando si fosse detto che fu ispirato da un episodio dell'Antico Testamento (e più precisamente del *Libro dei Giudici*), il lettore avrebbe a dirsi soddisfatto. In due capitoli di quel *Libro* (il IV e il V) egli troverebbe infatti la narrazione del fatto che forma la sostanza, direi, cronistica del libretto; e se volesse spingersi oltre il limite di quei due capitoli e leggere tutto il *Libro dei Giudici* e, perchè no?, qualche altra pagina della Sacra Scrittura, respirerebbe un po' dell'atmosfera in cui vivono i personaggi della *Dèbora* pizzettiana, atmosfera di una purezza e di una mobilità che ne fa più grandi le stature e più scultorei i lineamenti.

Pizzetti nel suo poema ha saputo ricreare questo ambiente, ha saputo far rivivere nelle sue creature questa «sovrumana umanità», per cui esse ci sono fraterne e pur le sentiamo tanto

superiori a noi, eroiche ma non fredde e statuarie, capaci di sentimenti che forse non sapremmo contenere in noi, ma che possiamo comprendere. Questo ricreamento di clima psicologico e di ambiente se è opera sopra tutto della fantasia del drammaturgo, presuppone un lavoro di assimilazione e sotto certi aspetti di erudizione (sotto il riguardo geografico, astronomico, etnico etc.), che Pizzetti ha compiuto ma che non appare (come non deve apparire) alla lettura del poema drammatico pura opera di poesia.

Ciò premesso, ecco qualche notizia ulteriore sulle « fonti » per usare l'espressione cara ai filosofi ed ai pedanti.

Come già s'è detto, nel Capo IV del *Libro dei Giudici* si narra l'episodio di Dèbora, di Sìsera e di Jaéle; al questo modo:

« Ora, dopo che fu morto Ehud, i figlioli di Israele seguitarono a far ciò che dispiace al Signore. Onde il Signore li dette nelle mani di Jabin re di Canaan che regnava in Hazor: e il capitano di lui era Sisera che abitava in Haròscet dei Gentili. Ed i figli di Israele implorarono il Signore, perchè Jabin aveva novecento carri di ferro e per vent'anni aveva oppresso duramente i figli di Israele.

Ora, a quel tempo giudicava Israele Dèbora la profetessa, moglie di Lappidoth. Ed essa abitava sotto la palma di Dèbora fra Rama e Bethel sul monte di Efraim: ed i figli d'Israele si recavano da lei per averne giudizio. Ed essa mandò per Baràk, figlio di Abinoam di Kedesh di Nef-tali, e gli disse: « Non t'ha comandato il Signore, il Dio

di Israele, dicendo: Va, ammassa il popolo sul monte Tabor e prendi teco diecimila uomini dei figli di Neftali, dei figli di Zebulum; ed io trarrò verso di te, al fiume Chiscion, Sisera, il capo dell'esercito di Jabin, con i suoi carri e la sua gente; e te lo darò nelle mani? ». E Baràk le disse: « Se tu verrai meco io andrò; ma se tu non verrai neppur io andrò ». Ed essa disse: « Certo io verrò con te: ma tu non avrai l'onore che verrà dall'impresa, poichè il Signore darà Sisera nelle mani di una donna ». E Dèbora si levò e andò con Baràk in Kedesh. E Baràk radunò in Kedesh Zebulum e Neftali; e attorno a lui si raccolsero diecimila uomini e Dèbora andò con lui. (Ora, Hèver il Chenita s'era allontanato dai Cheniti discendenti di Hobab cognato di Mosè, ed aveva drizzato le sue tende sino al querceto di Saanim, ch'è presso Kedesh). E fu riportato a Sisera che Baràk, figlio di Abinoam, era andato sul monte Tabor. E Sisera radunò tutti i suoi carri, i suoi novecento carri di ferro, e tutta la gente che era con lui, da Haròscet dei Gentili fino al fiume Chiscion. E Debora disse a Baràk: « Sù, poichè è giunto il giorno in cui il Signore darà Sisera nelle tue mani: non è andato il Signore avanti a te? ». Così Baràk scese giù dal monte Tabor e diecimila uomini dietro a lui. Ed il Signore mise in rotta Sisera e tutti i suoi carri e tutto il suo esercito con il filo della sua spada dinanzi a Baràk; e Sisera si gettò giù dal suo carro e fuggì via a piedi. Ma Baràk inseguì i carri e l'esercito sino ad Haròscet dei Gentili: e tutto l'esercito di Sisera fu messo a fil di spada e non un sol uomo fu salvo.

Ciò malgrado Sisera raggiunse a piedi la tenda di Jaéle, moglie di Hèver il Chenita; poichè vi era pace tra Jabin re di Hazor e la casa di Hèver il Chenita. E Jaéle uscì fuori ad incontrare Sisera e gli disse: « Vieni, vieni a me, mio Signore, e non temere ». Ed egli entrò nella tenda ed essa lo ricoprì con una coperta. Ed egli le disse: « Dammi, ti prego, un po' d'acqua, ch'io sono assetato ». Ed ella aprì

una bottiglia di latte e gli dette a bere e lo ricoprì. Ed egli le disse: « Fermati sulla porta della tenda e se alcuno venga a chiedere se alcuno è nella tenda, e tu rispondi di no ». E allora Jaéle moglie di Hèver prese un piolo di tenda ed un martello e s'avvicinò piano a lui, e gli conficcò il piolo nella tempia sicchè esso penetrò nella terra: e come egli era nel profondo sonno venne meno e morì. E come Baràk inseguiva Sisera, Jaéle gli andò incontro e gli disse: « Vieni, ed io ti mostrerò l'uomo che tu cerchi ». Ed egli andò con lei e Sisera era steso morto, col piolo conficcato nella tempia. — Così Dio sottomise in quel giorno Jabin re di Canaan dinanzi ai figli d'Israele. E la mano dei figli di Israele premette sempre più su Jabin re di Canaan, finchè l'ebbe annientato ».

Questo episodio ha il suo fondamento storico nelle lotte che gli Ebrei dovettero sostenere contro le genti ch'essi trovarono invadendo la Palestina: e di queste popolazioni una parte fu distrutta ed una parte assorbita. Una tale opera di conquista e di fusione non si esaurì in breve volger d'anni ma si prolungò per parecchie generazioni sì che per molto tempo il paese fu turbato dalla guerra: e precisamente durante tutto il tempo detto dei Giudici, durante il quale gli ebrei furono governati da capi elettivi che ebbero quel titolo prima che fosse costituita la Monarchia (*Castelli*).

Ricorrono nella narrazione biblica i nomi di Baràk, il fulmine di guerra, condottiero degli eserciti degli israeliti; di Dèbora la profetessa di Bethel; di Sisera duce dei Cananei; di Hèver

il Chenita, capo di un *clan* di nomadi che si era separato dal resto della tribù ed assicurato un tranquillo godimento dei pascoli mediante una accorta neutralità nel periodo delle lotte tra Ebrei e Cananei; di Jaéle, sua moglie, ecc. E sono ricordati i luoghi del paese tra il Giordano e il mare Grande (Mediterraneo); Haròscet dei Gentili, nel nord della terra di Canaan; Bethel, la città Santa della Palestina; Kedesh, la città di rifugio fortificata nel territorio della tribù di Neftali; lo stagno di Meròm e Kinnèreth, il monte di Efraim e Endor, e Taanach e Meghiddo, nella pianura di Jezreel, dove l'esercito di Sìsera fu disperso, ecc.

E' il periodo eroico della storia ebraica, l'epopea della nazione: ed il primo impulso allo sviluppo di una vita nazionale fu dato per l'appunto dall'eroica fede di Dèbora. Il peana di questo movimento, che culmina nella lotta contro Jabin e contro Sìsera ed inalza il suo vessillo vittorioso sui campi sanguinosi di Jezreel, è il celebre *Canto di Dèbora* che forma il capo V del *Libro dei Giudici*, ed è caldo e vibrante di passione e di entusiasmo guerresco.

Da questi due capitoli del *Libro dei Giudici* l'autore di *Dèbora e Jaéle* ha attinto la « materia prima » per il suo poema drammatico: nell'episodio biblico della lotta fra Israeliti e Cananei sono contenuti gli « estremi » dell'azione che

in esso si svolge. Ma quale trasformazione ha subito quella materia!

Innanzi tutto di ciascuna figura del poema, anche di quelle di cui i nomi non appaiono nella Sacra Scrittura, il Pizzetti ha ricostituito la vita anteriore allo scopo di fare di ciascuno di essi una viva entità drammatica; ad ogni figura egli ha dato una personalità propria, a ciascuno ha assegnato idealmente un passato, dirigendone i riflessi sulle loro manifestazioni attuali. Così, assumono lineamenti definiti e coerenti le figure di fantasia di secondo piano, come Emàn, Nabì, Jèsser, Azriél, Jafia, ecc.



Dèbora

Ma dove l'impronta personale di Pizzetti si rileva più chiaramente e più fortemente, è nella trasformazione complessiva che ha subito l'episodio biblico e di conseguenza le figure che lo realizzano: per cui quello di epico-lirico è divenuto essenzialmente e quasi unicamente drammatico, e queste hanno acquistato sotto l'influenza della loro passione esasperata una consistenza umana e perciò drammatica che certo non avevano innanzi. Nell'*Antico Testamento*, Dèbora e Jaéle si identificano spiritualmente; Dèbora è colei che comanda nel nome del Signo-

re, e Jaéle è uno degli istrumenti della volontà divina. Stanno a fronte, nel libro sacro, Dèbora e Sisera, e la lotta è lotta di dominio e si estrinseca perciò soprattutto in avvenimenti esteriori. Questo è lo spirito della Bibbia: il Signore che corre in aiuto del suo popolo, sebbene questi sia venuto meno al Patto, allorchè gli sono palesi i segni del pentimento e della penitenza; e chi ha creduto in Dio trionferà, e il reprobò, l'idolatra sarà annientato.

Nel poema pizzettiano invece, se Dèbora e in genere gli Ebrei rimangono ancora aderenti alla concezione biblica, Sisera e Jaéle se ne scostano decisamente, e se ne scostano tanto più quanto sono d'un tratto portati all'importanza di protagonisti mentre là, specialmente Jaéle, non vivono che dei riflessi della personalità di Dèbora. Creando in Sisera e in Jaéle una forte vita drammatica, immaginando la loro crisi spirituale e il contrasto che ne deriva in ciascuno tra la passione e lo spirito tradizionale, etnico e religioso, Pizzetti ha spostato e mutato gli elementi del conflitto biblico; non più Dèbora e Sisera i due termini del contrasto, ma Dèbora e Jaéle. (A titolo di curiosità ricordiamo che i titoli delle opere musicali del passato ispirate allo stesso episodio biblico — opere che non conosciamo se non per il titolo — fanno pensare che la impostazione dei loro libretti sia ancora nello spirito delle

fonti: per es. una *Dèbora e Sisera* di Kozeluch, alla fine del 700, un *Sisara* di Caldara su poema di Apostolo Zenò, una *Dèbora* del boemo Foerster più vicina a noi e altre).

II.

L'apparizione di Dèbora, ch'è come il punto di convergenza e di incontro di tutte le linee e di tutte le forze del primo atto, divide questo quasi esattamente in due parti uguali. Nella prima il personaggio multiplo corale è in primo piano assoluto, ora lamentandosi « con i vecchi ed i piagnoni » ora infervorandosi con i giovani, ripudiando e insultando quelli che dianzi esaltò; massa amorfa che attende chi la contenga, la signoreggi e la impronti, per foggiarsi un'anima a simiglianza di quella del suo dominatore, agglomerato poliedrico ed instabile dai mille volti e dalle mille passioni: folla che sarà popolo sol quando avrà coscienza della propria forza e del diritto.

Sulla piazza di Kedesh s'agitano nel crepuscolo del mattino queste creature emerse quasi fantasmi dall'ombra, ci rivelano l'animo loro con un grido di imprecazione, un giuramento, e scompaiono nuovamente nella massa che li ha suscitati. E' il cieco Enàn che ha fede nella salvatri-

ce, poichè la vide all'opera altra volta, quando «aveva gli occhi vivi» e tutto il paese attorno al Lago Grande era stato invaso dai predoni di Astaroth, massacratori di uomini e distruttori di cose; ed ora la descrive come ancora la vedesse dinanzi a sè ergersi di tutta la statura gigantesca e illuminare d'un tratto attorno a sè.

E' come se la luce
 del sole risplendesse all'improvviso
 a mezzo della notte;
 e intorno non c'è più nulla di nero,
 e non si ha più freddo,
 e non si ha più paura.
 Guarda i malati, e li risana:
 i fiacchi, e sono arditi ad ogni cosa:
 guarda i dolenti, e senton risgorgare
 su dal cuore la gioia....
 ... Se grida contro gli empì e conto i vili,
 è come se squillasser cento trombe
 con suono acuto: è il Dio delle vendette,
 che tuona e folgoreggia
 con la sua voce ardente.... Ma se parla
 per confortare i miseri,
 è come quando cade la rugiada
 a ravvivare l'erba passa, ed ogni
 pena si scioglie in pianto, e s'è felici...

E' Jèsser, il pazzo che gli contrasta e ride beffardamente della promessa di Dèbora, e già vede i lupi di Sisera, i Cananei coi loro novecento carri di ferro avanzarsi terribili, ebbri di devastazione: e ulula lamentosamente e il coro gli

fa eco e si disanima. Jèsser ed Enàn, i due poli fra cui ondeggia la folla, sino al sopraggiungere di Azriél, il figlio di Mara, cui il nemico dianzi uccise padre e fratello. S'ode di lontano il canto di vendetta dei giovani guidati da Azriél:

Non dormiremo più nel nostro letto,
non rivedremo più le nostre case,
prima d'aver spazzato dei nemici
la nostra terra... — Guerra, sangue, morte!

Cercano Nabì, il principe di Neftali: lo irridono che egli pure attende la salvezza dalla profetessa; mentre i Cananei menano strage e ruina. Ecco Mara che urla come una bestia ferita per l'uccisione del suo padre e del suo marito e dei suoi due piccoli: e invoca la vendetta «occhio per occhio, dente per dente, livido per livido, vita per vita». E' la madre che più non vede, più non sente; che ha negli orecchi il grido ultimo dei suoi sgozzati sotto i suoi occhi, e vive solo per la vendetta. E l'urlo di morte riecheggia ora, nel tumulto, unanime.

Ma c'è pur tra la folla uno cui la pace sta a cuore e vorrebbe che Israele piegasse ancora il collo sotto il giogo e riconoscesse la potenza di Sisera e del suo esercito: è Hèver, il capo dei Cheniti di Saananim, «della tribù randagia senza casa» che ha ricchi commerci con i Cananei. Hèver si volge al principe di Neftali e gli

parla con accorto linguaggio: or non sarebbe miglior partito inviare un'ambasceria al re di Canaan a chiedergli giustizia anzichè correre il pericolo d'esser battuti in campo senza speranza di rivincita? Conosce forse Sisera le iniquità di cui noi ci doliamo? e chi può dire che egli non sia un re saggio e giusto poi ch'ebbe il regno e la potenza dal Signore?... Parla il Chenita parole lusingatrici, che hanno apparenza di saggezza, e sono raccolte dai vecchi; ma Azriél discopre il tranello, chè egli ben conosce chi Hèver sia e però ne diffida: sa che la tenda di Saananim è aperta sempre a Sisera, il quale si gode la bella moglie del Chenita: sa, e lo grida ai suoi, che di tutte le dimore degli israeliti solo le tende dei Cheniti furono sempre rispettate dai Cananei, perchè adoratori degli stessi idoli; sa, e lancia l'accusa sanguinosa inanzi a tutti, che a quegli idoli Jaéle, la moglie di Hèver, sacrificò il figlio... Ed all'accusa risponde un urlo altissimo di tra la folla; una donna velata si fa largo ed è ora dinanzi all'implacabile accusatore sdegnosa e fremente, e pur dolorosa; è Jaéle, la bellissima «rosa di giardino reale», la designata dal Signore per la grande prova. Par che non tremi alle voci della folla che vuol lapidarla insieme con il suo marito: non teme la morte tante volte le è passata accanto: ma non vuol morire se prima non saranno convinti i suoi giudici ch'essa non

fu una madre snaturata e che il bimbo le fu strappato da Hèver con la violenza dalle braccia e arso mentre essa non poteva correre a salvarlo.

No, no, non v'ho tradito; giuro! giuro!
Sono figlia di un Santo, sono figlia
di Gadièle, del Santo di Raccàt...
So che v'è un solo Dio,
adoro il vostro Dio... Ma se il mio sangue
possa aumentar la forza del vostro odio,
uccidetemi pure, e del mio sangue
segnatevi la fronte. E il primo a immergere
la lama nel mio cuore
la pianti in gola a Sisera e a costui...
Sì, fatemi morire, ma credetemi!...

Ed ancora la folla è divisa dal grido che ha il calore della sincerità: i giovanj hanno cuori che son tocchi e vibrano per la commozione che è nella voce della donna, i vecchi la respingono e oppongono alla seduzione del sentimento la freddezza utilitaria. Jaéle non potrà essere giudicata da una folla che appena intuisce vagamente la gravità della colpa di lei, se colpa vi fu: Dèbora sola può giudicarla, essa che sa e vede lucidamente e custodisce nel suo seno la volontà di Dio. E Dèbora, che ha assistito immobile impassibile alla scena dall'alto della scala, appare d'un tratto al popolo: e tutti allora non vedono più che lei, non pensano più che alla propria salvezza, non hanno mente se non al pericolo che li minaccia. Dèbora è là, essa potrà

salvare il popolo di Israele, messaggera del Dio tremendo; la sua figura domina, s'impone: la gente è inginocchiata e quasi non osa rivolgerle la parola. Ma poi uno si leva un poco e parla; e poi un'altro ed altri ancora: e la preghiera s'innalza disperata e umile. Iddio ci ha abbandonati — dicono le voci dei prosternati — non solo ma contro noi si accanisce: ci ha lasciati in preda delle fiere che stanno in agguato, non solo ma pur ci suscita nemici tra i fratelli; Egli non ci ascolta più, e le nostre preghiere si innalzano invano a Lui.

E Dèbora parla al suo popolo. La sua voce è ferma anche se per un attimo sembra abbandonarsi, nella rievocazione del passato sereno e nella promessa della felicità futura, ad un fraseggiare ampio dalle linee piane, quasi senza fratture e mutamenti di ritmo; ma subito si riprende con accenti duri e maschi, espressione di una volontà cui ogni sentimento dev'essere sottomesso. Il carattere si impone sin dalle prime parole, ed ha un rilievo scultoreo; non muterà durante la vicenda drammatica: in questa immobilità è la sua forza. Le passioni umane si infrangono contro la volontà del Dio di cui ella è interprete. Il dolore cupo è disperato della madre che culla, nella sua pazzia, i due piccoli uccisi; non suscita in lei un attimo di commozione, una consonanza sentimentale. Il sacrificio di Mara non

ha valore per lei se non ai fini supremi per cui il Dio le ha parlato; Mara sarà l'immagine vivente e sanguinante del dolore di tutto Israele, e Jaéle, guardandola, non vacillerà:

Su, su, su in piedi, o figlia d'Ahirà,
su in piedi, il Dio della vendetta chiama!

Non parole femminili, commosse, di conforto alla donna che si lamenta e mugola, ma incitamenti fieri: non morbidi balsami sulla piaga che sanguina ma ferri roventi perchè l'animo e la volontà reagiscano violentemente. Dèbora è sicura di sè, sa di non poter fallire poichè parla e agisce per ordine del Signore: e perciò non v'è una pausa d'esitazione nelle sue risposte, non un attimo di perplessità nella sua azione: tutta la prossima vicenda le è chiara nella mente, ella ne conosce tutti i dettagli, ne vede la fine, ed a quella deve pervenire incurante di ogni ostacolo. Non v'è che un solo istante in cui ella ha un sussulto: quando dinanzi alla tenda dove Sisera giace addormen-



Jaéle

tato e di cui l'entrata le è confesa da Jaéle, questa le getta contro il viso la sua disperazione:

Ma tu, tu che non hai pietà
del dolore degli uomini,
sei bene certa, tu, di ben comprendere
la volontà di Dio?

Un solo istante: chè nella parola del Dio ella trova subito la giustificazione del suo agire e la certezza di adempiere, in tal modo, la missione di giustizia e d'amore che s'è imposta. Dalla passione umana che fa tremare ogni parola che esce dalla bocca della donna amante, Dèbora non è toccata: quell'umanità che si strazia non ha diritti dinanzi alla legge divina: solo nella completa sottomissione ai voleri supremi è la felicità degli uomini.

Ma di contro a questa insensibilità a compensare questa tenace inflessibile volontà di contrastare a tutto ciò che si pone tra la profezia di Jahveh e la sua piena realizzazione, c'è qualche cosa in Dèbora che illumina la sua figura e le impedisce di diventare mostruosa e decisamente inumana; il fervore che all'espressione di Dèbora non è dato da una completa, istintiva, fraterna adesione ai dolori ed alle passioni del popolo e dei singoli personaggi, è dato invece dalla convinzione e dalla fede. Ella ha avuto pietà dei

mali del suo popolo ed ha implorato Dio per essi, lo ha implorato perchè la illuminasse e le indicasse la via della salvezza... Nella rievocazione della sua preghiera e dell'apparizione del Signore, vibra l'amore per tutti i fratelli oppressi, se pure l'espressione voglia conservarsi rude per ricacciare in fondo al cuore ogni traccia di tenerezza. Non si deve dimenticare che il Signore parla per bocca di Dèbora e che perciò in essa hanno rilievo le caratteristiche che gli Ebrei prestavano al loro Dio guerriero: bontà severa, inflessibilità nel punire ma giustizia nel riconoscere i meriti del suo popolo; un Padre da cui v'era tutto da sperare e tutto da temere. Nel lungo racconto della profezia troviamo le due faccie del Dio, ora largitore di benedizioni, ora vendicativo. « Io benedirò la vostra terra — ed ogni cosa vostra e i vostri figli — nei secoli dei secoli, e nessuno — sarà mai inalzato sopra di voi... —. Ma se avvenga che voi — non adempiate le mie leggi, — se adoriate altri dei, — se rompiate il mio Patto: — io manderò maledizione e morte — sopra di voi e i vostri figli... ».

Tale Dèbora quale ci appare nel poema drammatico dinanzi al suo popolo, tale ancora quando sarà di fronte a Jaéle e la sua volontà sarà contrapposta brutalmente alla passione di quella.

Jaéle ha ascoltato le parole della profetessa, ha partecipato, colpita da un'improvvisa rivela-

zione, alla frenetica gioia di tutti all'annuncio che il Patto è rinnovato e che il Dio si prepara a fiancheggiare la lotta per la liberazione. Ha compreso il significato dell'oscura promessa di Dèbora a Baràk, al capo degli eserciti israeliti, di attendere Sisera e i suoi guerrieri sul Monte Tàbor, chè vi sarà chi lo farà uscire dalla munita sua rocca di Haròscet: e già essa emerge nel tumulto, già la sua figura si inalza e sta di fronte a quella della profetessa, umile ma consapevole.

L'abbiamo già vista inserirsi d'improvviso nell'azione con un suo grido altissimo, allorchè Azriél l'accusò di essere la concubina di Sisera: e sin d'allora ci aprì l'anima sua, sin d'allora si contrappose idealmente a Dèbora. Il dramma si origina da questo contrasto; e si realizza sotto una duplice specie; dapprima interiore nella donna amante, tra la passione che divampa e la fede giurata a Dio ed ai fratelli, indi si esteriorizza e scoppia aperto nell'antinomia irriducibile tra la obbedienza cieca ad una legge imperiosa e immobile, quale è in Dèbora, e il desiderio di una religione d'amore e di perdono che non sa nè vuole disconoscere i diritti delle passioni umane, anzi su queste vuol fondare i suoi comandamenti. Contrasto che sarà più tardi quello tra la religione ebraica e la cristiana, tra la concezione di un Jehovah superbo e quella del Cristo figlio dell'Uomo.

Voi sentite in Jaéle che l'eroína è innanzi tutto donna, e che il suo proponimento, la sua sottomissione alla volontà di Dèbora che la vuole strumento di Dio, vengono da un soverchio di sentimento, anzi dal presentimento che solo in tal modo ella potrà trovare la sua strada. Nella sua umiltà di fronte a Dèbora c'è tuttavia una libertà, quasi un distacco che la inalza, e di strumento passivo la muta in forza operante. La sua grandezza d'animo — ch'è paragonabile a quella degli eroi della tragedia greca in lotta con il fato, vittoriosi o vinti — è in questa sin dall'inizio evidente ribellione ai legami ed alle oscure forze cui soggiacciono i suoi fratelli, la ribellione contro il destino della sua razza.



Sisera.

Stanno di fronte le due donne nell'ultima scena del primo atto. Tutto il popolo con i suoi capi è uscito e s'è disperso: ancora di tratto in tratto, s'odono le grida e il giuramento di guerra: « Non dormiremo più sul nostro letto... ». Dèbora non s'è mossa, e Mara, accosciata, canta a voce bassa la ninna-nanna triste per i suoi piccoli uccisi. Jaéle s'offre: andrà dunque in Ha-

ròscet, parlerà a Sìsera, lo indurrà ad uscire con il suo esercito ed a passare il Chiscion: é pronta anche ad ucciderlo. Con lei andrà Mara e sarà come se la seguisse tutto il popolo dei suoi fratelli doloranti ed ella avesse dinanzi ai suoi occhi l'immagine della vendetta.

Ed ora vai... Sul monte Tàbor Dèbora
e Baràk e il tuo popolo
t'aspetteranno... Vai.

Il giorno della gloria or viene: il giorno
della tua gloria vienel...

La gloria! Ma Jaéle ha ancora occhi e cuore per il vecchio Enàn; il cieco annaspa con le braccia tese, chè non ritrova la via per seguire i suoi fratelli. Ed ella corre a lui e lo prende per mano e insieme scendono verso la città. Ella che «sa la strada, che sola sa la strada».

* * *

Nel secondo atto la scena è in Haròscet, tra i Cananei. Sìsera è presentato tra i suoi principi ed i suoi capitani, sul finire del banchetto a sera. I convitati vociano e ridono, ma egli non parla e pare assai lontano col pensiero. I Cananei ci sono raffigurati come uomini rozzi e feroci, dal linguaggio volgare e il gesto brutale: un ebro, mentre è per inneggiare a Sìsera, cade rovescian-

dosi il vino addosso, e gli altri gli gridano: «Hai troppo empito il sacco e non ti reggi: coricati per terra e dormi»; e un altro racconta una sua impresa feroce, di due fanciulle rapite sotto gli occhi del padre e della madre e d'uno dei loro fratelli che, accorso per difenderle, ebbe da lui mozzate le mani. Questa raffigurazione del Cananeo è forzata non tanto per contrapporla a quella del popolo ebreo, del popolo eletto, quanto per far risaltare la figura di Sisera che subito ci si svela assai diverso dai suoi uomini. Di scatto Sisera s'alza, terribile d'aspetto, allorchè Jafia ha finito il racconto della sua stolta e feroce impresa e dal suo capo riceve non encomio ma la condanna ad avere egli pure le mani mozzate; e contro tutti si volge il capo supremo e contro la legge sua stessa, la legge dei suoi dèi «di gola muta»; e al suo capitano Talmài, che gli ricorda che per quella legge antica e sacra «chi ha la forza adopera la forza», amaramente scaglia l'oltraggio: «Non leoni, siete, — ma lupi e volpi, degni d'imperare — a un popol di conigli...».

Appare subito che in Sisera c'è un'anima fraterna a quella di Jaéle, lo stesso anelare verso una divinità che comprende e che perdona e sa rinunciare alla vendetta, lo stesso desiderio di un'umanità più buona, di una religione e di una legge d'amore. L'uno e l'altra transfughi dalla fede dei loro avi sono andati verso una mèta co-

mme che li attira e li illumina e li fa dimentichi della realtà. In Jaéle i legami che la tengono avvinta alla legge dei suoi padri permangono più lungamente, il contrasto tra i due sentimenti perviene ad una crisi più drammatica; in Sisera ogni vincolo col passato della sua stirpe è infranto, sin dall'apparizione inattesa di Jaéle, nella notte di Haròscet, e solo si risvegliano i ricordi di un suo fantasticare lontano ch'è già di un Sisera diverso da quello che si raffigurano i suoi uomini. Egli combatterà contro gli Ebrei, guiderà i suoi eserciti contro quelli di Baràk che l'attendono all'agguato; ma non saprà morire sul campo, insieme con i suoi. « Forse — solo per te volevo conquistare — la vittoria, perchè tu fossi fiera — del tuo Signore; e forse sol per te — io non volli morire sul mio carro... » — dice egli a Jaéle nell'ultima ora della sua vita. E c'è in questa confessione tutta l'anima dell'eroe, nella sua umanità piena, veramente « con le sue passioni e le sue aspirazioni, e la sua tristezza e la miseria e la speranza », come scriveva Pizzetti.

Ora giunge in Haròscet il Chenita Hèver, che viene a Sisera per tradire i suoi fratelli; ancora s'ode la sua parola servile e tortuosa, come dinanzi a Nahi ed ai capi ebrei; ma questa volta Hèver non dice il falso: gli uomini della tribù di Neftali, di Zabudum, di Isachar, si radunano sul Monte Tabor, presi alle spalle, essi saranno

stretti contro il Giordano inguadabile dopò le piogge, e Sisera potrà sterminarli. Ma il Chenita s'inganna, come s'ingannava Jafia, credendo di avere ben meritato dal duce: Sisera ordina che egli sia rinchiuso sotto la torre a contare i venti sicli d'oro guadagnati con il tradimento dei suoi fratelli. Gli ebrei saranno affrontati in campo aperto, viso contro viso, «ognuno col suo braccio e col suo cuore»; così combatte Sisera.

Non ancora è spento l'ultimo eco dell'*alalà* gioioso di guerra lanciato da Sisera nella notte, che Jaéle e Mara appaiono, guidati da uno schiavo: all'annunzio ch'è giunta e vuol parlargli colei «che porta ai polsi due serpenti con gli occhi di rubino». Sisera licenzia i suoi capitani e le danzatrici accorse ad un suo cenno, ed è solo con la donna desiderata ed attesa, con la creatura che non seppe mai dimenticare. E questa nostalgia di ricordi ora fa tale un impeto al suo cuore che un improvviso presentimento gli si affaccia alla mente: dinanzi a colei che rappresenta il maggior bene della sua vita e che per il lungo desiderio appare a lui quasi trasfigurata, egli pensa alla sua morte...

Un giorno, in un lontano
paese d'oltremare, udii discorrere
da un vecchio della morte degli eroi.
«Allora che l'eroe debba affrontare
la prova sua suprema»,

diceva il vecchio, « allora
 gli Dei, che l'hanno caro,
 pongon dinanzi a lui il maggior bene
 che invano egli abbia in vita desiato,
 per l'ultima rinunzia: chè sol degno
 d'esser assunto in cielo fra gli eterni,
 è colui che la morte sappia accogliere
 senza rimpiangere nulla nella vita... »

Precedi tu la morte, e me l'annunci?

Ora Jaéle è nel cerchio della trama che ordisce, con parola lusingatrice e ambigua, per giustificare la sua venuta: e spesso ride convulsa, dimostra a squarci il martirio del suo cuore. Allora, a Saananim, non velli: ma ora sì, chè so d'essere nel giusto e Dio, il mio Dio, mi ha illuminato — ella dice a Sìsera —; ora so che quel ch'io sto per fare è bene dacchè il Signore me ne ha dato la prova. Israele patisce tutti i dolori per volontà del suo Dio, e tu sei il vittorioso per la volontà dello stesso Dio: io sarò dunque la cosa tua perchè così deve essere, perchè le serpi degli smanigli ch'io porto di te non mi hanno morso ai polsi. « Per servirti e piacerti son venuta: — perchè sei il più forte e il più degno! — Chi è con te è col Signore, — e chi s'oppona a te s'oppona a Lui ». Gli israeliti son poche centinaia, male armati ed indecisi: Baràk ha radunato l'esercito di là dal Tàbor, nella pianura di Izreel: che Sìsera gli piombi addosso all'improvviso e la vittoria sarà sua, ma s'affretti chè i torrenti non

sono ancora grossi ed i carri potranno passarli. Sisera par non dia ascolto alle parole della donna, ma segua un segreto pensiero, un sognò che l'affascina. Così non ha un gesto allorchè Talmài, il suo capitano, sopraggiunto all'improvviso gli svela, con le notizie che gli porta sul nemico, la insidia tramata dalla donna. Egli ha dinanzi a sè la sua passione: se uccidesse Jaéle ucciderebbe insieme il suo desiderio e la sua vita. E se la donna in un accesso di furore vorrà ucciderlo, egli non si difenderà, offrirà il suo petto al pugnale guardandola negli occhi, frugandola nell'anima sconvolta.



Azriel

Da questo momento Jaéle è trasfigurata; l'amore di Sisera le ha fatto palese la inanità di quello che ella stimava il suo dovere e le ha rivelato invece tutta la grandezza la nobiltà dell'uomo ch'ella, come nemico, doveva uccidere. Le parole, non di rampogna, ma serene, del condottiero cananeo la riempiono di una tenerezza non mai provata. Quelle parole tremano sì di commozione ma sembrano uscire da un cuore che si è inalzato sopra la sua stessa passione, che ha

superato i suoi istinti, che è divenuto smisuratamente grande per tutto comprendere, tutto abbracciare. Jaéle è vinta: non è più la cosa del Dio temuto che le ha suggerito e imposto, per la voce della profetessa, l'insidia e l'uccisione, ma di un nuovo Dio che le è apparso di un tratto nella persona dell'uomo dianzi odiato e le ha detto parole di amore, di bontà, di dolcezza non mai udite. Pur v'è ancora qualcosa di oscuro, un presagio che dal fondo della sua anima la fa rabbrivire. «Non toccarmi —, non toccarmi! c'è un occhio che mi vede: — c'è un occhio fiammeggiante che mi guarda!», ella dice a Sìsera, e il presentimento si rivolge anche all'amato: «Ah! la tua faccia — è rigata di sangue! Non andare, — non andare laggiù! Hai sul tuo volto —, i segni della morte...». La passione incalza e travolge: l'immagine del Dio tremendo, quella della profetessa, quella dei fratelli che attendono da lei la liberazione, impallidiscono e dileguano: il passato e il futuro si conchiudono nell'attimo di spasimo ch'ella vive.

Il tuo fratello è uno solo, e t'è vicino.
 O bella, o tutta bella,
 fiore della mia vita,
 unica rosa d'oro
 dell'orto mio segreto,
 o amata, o sposa, guardami,
 ch'io legga nei tuoi occhi
 l'amore che ti fa tutta tremante:

e lascia ch'io ti baci,
ch'io calmi quest'ardore che mi brucia
sull'umide tue labbra... Vieni, vieni!

Ma c'è qualcuno nell'ombra che veglia: c'è Mara, colei che non dimentica, che non può dimenticare: e forse ha sentito passare accanto a sè nella notte buia in un soffio di vento la voce di Dèbora che l'ha posta accanto a Jaéle per vegliare. E, così come per un ammonimento divino, Mara canta la sua ninna-nanna: piano. E pur in modo che essa giunga all'orecchio della donna che sta per peccare e la fa arrestare sbigottita. E' come se la figura di Dèbora si fosse d'un tratto posta tra di lei e Sisera: nella coscienza rivive il ricordo dei suoi fratelli oppressi ed ella non può più discacciarlo. « E' la voce di Dio che mi richiama!... O mio Signore, abbi pietà!... Lasciami andare, Sisera...! ». E poichè l'uomo urge con il suo fuoco che divora: « No, no, ti supplico! — S'è vero che tu m'ami, o mio Signore, — non mi fare violenza... — Lasciami! Tornerò a Saanim, — e starò sola, dentro la mia tenda... — Se il Dio tremendo voglia — che tu sia vincitore del mio popolo, — tu mi ritroverai... ». E Sisera comprende e lascia ch'ella, ch'era giunta a lui per ucciderlo, se ne ritorni via, libera e pura, portando in sè il ricordo di quell'ora. Un solo bacio: e Jaéle se ne fugge, nella notte, col suo cuore angosciato verso il paese che non sente

più suo, incontro alla gente ch'ella ha tradito e che non può più amare: un'altra donna ritorna a Saananim, che s'appresta a compiere sino all'ultimo la sua nuova missione.

La ritroviamo, nel terzo atto, dinanzi alla sua tenda sconvolta dalla tempesta che infuriò tutta notte. Mara è sempre accanto a lei e lavora a riacconciare la tenda; questa volta non più silenziosa: la vendetta terribile che s'è compiuta contro Sisera ed il suo esercito l'ha resa loquace: par quasi sollevata dal suo dolore e che la vittoria degli israeliti le abbia restituito vivi i suoi figlioli: Mara racconta la vicenda della battaglia (tanto sangue che, sotto Taanach, il Chiscion era tutto rosso!) e l'ira degli elementi scatenati da Dio contro i Cananei. Ma Jaéle non è lieta: la vittoria dei suoi fratelli non la rallegra; Sisera non è morto, l'hanno visto fuggire attraverso il fiume, ma tutti gli israeliti gli danno la caccia per ucciderlo, e che cosa potrà egli contro una torma di gente che la vittoria ha reso ancor più inumana?

Sisera non ha avuto il coraggio di morire, come avrebbe dovuto, sul suo carro, in mezzo ai suoi uomini: la vita non gli fu cara, in quel momento, per sè stessa ma per Jaéle ed egli s'è salvato per mantenere la promessa fatta a lei nella notte di Haròscet. Giunge dal bosco, con le vesti lacere e sudicie, colui che fu il superbo

duce dei Cananei: ed alla donna che gli è corsa incontro e lo ha abbracciato con passione, chiede un sorso d'acqua per dissetarsi:

Sisera... è morto: là nell'acqua torbida.

Io sono un mendicante,

Sono un cane inseguito da una torma di lupi... Un cane stanco ed assetato...

Se vuoi darmi un po' d'acqua...

E poi rientrerò nella foresta,

a nascondermi, ancora....

Ma per Jaéle egli è sempre il signore amato, più nobile e più puro di tutti ch'ella conosce; la sconfitta non l'ha abbassato ai suoi occhi come la vittoria non lo avrebbe innalzato. E Sisera, a sentir discorrere di battaglia, torna ad essere il guerriero: non dagli israeliti fu vinto, ma dagli elementi naturali scatenati da Dio. Ma perchè il Signore del nemico non si fece egli uomo, e non gli si pose di contro sì che potesse battersi con lui?... E questa sfida paurosa è l'ultimo gesto, l'ultima eco della sua vita passata: ora non desidera più che di scomparire in silenzio. Invano lo attenderà la sua madre ansiosa, chè certo non potrà ritornare in Haròscet; ad ogni strada lo attende l'agguato: sente che una rete di insidie è tesa attorno a lui, e che si stringe sempre più, inesorabilmente. Tant'è, meglio ch'ei se ne vada senza soffermarsi: è venuto e l'ha riveduta, e la morte non gli fa più

paura. Perchè vuol perdersi ella pure con lui?
E la passione di Jaéle erompe nella sua più tenera e disperata invocazione:

O mio signore, io lo sentivo, sì,
che saresti venuto, e t'attendevo,
per venire con te, per esser tua,
soltanto tua...Che tu sia Re o mendico,
e che m'importa? Te, te solo io amo!
Ti supplico, t'imploro,
non volere partire, non lasciarmi!
Ti cingerò le braccia attorno al collo,
e poserai la testa sul mio seno!...
Quanto amaro tu devi avere in cuore,
che sì amara hai la bocca!
Ma la mia bocca è piena di dolcezza,
sulle mie labbra è miele... Vieni, vieni...
E poi t'addormirai...

Sisera s'abbandona alla dolcezza che lo invade:

Addormentarmi,
così, fra le tue braccia, con la bocca
su la tua bocca, e non destarmi più!...
Non sapere più nulla,
non vedere più nulla,
non sentire più nulla...

ed entra nella tenda insieme con la donna.

Una pausa di calma, di immobilità, e poi il vento riprende e sibila nella foresta.

Ed ecco Mara e Dèbora. La vedova ha scorto l'uomo ch'era dinanzi con Jaéle: non sa di certo: ma crede che sia Sisera.

Le due donne sono ora di fronte l'una all'altra, ostili prima di parlare: Dèbora decisa e ferma nel voler la sua preda che si nasconde nella tenda, per offrirla al suo Dio vendicatore, Jaéle sbigottita ma pronta a difendere disperatamente il suo amore ed il suo amato ad ogni prezzo. Ma l'esito del duello è già segnato: tutte le difese di Jaéle si infrangono contro la sicura volontà della profetessa. Il discorso di Dèbora segue una via che ella vede chiara dinanzi a sè, con una logica sua serrata che le viene dalla certezza della bontà dello scopo: ad ogni argomento oppone argomento più valido, al linguaggio della passione quello della fede: non c'è alcun'eco di dramma interiore nella sua espressione: pur nella concitazione e nel calore di alcuna sua frase, sentiamo che lo spirito è calmo, e che il turbamento non giunge nel profondo.



Jafa

Invece in Jaéle il dramma raggiunge il suo *acmé* parossistico, elevandosi poco a poco. Dapprima ella si sforza d'essere calma e par sicura di ciò che fa; alla imposizione di Dèbora, di consegnare al popolo di Israele il condottiero scon-

fitto, risponde con amaro sarcasmo: ha atteso, Dèbora, che il leone

... fosse chiuso in gabbia e addormentato
per tentar di sorprenderlo e colpirlo?
Ma bada! C'è chi veglia e lo difende...

... Una donna

che può guardarti in faccia e non tremare.

Ella si ribella: sente che difendendo il suo amore, difende qualcosa di sacro, e non soltanto a lei, ma a tutti. Ma la sua mente è sopraffatta dalla passione, la sua volontà dominata da quella della donna che le sta di fronte: ed allora non sa più che pregare. Pregare, prima, ricordando a Dèbora l'inutilità di incrudelire ancora contro chi non può far più alcun male e non chiede se non d'essere dimenticato da tutti, amici e nemici: poi cercando di convincerla che Sisera è assai diverso da quello che pensa il popolo d'Israele. Anche se tu sapessi — dice ella all'implacabile Madre — ch'egli è « degno di vita e nobile sopra tutti i migliori del tuo popolo », vorresti ucciderlo ancora? E in Dèbora parla la ragione suprema della stirpe:

Ed io dovrei finirlo, ancora, e sempre!
Perchè dinanzi a lui non si sentisse
neppure per un attimo umiliato
ed avvilito un figlio del Signore.

Ed allora Jaéle non sa più che cosa opporre, all'assalto: in fondo al dialogo non son più, da parte della donna disperata, che accenti brevi,



Un pastore.

straziati, che frasi tronche, che esclamazioni e lamenti e implorazioni: « Ah, taci, taci, abbi pietà!...; Pietà, pietà, ti supplico!...; No, no, non mai, non mai, non voglio! ». In ognuna di esse è l'angoscia di un naufrago che vede sfug-

gire ogni speranza di salvezza e si affanna e si divincola, e più si affanna e più si perde e si sente trascinato verso il fondo.

Dèbora incalza, due volte vittoriosa: e lancia il grido convenuto agli uomini appostati nella selva. E' un grido di gioia che risuona cupamente nell'anima di Jaéle smarrita. « Oèoh! Oèoh! » rispondono voci sempre più distinte: la selva par animarsi tutta del grido, essa pure ostile e paurosa alla sferza del vento, sotto la minaccia del cielo oscuro.

E Jaéle compie il sacrificio. Sisera non cadrà vivo nelle mani degli uomini feroci: Sisera si addormenterà per sempre, avendo negli occhi l'immagine della sua donna che gli sorrise per l'ultima: e che ora, nel compiere il suo gesto mostruoso, gli chiede perdono e singhiozza come pazza.

Quando la torna urlante è giunta sullo spiazzo del querceto, Jaéle in un supremo sforzo può gridar a tutti che Sisera è morto e che il suo corpo è là, dentro la tenda. E Jèsser ed altri entrano e il corpo ancor caldo è tratto fuori: e attorno ad esso gli uomini d'Israele intonano il canto d'allegrezza, il nuovo cantico al Signore: Alleluja! Alleluja! E nel canto danzano movendo ritmicamente le braccia, e si inebriano della loro gioia, e inneggiano a Dèbora che profetò il vero ed a Jaéle che compì l'opera santa e uccise il

nemico più terribile. Urlano gli israeliti, frenetici e s'allontanano trascinando in mezzo a loro il corpo di Sisera, come un trofeo: « Alleluja! Alleluja! Gloria al Dio tremendo degli eserciti! »

S'allontanano: le grida a poco a poco affievoliscono: e nessuno di essi s'è accorto che Jaéle s'è abbandonata a sedere su di una pietra

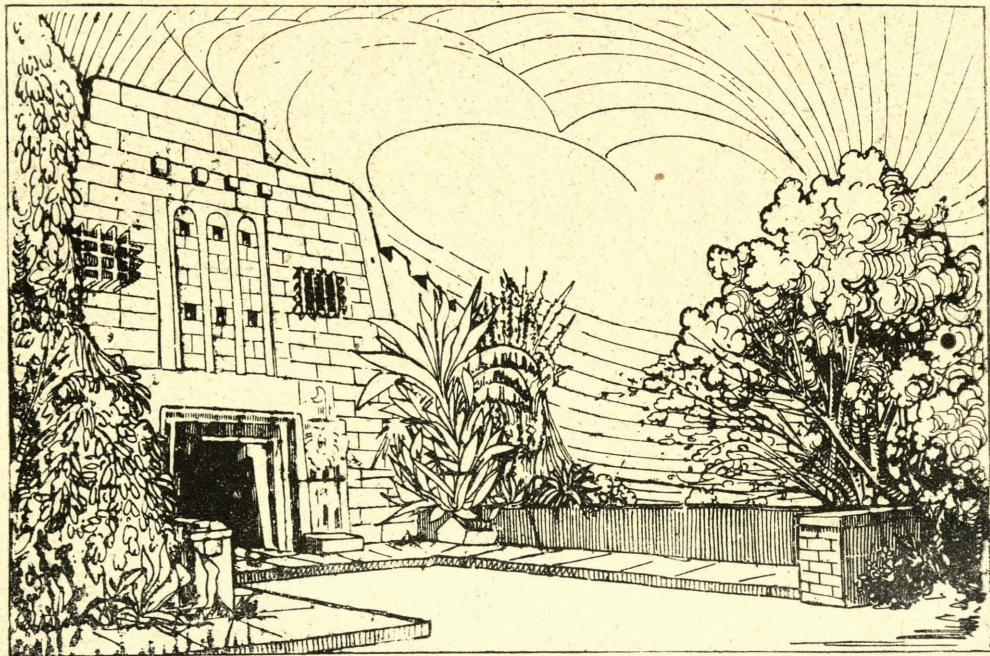


Schiave e donne del coro.

e tiene il capo su le ginocchia tra le palme delle mani. Nessuno: solo Jèsser, il pazzo, si è soffermato ed ora la guarda curiosamente. La donna ripete come inconscia l'evocazione che Sisera aveva fatto dinanzi a lei della madre ansiosa: « Perchè tanto si indugia il mio figliuolo? Perchè ancora non appare il suo carro risplendente? », e singhiozza e geme disperatamente, abbattuta con le braccia aperte. E Jèsser, ch'è pazzo, sente che la donna che piange è una sorella, che il suo dolore è sacro; e allora non sa più gridare, nè ridere, ma piange egli pure, e corre a Jaéle, le si inginocchia vicino, prende un lembo della veste di lei e lo bacia. E pare che siano circumfusi, i due naufraghi, nell'aurora di una nuova religione, che è nata dal dolore e dall'amore e dal sacrificio...

IL DRAMMA MUSICALE

I PRECEDENTI DRAMMATICI DI DEBORA



DEBORA E JAELE — Scena dell'atto II



NELLA nostra rapida rassegna della produzione pizzettiana, non abbiamo mancato di far notare gli accenni al dramma mano a mano ch'essi si presentavano in opere non destinate al teatro e si facevano sempre più frequenti e significativi. Ed ora, senza timore di essere ingiusti o parziali verso le ragguardevoli pagine di pura lirica del Pizzetti d'un tempo lontano, si sarebbe tentati di affermare che la biografia del musicista coincide con il cammino verso la realizzazione del suo ideale drammatico, e che le diverse tappe di quel *curriculum artis* non siano in fondo che successive e sempre più consapevoli e salde « prese di possesso » del dramma.

Questa nostra ricostruzione, formulata già parecchi anni or sono, ci è stata ampiamente ri-

confermata dalla autobiografia drammatica che Pizzetti stesso ha scritto a guisa di prefazione alla raccolta *Intermezzi critici*. Il musicista ha vagheggiato, sin da bambino si può dire, l'opera in musica, e il suo ideale successivamente identificava con quello dei più famosi operisti del passato e del suo tempo sino al momento in cui ha avuto dinanzi a sè, lucida e formata in ogni parte, la visione sua personale. A questa egli è pervenuto non soltanto per via di ragionamenti critici, ma attraverso molteplici esperienze creative di cui s'è giovato notevolmente, come egli stesso si dice: «Alla scoperta ed alla conquista delle verità estetiche non ci si può arrivare, credo, considerando i problemi critici soltanto con l'intelligenza critica, ragionandoci sopra. Provare, bisogna: e se si è sbagliato strada le conseguenze dell'errore ne faranno cercare un'altra e un'altra ancora, finchè si sia trovata la buona».

A diciassette anni scrisse una *Sabina* « costruita su lo stampo dell'opera teatrale comune, piena di echi di tutte le musiche studiate, piena di ingenuità e di incoerenze formali, e di magniloquenza e di enfasi pretensiosa»; a diciannove anni una *Giulietta e Romeo* in cui c'era già « una certa organicità di condotta e di procedimenti, e cioè di intenzioni estetiche ». Al concorso Sonzogno del 1904 il giovane musi-

cista invia un *Cid*, da Corneille e da Guillen de Castro: l'opera, che non fu ammessa all'esame perchè non completata di una scena, era decisamente costruita sul modello dei grandi lavori melodrammatici dell'ottocento: cioè « il dramma fatto di fioriture melodiche da cima a fondo, l'opera scenica concentrata in una serie di effusioni liriche: Rossini, Bellini, Verdi... ».

Ma dopo questi tentativi e saggi senza una direzione precisa, ecco farsi chiari in Pizzetti i fondamenti della sua estetica drammatica: il *Cid* « fu l'esperienza che ci voleva per dimostrare nel migliore dei modi possibili che lirica e dramma sono due cose diverse, benchè questo comprenda anche quella, e che se uno fa tanto d'entrare nel vento vorticoso delle effusioni liriche vien trasportato tanto lontano dalla strada del dramma da non poterla mai più ritrovare ». Naturalmente, stabilito il principio, cioè indirizzate le ricerche verso un'unica direzione, non è detto che i saggi immediati realizzino senz'altro quel principio in modo da soddisfare il musicista: gli anni dal 1903 al 1907 veggono nascere e tramontare l'idea di un *Sardanapalo* (da Byron) e di un *Mazeppa* (da Puskin). Inoltre vengono tentati e abbandonati un *Aeneas* (da Ovidio) ed una *Lena*, il primo per la scarsa umanità dell'argomento, la seconda (di ambiente contemporaneo) per cause quasi opposte, perchè

passata o contemporanea, avrebbe potuto non far tesoro di ammaestramenti e di vicende antecedenti. Egli è tuttavia nella schiera dei rinnovatori: rivoluzionario *sui generis*, in quanto — come tutti i grandi rivoluzionari dell'arte, e non dell'arte sola — ha istintivamente *ricreato* una genuina tradizione, scomparsa affogata durante lunghi anni di esteriorità banale sotto il ciarpame retorico: ma non prosegue nè perfeziona alcuno dei modelli ch'ebbe pur ben chiari alla sua coscienza critica, bensì imposta decisamente la risoluzione del problema-dramma su basi sostanzialmente nuove, pervenendo a realizzazioni altrettanto peregrine e personali.

In *Fedra* la coesistenza dell'elemento drammatico e di quello musicale è raggiunta non per mezzo di una limitazione di uno o dell'altro di essi, ma per l'intima unione e compenetrazione dei fini espressivi di entrambi, onde si crea un nuovo elemento che non è più soltanto poetico o esclusivamente musicale, ma interamente drammatico. Ed ecco perciò *Fedra* ugualmente lontana dal melodramma vocale, dove l'espressione dei sentimenti è affidata quasi per intero alle voci, e da quello sinfonico in cui le singole voci sono ricomprese in quella più possente dell'orchestra. La parte vocale in *Fedra* è un organismo melodico con una forte vita ritmica: la sua efficace bellezza consiste in ciò che essa non si

allontana mai dalla parola, la sostiene, le si compenetra sillaba per sillaba, e nello stesso tempo la valorizza; ma non ne è schiava bensì, nata da essa, è una cosa stessa.

Da parte sua l'orchestra non vuole essere mai la protagonista del dramma: per quanto nutrita ed elaborata essa si limita a creare l'atmosfera, intendendo con questa parola non uno sfondo indeciso e fluttuante quasi come una nebbia, ma qualcosa di solido, di nervoso, a tratti fortemente marcati, con ricchezza di linee che si intrecciano a formare un tessuto compatto senza essere greve e soffocato.

I temi sono caratteristici e rilevati, senza che si possa tuttavia parlare di essi come di veri motivi-conduttori. Il compositore li usa con grande libertà facendoli apparire e scomparire, riapparire identici o trasformati, ma senza che mai questi loro diversi atteggiamenti e la loro presenza stessa sia documentabile, per così dire, con l'entrata sincrona del personaggio cui il tema si riferisce, del sentimento di cui è fatto esponente. Di ciascun tema, alcuni sviluppati, altri appena accennati, condensati in un lineamento ritmico o melodico generatore, Pizzetti si vale come di entità drammatiche, e perciò non si troveranno nell'opera sviluppi o elaborazioni di qualunque genere a scopo puramente musicale; il discorso musicale si svolgerà continuo,

subordinato soltanto alle necessità drammatiche. Ma non tutte le intenzioni della drammatica pizzettiana sono realizzate in *Fedra* e non tutte pienamente: il musicista ha dovuto talora piegarsi alle esigenze del poema dannunziano, il quale non rispondeva certo in tutto e per tutto al poema per dramma musicale vagheggiato da Pizzetti nei suoi scritti e particolarmente nel lucidissimo saggio critico su *Ariane et Barbebleu* di Dukas, apparso nella *Rivista Musicale Italiana* (XV, 73).

« Per dramma musicabile io intendo, ed ho la profonda convinzione di proclamare una verità estetica indiscutibile », scrive il Pizzetti, « non solo quello nel quale ogni episodio, ogni momento dell'azione, ogni movimento, ogni parola dei personaggi possano ricevere dalla musica la espressione necessaria alla loro piena intelligenza da parte dello spettatore, ma sì bene quel dramma nel quale alla musica sia data la possibilità di rivelare « continuamente » la misteriosa profondità delle anime, oltre i limiti che la poesia non può e non potrà mai varcare. L'ufficio della poesia, nel dramma per musica, deve essere quello di provocare e determinare questa rivelazione, o, per dir meglio ancora, questa traduzione musicale dei sentimenti. « Musicabilità » del dramma, in conclusione, è lo stesso che « traducibilità ». Ora tale ideale dramma per musica non può essere realizzato dal poeta che formandolo, per quel che riguarda l'azione, dei soli episodi necessari al suo svolgimento — sfrondandolo cioè di qualsiasi episodio nel quale la musica non possa esser niente più che sovrapposizione o accompagnamento o descrizione solamente — e riducendo la espressione verbale dei personaggi alle sole parole necessarie per la manifestazione intelligibile del loro

sentimento nascosto, togliendo cioè al loro discorso qualsiasi carattere di autoanalisi psicologica... La sovrabbondanza delle parole nella espressione dei sentimenti non riesce ad altro che ad inceppare il libero svolgimento della musica ed a menomarne l'efficacia... Non v'è nessuna ragione di lirismo che possa giustificare la verbosità d'un personaggio che per esprimere i propri sentimenti li analizzasse sottilmente e completamente... ».

Per realizzare pienamente questo ideale Pizzetti si decise a troncare d'un tratto la già avanzata composizione di *Gigliola* (dalla *Fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio) senza esitazione e senza rammarico per il lavoro già compiuto. E, convinto che nessuno avrebbe potuto dargli il poema desiderato, volle essere oltre che il musicista, anche il poeta dei suoi drammi; fu così che dopo aver lungamente vagliato e scartato diversi progetti, si accinse alla nuova fatica, conducendola a termine in tre anni.

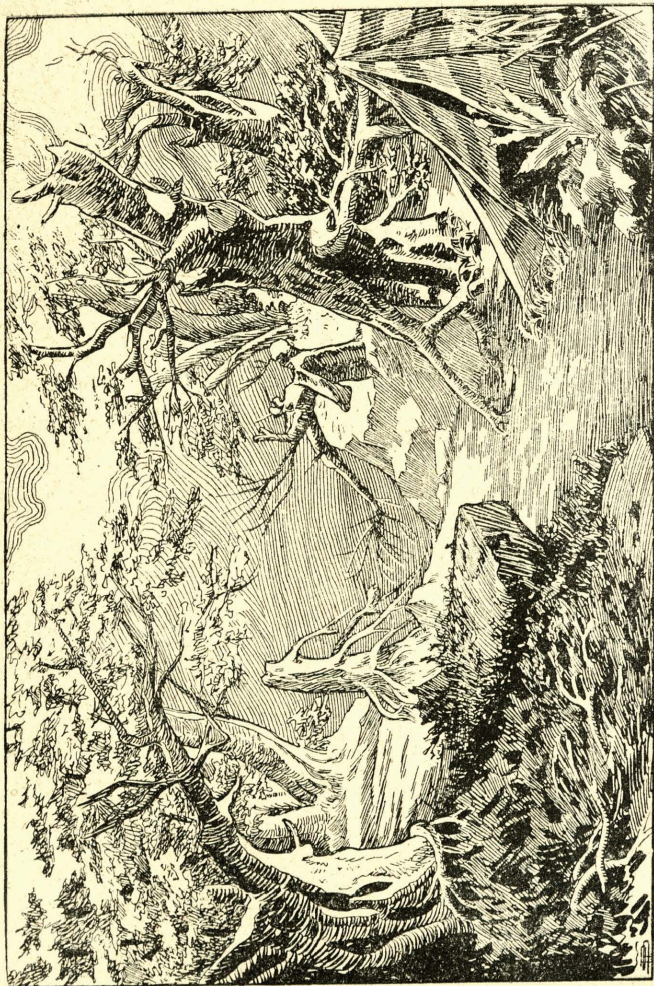
In *Dèbora* il dramma si è spogliato di tutto ciò che è accessorio, decorativo, pittoresco: in esso anche le rare e brevissime effusioni liriche sono assorbite nella progressione drammatica, non hanno una necessità propria ma vivono nella luce riflessa dal dramma. Si può dunque parlare di *Dèbora e Jaéle* come di un « puro dramma » nel più stretto senso della parola. La vicenda corre rapida, senza interruzioni e senza ritardi, alla sua catastrofe: non una frase, non una sola parola viene ad inserirsi nel dialogo

che non sia necessaria. Come il linguaggio poetico è nervoso ed a volte scarno, senza concessioni al fascino verbale, così quello musicale: gli stessi temi sono generalmente brevi: certo assai più brevi di quelli di *Fedra*, ed estremamente semplici e condensati, delle vere « cellule tematiche » secondo la definizione di d'Indy: ed inoltre il più delle volte essi appaiono in forma di frammenti e si prestano perciò con maggior duttilità all'elaborato sinfonico.

L'orchestra è, come costituzione, quella normale: 2 Flauti e Ottavino (oppure 3° Flauto), 2 Oboi e Corno inglese, 2 Clarinetti e Clarinetto basso (oppure 3° Clarinetto), 3 Fagotti, 4 Corni, 2 Trombe (la Tromba bassa solo nel 1° atto), 3 Tromboni e Basso-tuba, 2 Arpe, Celesta, Timpani, Piatti, Cassa, Triangoli; oltre la massa degli archi ch'è piuttosto vasta; 16 violini primi, 16 Violini secondi, 16 Viole, 10 Violoncelli, 8 Contrabassi. Gli archi sono però *normalmente* divisi, e la trama orchestrale risulta sempre sobria e leggera lasciando scoperta ed in primo piano la parola. E' un'orchestra meno « contrapuntistica » (nel senso ortodosso) di quella di *Fedra* ma in compenso più « sensibile », fatta di sottolineature e di accenni piuttosto che di linee continue o di sovrapposizioni tematiche. I legni (ed anche i corni e le trombe) sono spesso trattati come solisti.

Quando non sono frammenti tematici sono, negli archi e nei legni, agili e rapidi disegni. Non si troverà perciò mai una massa intricata e stopposa di archi o delle macchie di legni e di ottoni; ma un tessuto sempre trasparente e vario. E' questa un'orchestra veramente « drammatica » e come tale ricca di movimento e di incisi, ricca di colore e pronta ad ogni sfumatura; senza lussi inutili quando non vuol soverchiare la voce, ma tuttavia densa e piena al culmine di certe scene corali.

SEGUENDO LO SPARTITO



DEBORA E JAELE — Scena dell'atto III



ATTO primo si inizia in un'atmosfera mistica e lontana: un tema piano e largo si presenta in ogni ottava in una sonorità trasparente, cristallina.

E' il tema che si potrebbe dire della fede degli israeliti, poi che esso riappare altre volte allor che Dèbora, la voce di Dio, è presente e rammenta ai fratelli la legge santa. Ed ecco subito un altro tema, esso pure con atteggiamenti religiosi e quasi liturgici, per il suo contrappunto

1
LARGO
(Archi, Arpa Tr.)
p (Legni)

di parti e la successione di quinte e ottave, con effetto di salmodia. (Es. 1). Ma alla ripresa del primo tema già l'atmosfera non è più statica e uniforme: già comincia il tormento drammatico: e appare un disegno rapido, che guizza tra le note spaziate della prima frase melodica. E con esso il discorso si fa più fervido, e quel tal disegno, che sembrava innanzi un arabesco grazioso, diviene un elemento di concitazione e si impone; mentre nei bassi si fa sentire dapprima un brontolio sommesso e subito s'afferma col suo ritmo fermo e imperioso e crea la figurazione a terzine ansimanti che costituirà uno degli atteggiamenti melodico-ritmici più frequenti in tutta l'opera. (Es. 2). I tre elementi risuonano



insieme, si intersecano, si soverchiano, a vicenda: e la sonorità cresce e il movimento si accelera. Poi a poco a poco si placa: abbiamo avuto una rapida visione del dramma tempestoso, ed ora l'orchestra ci prepara alla scena che ci apparirà subito dopo. Risuonano ancora i temi « come in principio » e s'alza il velario sulla piazza di Kédesh, dove, sdraiati per terra o ac-

cosciati, gruppi di pastori dormono o sonnecchiano: e quasi è l'alba.

Ed ecco una voce s'alza e interroga: è quella di Enàn, il cieco di Kinnèreth, che chiede se ancora non sia giorno e se Dèbora vorrà mostrarsi al suo popolo (s'ode nei bassi il tema della fede in un primo vago accenno); e Scillèm risponde che la profetessa apparirà. (Si noti l'improvvisa inflessione di sconsolata tristezza che il tema assume, per le armonie, allorchè Enàn si cruccia di non poter rivedere la profetessa, chè ha «gli occhi bui»). Il dialogo, che si svolgeva pacato, è interrotto dal grido di Jèsser che nel sonno s'agita e gli par di vedere il fuoco che s'avvanza: il movimento d'un tratto si fa concitato; riappare la figurazione a terzine (a valori doppi della prima apparizione) e su di essa, ripetutamente, il salto discendente di sesta che sta ad esprimere il grido lamentoso del pazzo. Alle grida di Jèsser fanno eco quelle degli altri pastori risvegliati all'improvviso, che non sanno cosa avvenga ed hanno paura: sono interrogazioni che si incrociano, e poi lamenti, mentre Jèsser seguita a descrivere la sua visione terribile. Ed allora che egli pare calmarsi per un attimo, s'alza al Signore la preghiera di tutti: «Oh, Signore, abbi pietà di noi». Il coro s'inizia largo per le voci dei bassi, e procede con grande libertà di movenze e di lineamenti indipendenti dall'orche-

stra in cui risuona sempre, con alterna dinamica e con qualche variante, il citato frammento melismatico del preludio. Ma la voce di Jèsser, che ha seguitato a dominare su quella corale, riprende la narrazione dei flagelli che s'abbatteranno sul popolo d'Israele: ed in orchestra riprende il martellare delle terzine; e quando si accenna a Sisera ed ai suoi novecento carri di ferro quel disegno lo ritroviamo in una delle sue forme più caratteristiche, non più a terzine, con delle pause che gli danno un carattere ancor più angoscioso. E allora alla esaltazione della preghiera succede la depressione e lo scoramento: e uno solo dice il pensiero di tutti con voce di pianto: « Era meglio che ognuno fosse rimasto ad attender la morte tra i suoi pascoli arsi ecc. » e un altro si lamenta, e Jèsser piange, e, come un richiamò sconsolato ch'empie il cuore di nostalgia, l'orchestra svolge un largo tema (quello stesso che i bassi avevano intonato sulla prima frase della preghiera)

D'un tratto una voce, questa ferma e sentenziosa, emerge: è ancora quella del cieco di Kinèreth che viene a rincuorare i fratelli nel nome di Dèbora. Egli che la vide, quando aveva « gli occhi vivi », egli che fu testimone del miracolo compiuto dalla profetessa, egli non trema ed ha fede. Chi potrebbe ancora temere, se abbia visto una volta sola la Madre? E la musica espri-

me con mutamenti rapidi, pur mantenendo una salda unità tematica, i differenti aspetti sotto cui Dèbora appare ora incitatrice ad opre di giustizia e di vendetta, ora consolatrice di afflitti e di perseguitati: e si fa volta a volta dolce, leggera, come una carezza materna, e concitata e quasi dura come un comando — ed è pur sempre lo stesso tema a note ribattute che si trasforma e muta colore e senso. (Es. 3). Così

③ LARGO E DOLCE

ancora una volta l'evocazione della Madre Santa fa rasserenare il viso a quegli uomini che dianzi erano in preda all'angoscia, e riempie i loro cuori di una dolcezza riposata. E tutti piangono, non più di dolore, ma di tenerezza: «è come se la luce del sole risplendesse all'improvviso in mezzo della notte» ed è la luce nelle loro anime come nel cielo verso oriente. L'orchestra, durante la narrazione del cieco, s'è fatta sempre più chiara, tutta tremolii e opalescenze, e sempre più si anima e si illumina (l'accento al lago luccicante di Meròm suscita guizzi negli acuti)

fino a che si adagia in un accordo luminoso. Per un attimo: chè già si sono uditi, durante le ultime parole di Scillèm, gli *Oh!* lamentosi del coro interno, e giungono ora distintamente le voci di Mara e di Azriél.

Su di un tema grave, quasi funebre, appena sensibile in principio e poco a poco più forte sino all'entrare in scena della torma urlante, si levano distinte le due voci, l'una piena di strazio, l'altra fiera di vendetta. Il disegno caratteristico dell'orchestra si ripete senza interruzione per tutto il tempo che dura il coro interno: s'inizia dapprima nei bassi, (es. 4), e risuona, con

(4)

pp (Archi)

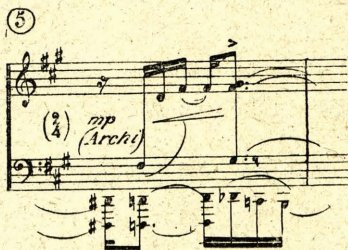
(Corni)

maggior violenza, in un registro più acuto quando il coro, già vicino, scoppia nel fortissimo « Non dormiremo più nel nostro letto ecc. ». Le voci di Mara e di Azriél ora si alternano ora si uniscono, tuttavia sempre ben rilevate: quella di Mara seguendo una linea discendente, con piccoli intervalli, come di chi termini ogni frase

con un singhiozzo e si senta mancare le forze, quella di Azriél invece energica, martellante le sillabe, con salti ascendenti. Del coro interno, alcuni si rivolgono a Dio per implorarlo, altri imprecano; il coro sulla scena, diviso in gruppi, esprime i suoi timori e i suoi dubbi: brevi frasi, interrogazioni, lamenti. Poi scoppia selvaggio il giuramento (ma non cessano però le voci dei clamanti, in linee più dolci, che si insinuano nel ritmo fermo e duro del canto guerresco) e sulla scena è grande turbamento e confusione, che non si sa bene chi siano i sopravvenienti, e Jèsser getta un urlo di terrore e i vecchi tremano e si raccomandano. Ed ecco, la folla è giunta in vista ed Azriél si è fatto innanzi in cerca di Nabì, il principe di Neftali: e lo investe con parole corrucciate e lo accusa di essere pavido: e con lui il capo dell'esercito, Baràk, che s'è chiuso a meditare con la profetessa. Ma l'urlo di Mara, vicinissimo, lo distoglie: ed egli corre alla madre e l'accarezza e la riconforta. Mara narra la strage dei suoi: il padre Ahirà, il marito, e i due piccoli, i suoi due piccoli... e quando pensa ad essi il dolore si fa volontà di vendetta: «occhio per occhio, dente per dente, livido per livido, vita per vita». E tutti ripetono il proposito terribile. (In orchestra ritorna il frammento cui abbiamo accennato più volte, che è come una pulsazione ritmica prodotta dall'affanno e dalla

concitazione dei sentimenti). Si fa innanzi ora, umile ed ambiguo, il Chenita Hèver, e si rivolge a Nabì per convincerlo ad essere più saggio e calmo ed a ripensare alla potenza dei Cananèi ed alla debolezza del suo esercito: egli consiglierebbe di mandare ambasciatori per cercare un accordo. Tutto il discorso di Hèver si svolge su di una linea vocale oscillante, che rende assai bene l'ambiguità del personaggio: in orchestra una linea tortuosa serpeggia subdola sopra un pedale insistente, e le sonorità di questo commento sono chioccie e quasi oblique (oboi, clarinetti, fagotti). Al linguaggio del Chenita traditore fa contrasto lo scoppio violento d'ira di Azriél e dei giovani: ritorna l'ansia ritmica ed il discorso è tutto spezzato e concitatō. Ad una ripresa di Hèver segue ora l'accusa di Azriél, contro di lui e contro la sua donna, d'aver avuto commercio ed intimità coi Cananèi e col loro capo, d'avergli aperta liberamente la tenda, d'aver sacrificato il figlio al Baàl. Ora tutto il popolo urla e impreca: e s'ode una voce tra la folla, alta e fremente, che nega. E' Jaéle che si difende: e con quelle grida che s'iniziano su di una nota di grado in grado più acuta e precipitano subito, par che qualche cosa si dirompa e che il cuore non possa reggere. Durante l'intera scena che segue, in cui Jaéle s'opone alla folla che la crede colpevole, l'orche-

stra è tutta rotta di singulti: a tratti riappare il ritmo martellato e continuo, quando l'urlo della folla prevale e la donna è sopraffatta dai suoi implacabili accusatori. Ma poi ella riesce a vincere il tumulto delle voci ed a farsi ascoltare: e narra la sua vicenda dolorosa. Tutto il racconto è anelante, con pause tragiche, punteggiato da un tema affermativo, (es. 5), fiero



della fierezza della donna non colpevole, che risuonerà durante tutto il rimanente dell'atto sotto diversi aspetti. In un solo momento l'affanno di Jaéle pare calmarsi quando ella ricorda il padre suo, che fu un Santo, e la sua fede nel Dio stesso degli Ebrei; ma subito riprende il tumulto del coro, che è diviso: ed alcuni ammirano la bellezza della donna e si lasciano convincere dalla sua difesa, ed altri — e son quelli che hanno il sopravvento — seguitano ad imprecare contro di lei. Sinò a che, sul fortissimo, s'alza la voce di un tenore ad annun-

ziare che Dèbora, colei che sola può giudicare, è apparsa e guarda. Un colpo di tam-tam: un *oh!* urlato da tutto il popolo: Dèbora è a mezzo della scala, eretta, maestosa, severa. E buttatosi ognuno in ginocchio e prostratosi colla faccia sulla terra, s'ode un mormorio fondo e ondeggiante.

Subito ha inizio il coro propiziatorio, che è condotto dal musicista lungo una linea ascendente e poi decrescente di sonorità e con una cura minuziosa delle diverse entità foniche che entrano quali fattori di esso, sia come peso sonoro, sia come colore e carattere. L'orchestra, leggerissima, sottolinea appena l'invocazione, che è dapprima affidata al coro degli uomini e s'inizia dai bassi (es. 6): ciascun gruppo ha una

(6)

BASSI!

Madro tu lo sai, come ne mi ci ci frastallnas... Dio Come ne... mio incontro a nohateso far, co

(Cassini e Celli)
pp ma pesante

(Cassini)

Detailed description: The image shows a musical score for Basses. The top staff is a bass clef line with a melodic line and lyrics. The lyrics are: "Madro tu lo sai, come ne mi ci ci frastallnas... Dio Come ne... mio incontro a nohateso far, co". Below the bass line, there is an orchestral accompaniment for strings and cellos, with the instruction "(Cassini e Celli) pp ma pesante". The accompaniment consists of a series of chords and moving lines in the bass register.

sua frase melòdica che si adegua al verso, e pur si muovono tutte con grande euritmia e coesione.

E poi entra il coro delle donne che segue una linea vocale con atteggiamenti (es. 7) che si vor-

⑦
Soprani I'

Noi sia mo come gente che cammi. na nel bu - - - io

(Legni)

(Archij)

rebbero dire meno gravi, e stanno a creare il fastigio del maestoso edificio. A questo punto l'orchestra s'è già fatta più corposa e canta la sua melodia — quella che abbiamo già ascoltata durante il racconto di Enàn — con calore crescente e poi scoppia senza fitegno alle parole « E non abbiamo più niente che sia nostro », mentre nei bassi riecheggia il disegno discendente che annunziò già il coro interno. E' questo il vertice della curva sonora. D'ora innanzi la sonorità va scemando: cessa il coro delle donne e quello degli uomini si riduce, per risurgere ancora per una battuta alla fine. « Giudicala », gridano tutti, mentre Jaéle è spinta verso la profetessa: « Giudicala ». E Dèbora risponde: « Lasciatela! ».

Il discorso di Dèbora ha due riprese: si inizia l'una volta e l'altra pianamente, in forma narrativa, quasi senza accenti rilevati, e si accalora poco a poco sino ad essere imperioso e violento: tra una ripresa e l'altra si ha uno scoppio del coro che invoca la salvezza, ma più volte, mentre Dèbora parla, il coro si lascia trasportare dal suo dolore, e punteggia il suo discorso con grida ed esclamazioni altissime, ora consentendo con la parola della profetessa, ora respingendo le accuse ch'essa gli muove.

Dèbora rammenta al popolo la promessa del Signore, di concedere ai figli d'Israele le terre più fertili e benedette, se essi avessero tenuto fede al Patto, se avessero obbedito sempre alle sue leggi, ripudiando ogni altra divinità. Le parole fluiscono chiare e piane dalla bocca della profetessa, in un declamato quasi monodromo, appoggiato da un commento orchestrale (quasi soli archi) in cui ritornano i temi appropriati alla fede ed alla profezia: quelli del breve preludio dell'opera che accennammo a suo tempo. E' il Dio paterno che parla per la sua bocca, il Dio benedicente. (Il commento orchestrale diventa di un'ampiezza luminosa appunto allorchè Dèbora rievoca le parole della benedizione divina). Ma d'improvviso il suo linguaggio è mutato: ora parla il Dio che minaccia vendetta inesorabile se il Patto non sia mantenuto. L'enu-

merazione dei flagelli punitori è sostenuta da un minaccioso brontolio dei bassi su cui gli oboi fanno un lamento (es. 8), e il brontolio cresce

⑧
Debora

io mande-ro ma-le di zio-ne mor-te so-pra di
 voi e so-pra i vo-stri fi-gli:

pp cresc. Archi, fag. ecc.

Oboe

The musical score consists of several staves. The top staff is the vocal line for Debora, with lyrics in Italian. Below it are staves for the Oboe and the strings. The strings are marked *pp cresc. Archi, fag. ecc.* and the Oboe is marked *Oboe*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

e sembra voglia significare l'incalzare del Dio della vendetta. La folla prega e chiede pietà: «no, no, non più, perdonaci le nostre iniquità» (e il tema guizzante che apparve per la prima volta nel preludio, assume ora una importanza

di primo piano, si allarga, si fa pesante, stridente, mentre nel basso rumoreggia una scala cromatica ascendente). Dèbora non è insensibile alle voci di preghiera, come non lo fu allorchè esse gli giungevano al suo rifugio sul monte di Efraim: ed ancora le parole ritornano ad essere piane e tranquillanti: l'atmosfera diviene tranquilla e la profetessa prende a narrare la visione ch'ebbe del Signore. In questa seconda ripresa c'è maggior dolcezza, una commozione che a vol-

⑨

Debora

Ma tu sei il Si- gnore e se li a--

ppp (Clar. 4^{ta} viole)

...iu-- ti, po- tran sal- var- sian- co- ra se li a- iu... ti...

te par divenire quasi tenerezza: e le linee del canto e pur quelle dell'orchestra si fanno più sinuose ed abbandonate (es. 9), le armonie più carezzevoli e i ritmi non sono più così fermi e assillanti. Ora è la Dèbora che intercede presso il Signore per la salvezza dei suoi figli e gli promette ch'essi saranno più buoni e più obbedienti e nel suo nome sapranno combattere contro gli idolatri. E tutti si sentono presi da una grande commozione: è come se « la rugiada cada a ravvivare l'erba passa » e gli animi si aprono, e i volti si illuminano. A un dolce tema segue una caduta di *terze* e *quarte*, in terzine, che esprime questa soave *détente*. Ma ecco che le trombe squillano: il Signore è apparso alla profetessa. L'atmosfera diviene scintillante di una sonorità tutta oro e argento, creata da un pedale acuto dei violini, dalle trombe ribattute, dalle arpe e dalla celesta. « Levati in piedi — dice il Signore — e va in Kedesh: chiama il popolo a raccolta e annuncia che il Dio tremendo degli eserciti rinnova il patto ». Su di un acuto pedale di *mi* le parole della profezia si staccano limpide, potenti: sul *va* c'è un lungo melisma e due altri ancora subito dopo, che danno luce (e l'orchestra li imita): alle ultime parole un *trattenuto* che dà rilievo a ciascuna delle sillabe che annunciano il rinnovamento del patto e prepara la fortissima sonorità finale, cui collabo-

rano le voci di tutto il coro. Ed è sempre lo stesso tema a note ribattute che, trasformato in vario modo, sottolinea l'ultima parte della profezia. (Es. 10).

(10)
Debora

ed. es.si uc.ci.de.ranno gli ucci. so.ri, e pre.de.ranno i preda. to.ri,

(Quartetto)

p

> p (Corno)

p (Legni)

Ora riprende il martellare delle terzine: è l'ora della riscossa e già si preannunzia l'impeto degli eserciti che muoveranno contro Sisera. Il coro, Baràk, Dèbora, Jaéle, parlano insieme ed a vicenda: è Baràk che dubita dell'esito della battaglia e Dèbora gli rinfaccia la sua poca fede: è Jaéle che si offre per la missione divina, è la folla che in preda al delirio delle armi grida gloria alla Madre e morte ai Cananei. La scena termina con la ripresa del canto: « Non dormiremo più... » fortissimo: e a poco a poco le voci si allontanano e la scena si sfolla: tratto

tratto echeggia ancora un grido su di un salto di *settima* discendente, che pare un ululo.

Le due donne sono di fronte l'una all'altra e si guardano negli occhi: da una parte Mara, accosciata, canta quasi incosciente la ninna-nanna ai suoi due piccoli uccisi, una cantilena triste e monotona, su di un tremolare acuto di violini, che pare non debba aver mai fine. Jaéle è pronta: obbedirà al comando del Signore: andrà in Haròscet e farà sì che Sisera ne esca e passi il Chiscion. Mara la seguirà: Dèbora e Baràk e il popolo l'attenderanno vittoriosa sul monte Tabor.

Il giorno della gloria è prossimo! E risuonano da lungi le grida di allarme e le trombe che chiamano a raccolta. Ed ecco che s'ode un lamento: è il cieco Enàn che non può ritrovare la via e piange. Jaéle corre a lui, lo prende per mano e lo conforta. « Io so la strada — gli dice — io, io, io sola » e su quell'*io* c'è un'affermazione di forza e di volontà che l'orchestra rinforza con il frammento melodico che notammo durante l'apostrofe di Jaéle alla folla accusatrice, qui più volte accennato e finalmente concluso all'ultima affermazione. Poi la voce della donna si rifà dolce: e l'orchestra pure si calma in un tremolio che sbocca nella ripresa del tema con cui l'atto ebbe inizio. S'odono ancora, lontanissimo, voci e il canto di guerra...

Ancora prima che s'apra la scena sul secondo atto e che si veggano i Cananei seduti attorno al loro capo, la musica ci dice che s'è tra gente nuova e del tutto diversa da quella che conoscemmo durante il primo atto: e che qui non ci si lamenta e non si invoca, non si attende la vittoria dall'aiuto divino ma si prepara la battaglia con animo superbo e fiero e si narran vicende e si fan proponimenti d'odio e di vendetta.

L'orchestra attacca subito su di un ritmo cadenzato il tema rude (es. 11) che da solo forme-

⑪

Rude e pesante

Viola
Violini
Vcelli
C. bassi
Clar. basso
Fagotti
Corni

rà quasi tutta la sostanza melodica — in orchestra — della scena di Sisera e dei suoi capi-

tani: ora squillante come un grido di sfida, ora allargato ed armonioso adeguatamente al discorso vocale. Nel tempo che Jafia racconta la sua impresa quel tema assume gli atteggiamenti più vari, mentre la narrazione si svolge quasi parlata, con accenti espressivi di grande efficacia: Jafia rievoca la scena feroce quasi senza un fremito; e il musicista ha perciò tenuto il suo declamato in una linea con pochi e piccoli salti e, si vorrebbe dire, senza scosse. Terribile s'incide il tema, affidato ai violoncelli e ai contrabassi, allorchè scoppia la collera di Sisera sì da far tremare i suoi stessi capitani; (l'impeto dell'ira ha come un punto di massima condensazione nel *re dies*, gridato da Sisera e rinforzato da una tromba e da un trombone); rude si ripete durante tutta l'apostrofe contro Jafia — ridotto alle sue prime tre note, sempre più concitatamente. Ma risuona poi meno aspro e più largamente se Talmài invochi davanti al suo Duce l'odio silenzioso ma tenace degli israeliti e si presenti l'immagine dell'acqua degli stagni.

Al sopraggiungere di Hèver il linguaggio si fa d'un tratto tortuoso: subito dopo le sue prime parole c'è nei bassi un breve disegno melodico delle viole, fagotti e contrabassi che fa presentire la condotta subdola e nefanda del chenita, (ma quando Sisera parla ritornano accenni al tema della prima scena) e che serpeggerà sem-

pre durante tutto il discorso, con maggior rilievo allorchè i suoi suggerimenti son più ambigui. Hèver scomparso, l'orchestra diviene d'un tratto chiara, luminosa, ardente: Sisera lancia i suoi *Alalà* con forza gioiosa e con superba audacia. La guerra egli vuole, ma la nobile guerra, in campo aperto: nel suo cuore non vi sono ombre ma una forza giovanile che prorompe irrefrenabile, contrapponendosi alla viltà ed all'inganno. Tutta l'orchestra freme nei tremolii accuti dei violini: passano guizzi, lampi; gli arpeggi dei flauti e dei clarinetti (più tardi anche dei violini) si incrociano e nascon come scintille di fuoco; e squilli di trombe e rullar di tamburi, come se un incendio improvviso fosse scoppiato e tutto avvampasse e la scena fosse illuminata da tutta la giovinezza e l'audacia dell'eroe. Riecheggia ancora il tema che aprì l'atto, ora come un richiamo di guerra ed ora nel suo atteggiamento più dolce allorchè Sisera è rimasto solo per un attimo e l'impeto d'un tratto par venga meno e l'eroe ritorni ad esser pensoso. Ma ecco che ancora gli *Alalà* salgono impetuosi e i capitani e le guardie intonano il canto al Bàal, canto ad una divinità feroce cui si convengono ritmi pesanti e melodie senza dolcezza. (Es. 12).

Mentre risuonano gli ultimi echi dell'inno al Bàal, entra il servo ad annunciare che son giunte due donne, Jaéle e Mara, e che l'una di esse

vuol parlare a Sisera. « Sisera mi conosce, essa ha insistito; — digli che porto ai polsi due serpenti con gli occhi di rubino ». E d'improvviso

(12)

Coro d'iremini

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata on a whole note '0', followed by the lyrics 'Baal, tre - men - - - da'. The piano accompaniment is marked 'Sost.' and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the vocal line with the lyrics 'spa - - da: A - oh!' and the piano accompaniment, which includes a 'mf' dynamic marking. The score is written in G major and 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#).

0 Baal, tre - men - - - da

Sost.

spa - - da: A - oh!

mf

l'atmosfera è mutata: come per incanto le parole di Jaéle hanno fatto rivivere nel cuore del condottiero superbo immagini e sentimenti che il tempo aveva fatto impallidire; d'un tratto l'anima di Sisera non si esalta più al pensiero della prossima battaglia, è fatta insensibile e ostile a tutto ciò che lo circonda e dianzi le sorrideva.

E pur la musica diviene più pensosa e turbata: accordi che sembrano singhiozzi, e, su di una scala dei bassi, lamenti. Un breve intermezzo concitato durante il quale Sisera ordina a tutti di allontanarsi e di lasciarlo solo, e poi ancora quelle voci rotte, affannose, e quei pedali fondi e paurosi; e il presentimento del dramma in quella irrequietezza degli archi bassi. E finalmente la frase lunga (es. 13) del clarinetto che si svolge sul trillo dei violini, ora dolce e rassegnata, ora angosciata e quasi funebre, e che ci introduce e prepara alla scena che seguirà. Due volte risuona, e la seconda volta (ad una

13

The musical score for Example 13 is arranged in three systems. The first system includes the Clarinetto part (treble clef) and the Violini part (treble and bass clefs). The Clarinetto part begins with a circled number 13. The Violini part features a trill in the upper register. The second system includes the Oboe part (treble clef) and continues the Violini part. The Oboe part has a dynamic marking of *pp*. The third system continues the Violini part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Flauto *ff*

Piano

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is for the Flute, marked *ff*, and the bottom staff is for the Piano. Both parts feature a melodic line with a long, sweeping slur over the first half of the system.

f Clarinetto
f Violina solo

This system contains the next two staves. The top staff is for the Clarinet, marked *f*, and the bottom staff is for the Violin, marked *f* and *solo*. Both parts feature a melodic line with a long, sweeping slur over the first half of the system.

Flauto

Piano

This system contains the final two staves of the musical score. The top staff is for the Flute and the bottom staff is for the Piano. Both parts feature a melodic line with a long, sweeping slur over the first half of the system. A key signature change to two sharps (F# and C#) is indicated at the end of the system.

terza sopra) non si adagia nella cadenza ma si fa più concitata nella ripetizione affannosa del disegno di terzine: e ancora se ne odono fram-

menti mentre Jaéle si congeda da Mara per avviarsi verso il suo destino.

L'apparizione della donna velata dinanzi a Sisera assume un carattere solenne, quasi religioso: durante le prime parole dell'uomo l'orchestra si limita ad alcuni accordi cadenzali e ad un pedale basso. Sisera parla grave e fermo, e la sua voce è come se giungesse da una lontananza di sogno: «sol degno d'essere assunto in cielo fra gli eterni è colui che la morte sappia accogliere senza rimpianger nulla della vita...» (Ancora un accenno al tema con cui s'iniziò la scena). E Jaéle gli ricorda le parole che egli pronunciò a Saananim: espressioni piene di voluttà e di tenerezza, una frase avvolgente e un pò languida su di una successione di *terze*. Ed ella non rispose «mai», ma formò nella mente un pensiero terribile e sacrilego: che avrebbe amato Sisera se il Signore le avesse fatto un segno, se Sisera fosse uscito vittorioso dalla lotta contro gli Israeliti e il loro Dio. Drammatica è la rappresentazione di questa vicenda interiore, di questo contrasto che Jaéle esprime. Un'insistenza affannosa su di una nota, a guisa di pedale variabile, su cui emerge a tratti la figurazione melodica affermativa, più volte ritrovata durante la scena tra Dèbora e Jaéle (vedi es. 5): un rumoreggiar sordo di bassi a raffigurare l'avanzata distruttrice degli eserciti cananei: e ciascun pe-

riodo concluso cadenzialmente e poi una pausa, come in attesa della folgore divina vendicatrice degli oltraggi sofferti dal popolo eletto. Ma la folgore non veniva nè il turbine, e i fratelli doloravano, mentre Sisera banchettava lieto e felice coi suoi capi. E allora... «allora ho riso e mi son detto: hai trovato la via diritta, la via di verità, la via di gloria!... » E l'orchestra si fa tremula d'un riso convulso: c'è qualcosa di penoso in quell'insistere del frammento cromatico discendente degli oboi e dei clarinetti (sotto, tremoli di violini al ponticello), nell'ansimare prodotto da tutte le pause che lo punteggiamo: questo frammento vivrà, nella sua essenzialità espressiva, durante quasi tutta la scena, a volte emergendo come tema a volte costituendo lo sfondo di irrequietudine su cui appaiono nuovi lineamenti melodici. Poi l'atmosfera muta ancora: Jaéle dice a Sisera come egli possa sorprendere e distruggere l'esercito di Baràk — « poche centinaia d'uomini male armati e senza ardire » — se s'affretterà (e ritorna il ritmo insistente e l'ansia del respiro).

Sisera ha tutto ascoltato quasi senza interrompere la donna: ma ora che vede e sa il dramma che incalza nell'anima di lei, non può più rattenersi: e le dice disperatamente di togliersi il velo perchè egli possa leggerle negli occhi. Ora ecco che Jaéle lentamente alza il suo velo e Si-

sera rimane incantato alla visione: la dolcezza lo prende, egli è beato e smarrito come dinanzi alla felicità. Passa per l'orchestra un dolcissimo brivido voluttuoso (es. 14) (violini e viole divisi, flauti, clarinetti e arpe);

14

pp
Violini e viole divisi - Fl. Clar^{ce} e le 2 Arpe

(Viola (mezzo) e Flauto)

The image shows a musical score for Example 14. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The second system has a grand staff with accompaniment. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and performance instructions in Italian. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

flauti, clarinetti e arpe); l'uomo non può dir più nulla, una scavità indicibile gli fa nodo alla gola. Ritorna la frase triste del primo incontro: l'atmosfera par oscillare e tramutarsi a vicenda; ora adeguata alla chiarezza ed alla serenità cui Sisera si abbandona dinanzi al miracolo rinnovellato dell'amore, ora al contrasto di luci ed ombre che si riflette sul linguaggio di Jaéle ed all'ambiguità del suo viso.

Il duetto a questo punto ha una sosta: vi si inserisce un breve episodio che costituisce come una pausa di riposo nel progresso della passione. Giunge Talmài ad informare il suo Signore che il Chenita disse il vero annunciando l'ammassarsi di migliaia di Israeliti sul Tàbor e il crescere delle acque dei fiumi, e suggerendo di accettare la offerta di lui. E Sìsera gli risponde che andrà incontro al nemico, guardandolo in viso: e che ognuno prepari il suo cuore e il suo braccio per la grande prova. L'atmosfera voluttuosa era già stata rotta, ancor prima dell'apparire del capo cananeo, da Sìsera stesso che chiedeva alla donna notizie sul nemico: un tema incisivo e rude (es. 15) aveva distrutto la nube argentea che

(15) MOLTO CONCITATO

10. cupo
Fagotti e Celli

Viv #2.
Bassi

avvolgeva i due sulla scena e tolto Sìsera al languore che l'invadeva. Su questo tema s'impone tutta la scena tra il duce e il suo capitano, scena rapida che si corona di un *largo* eroico e squillante.

Partito Talmài, il dialogo angoscioso riprende: la frode di Jaéle è scoperta ed ella s'attende la morte. E' come pazza quando grida a Sisera che l'odia come l'odiano tutti i suoi fratelli: ella vuol stordire il suo cuore, gridare tanto forte sì da non sentire quello che il cuore le suggerisce. (Si noti nel canto di Jaéle l'insistere su certe sillabe intonate omofonicamente quasi per scolpire le parole nella propria anima e trovarvi la persuasione). Il contrasto raggiunge il suo punto più alto: e la passione urla come carne martoriata: ancora è la donna che vive innanzi a noi e non l'eroina: una «povera donna» che soffre disumanamente: come quella che sostenne disperata l'oltraggio della folla che l'accusava di aver immolato il figlio. E riappare il grido straziante che allora risuonò per la prima volta; e a volte pare un lamento fioco, e a volte è come una sfida contro il destino e contro gli uomini: figurazione melodica semplice ma che diviene ossessionante (es. 16) ripetuta com'è

(16)

The musical score for Example 16 consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The time signature is 6/8, with a 4/2 section indicated below the piano part. The piano part begins with a forte (*fp*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, with a circled number 16 at the top left.

quasi ininterrottamente sul movimento tempestoso dei bassi.

La commozione di Sisera ha accenti più sereni e più fermi. Sul *si bem.* della ultima invocazione di Jaéle — «uccidimi» — tutta l'orchestra scoppia in una sonorità travolgente, scandendo un tema (derivato dal frammento dell'es. 16) che ritornerà ancora più tardi, nell'ultima invocazione disperata di Sisera («O Jaéle...»). Ma già il movimento è più calmo. Jaéle ha tentato di uccidere Sisera allorchè questi, urgendole da presso, tendeva le mani per prenderla; ma il pugnale le è caduto di mano dinanzi alla fermezza di lui ed ella stessa ha vacillato ed è caduta sui ginocchi: ed ora piange e si lamenta. (In orchestra echeggiano, larghi, gli ultimi accenni

17

Viol. 5° Corno e 1° Tromba

Tromboni

Violini con sordina

The musical score for measures 17-20 is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff is for Violins, 5th Horn, and 1st Trumpet. The middle staff is for Trombones. The bottom staff is for Violins with mutes. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A fermata is placed over the final measure of the excerpt.

al frammento melodico dell'es. 16). Ed ecco che Sisera le parla gravemente, con una emozione contenuta. Un tema infinitamente sconsolato, (es. 17) come una eco di rito funebre, annuncia

che le parole di Sisera risuonerano sacre come quelle di chi è già segnato in volto dalla morte. Il commento sinfonico si svolge in un'atmosfera di dolcezza (quanta rassegnazione nel tema che sottolinea le parole «raccatta la tua spada e ucidimi: non mi dorrà morire»). L'eroe rievoca il suo desiderio d'amore dapprima con serenità, quasi rivivesse in sogno la sua vita lontana (in orchestra riappare la frase dell'es. 13); e a poco a poco quel suo desiderio ritorna ad essere nella realtà, anzi gli è vicino, lo ha dentro di sé, ardente e tormentoso; e l'atmosfera musicale diviene sempre più calda e appassionata. Ora essa avvolge e scuote anche la donna che ama e che vuol cercare uno scampo alla passione, ribellarsi alla sua violenza rievocando il suo proponimento e l'immagine del Dio che l'ha inviata. (Sotto il suo grido «non toccarmi» si accenna nel basso il tema a note ribattute della profetessa, e, poco dopo, quello che indicammo ad esprimere quasi il proponimento di Jaéle nell'ultima parte del primo atto, esempi 3 e 5; e in generale questi richiami tematici del primo atto si contrappongono a quelli che costituiscono la essenza passionale del secondo: i quali si atteggiano, nel gioco delle trasformazioni, ancor più voluttuosamente).

E l'immagine del Dio tante volte invocato si fa viva e sensibile: e parla per la voce della

donna che, fuori, attende che la vendetta sia compiuta. Mentre più suadente è l'invito di Sisera e già Jaéle sta per abbandonarsi, si leva nella notte un canto dolce e malinconico: Mara ripensa i suoi piccoli e li culla colla sua minna-nanna. D'un tratto il dramma è riportato al suo *acmé*. Il ritmo dell'orchestra diviene sempre più assillante: il frammento dell'esempio 16 domina sul tumulto dei bassi, lacerante: risuona, solo, nei legni durante l'ultima invocazione di perdono che la donna singhiozza. Un senso di terrore si diffonde, come se qualcosa di irreparabile fosse stato detto. Al lamento risponde un rombo (tromboni, contrabassi e corni) nel profondo. Jaéle ritornerà a Saananim, ad attendervi Sisera se sarà vincitore: e sarà sua, allora.

In una tristezza non più angosciata ma calma cadono le parole d'addio: e ritornano, come echi, accenni a temi melodici delle pagine precedenti. (Delicatissimo sopra tutti il riapparire di quello dell'es. 14 nell'atto che Sisera aiuta la donna a rialzarsi e questa gli si abbandona fra le braccia).

Jaéle è scomparsa e Sisera è rimasto con gli occhi fissi nel buio, smarrito, senza voce. E lo strazio è nella frase ampia (la stessa dell'es. 13, più larga e più dolorosa) che racchiude in sé il commento alla scena e termina in un fortissimo di tutta l'orchestra.

Il terzo atto ha un breve preludio tempestoso, il quale, nell'alternarsi di sonorità violente e di brevi riposi, vuole esprimere e l'infuriare degli elementi e l'angoscia delle creature trascinate nella bufera delle passioni. La battaglia è terminata, e l'esercito dei Cananei è stato distrutto e disperso: all'impeto degli Israeliti esaltati dalla parola della profetessa, s'è aggiunto quello degli elementi naturali scatenati dalla volontà di Dio. E la bufera non è ancora del tutto placata: passano ancora, a tratti, raffiche di vento, e il cielo è ancora buio e di lontano rumoreggia il tuono.

Su quello che potrebbe dirsi lo sfondo sonoro di queste pagine introduttive, caratterizzato da una grande mobilità (è costituito per la più gran parte di sestine di *quinte* agli archi e di rapide gamme cromatiche) si delinea (es. 18) e si impone

⑱

Tempestoso *Archi divisi*

Oboi e Fagotti

Tronbani

un tema ch'è formato di due incisi: il primo, largo, deciso, grave, e l'altro (che s'inizia sulla *bem*) triste, lamentoso e sempre più desolato, (es. 19), s'avvicendano e si sovrappongono tra lo-

ro è quasi si potrebbe dire che contrastano: chè nel primo si conserva ancora come un'eco di quello che fu l'eroismo e l'audacia del condottiero (si noti, alla fine di esso, l'accento al noto frammento ritmico melodico dell'es. 2 affidato ai tromboni) e nel secondo non c'è che lo strazio senza conforto delle due anime che si cercano.

Sulla scena ci sono Mara e Jaéle: e Mara narra come si svolse la battaglia, e come ebbe termine felice per gli ebrei: non sembra più la donna che si lamentava nel primo atto tanto il suo discorso è ora energico e sicuro. Sisera non è caduto sul campo di battaglia: e Jaéle si riscuote: « Che è sempre vivo? » (l'interrogazione è intonata sul frammento tematico dell'es. 19). E

subito l'espressione musicale si fa agitata, che s'era un poco addolcita, sino al culminare nel grido di Jaéle che non vuol più ascoltare, che vuol rimaner sola col suo dolore. Una breve ripresa del movimento iniziale dell'atto e poi la calma. Ora Jaéle è sola e rompe in un pianto convulso: e invoca il Signore che le dia forza, e che non le faccia più ritrovare Sisera, perchè non abbia più a cadere in peccato. E si volta per rientrare nella tenda e vede Sisera, curvo e lacero come un mendicante, e dimentica d'ogni cosa, gli corre incontro e lo abbraccia. La passione riavvampa in tutta la sua violenza. (In orchestra ritorna uno dei temi apparsi già durante la scena del secondo atto). « Sisera, Sisera », — ripete la donna, e la voce le trema e si spegne in un soffio nell'impeto della commozione.

Alle prime parole di Sisera l'orchestra fa sentire pianissimo e profondo un tema, eroico insieme ed umile (è quello che risuonò per la voce del Cananeo, alle parole della profezia della morte dell'eroe, nel secondo atto), che pur conservando ancora angoli vivi ed energia ritmica si sviluppa con andamento stanco: ma nel discorso del condottiero che ricorda la sua sconfitta e, più tardi, la sua vergogna, affiora ogni tanto un accento di sfida; è il cuore dell'eroe che non è ancora morto ed ha fremiti di rivolta. Questa scoppia terribile in un crescendo angoscioso allorchè

Sisera si fa narrare le vicende della battaglia, da quando i due eserciti si trovarono l'uno a fronte dell'altro, uomini contro uomini (ritorna concitato il tema dell'es. 15, che sarà ripetuto più volte, in una sua caratteristica variante in terzine) sino al punto in cui l'elemento divino e soprannaturale decise le sorti del combattimento sopraggiungendo in aiuto dell'esercito degli ebrei, con «l'uragano, la tempesta, l'acqua a torrenti, e pietre, e fuoco, e fulmini». In questa esaltazione della forza umana soverchiata da una forza invisibile e inafferrabile, Sisera ritorna per un momento l'uomo che lanciava gli *alalà* festosi in Haròscet, alla vigilia della battaglia. Tutto il suo discorso è un incalzar pesante, come una marcia selvaggia, e si rompe al fondo in urla di gioia frenetiche. Ma è questo l'ultimo suo scatto: si erge d'un tratto su tutta la persona contro il misterioso Dio che lo ha abbattuto, e subito s'accascia senza più forza. Ritorna lamentoso il tema dell'oboe e il disegno cromatico dei bassi, come al principio dell'atto.

Jaéle è corsa nella tenda ed ora porge all'assetato la ciotola di latte. Ed ecco che un sorriso illumina colui che fu re e guerriero ed ora non è più che un uomo, un uomo che ha sete di amore e di felicità. E nelle parole ch'egli dice a Jaéle c'è qualcosa che è timidezza e tenerezza insieme, parole sussurrate piano, come confessioni

a se stesso; e l'orchestra è in questo passo leggera e accenna i motivi e li suggerisce più che non li dica apertamente. (Ricorrono echi di temi noti: quello dell'es. 17, pianissimo e basso, sotto le parole «mi coricavo a sera, nella selva»... quello dell'es. 13 più triste ancora e più sconsolato: e a poco a poco non è quasi più nulla e dilegua...).

Poichè s'è dissetato Sisera vuol partire; non sa dove andrà, ma non gli importa saperlo. E Jaéle ora non vuole ch'egli si allontani; ora che l'ha ritrovato, che nulla più la trattiene e che nel suo cuore non v'è più posto se non per la passione di Sisera, non vuol ch'egli vada incontro all'ignoto. Il bosco è fitto di agguati, ma ella che ne conosce tutti i sentieri saprà condurlo in salvo, quando sia notte. E Io prega e lo implora perchè non s'allontani, perchè non voglia morire: se non per lei, ricordi che la madre lo attende in Haròscet. Ed al pensiero della madre sgorga dal cuore di Sisera il canto della tenerezza materna; le parole che egli pone in bocca alla madre sono intonate dapprima su una melodia (es. 20) all'unisono con l'orchestra (flauto e clarinetto basso a due ottave di distanza) e poi si svolgono in un'atmosfera ch'è tutta un fruscicare leggero ed armonioso di violini, ed infine si velano di pianto...

Mà quella tenerezza ch'egli invoca' dalla madre

è pure accanto a lui in Jaéle: le ultime pagine di questo duetto sono tutte piene di una commozione dolce, che si effonde in ogni parola della

(20)

Sisera

Per-chè tan-to in-du-gia il mio fi-gliu-lo? Per-chè an-

za ra non ap-pa-rai suo car-ro ri-splen-den-te?

donna e fa la linea del canto carezzevole come non lo fu mai durante tutta l'opera e insinuante e rasserenatrice e tendente a riposi larghi. (Si notino a questo proposito le due melodie vocali: di Jaéle — «Ti cingerò le braccia attorno al collo, ecc.» — e di Sisera — «Addormentarmi

così, fra le tue braccia, ecc.» concepite ambedue stroficamente, chiuse come a dar l'impressione di qualcosa che in se stesso trovi la sua ragion d'essere, il superamentō del dramma).

Allorchè Sisera è entrato con Jaéle nella tenda, in orchestra si rinnova la vicenda dei due frammenti tematici, che vedemmo nel preludio dell'atto: e l'alternarsi della frase triste, in ottava, su di un tremolo basso, e dell'accenno al tema eroico, su di un movimento concitato e tempestoso, è ancor più rapida: mutamenti repentini di colore e di intensità che riassumono il momento drammatico imminente.

Dopo un breve dialogo con Mara, Dèbora si trova di fronte a Jaéle, l'una e l'altra decisa a lottare. Alle prime parole della profetessa ritorna in orchestra dapprima sordamente nei bassi e quasi indistinto, poi sempre più chiaro il frammento tematico, vera « cellula » tematica, che apparve per la prima volta durante il primo preludio dell'opera (es. 2) e che giocherà una parte di primo piano in tutta questa scena. Quel tema sta a significarci la volontà del Dio e il fine supremo della profetessa d'Israele e perciò si fa sempre più dominante a mano a mano che la volontà di Dèbora emerge e la capacità di contrasto di Jaéle si affievolisce.

Abbiamo già accennato — occupandoci del poema drammatico — alle vicende di questo ulti-

mō duello ed alle luci e ombre che su di esso gettano alternativamente le due passioni antagoniste: quella energica, volontaria, fredda di Dèbora e quella calda e istintiva di Jaéle. Tutta la musica della scena segue passo a passo, con ancor maggior adeguatezza e rapidità di mutamenti, le diverse fasi successive. Come sostanza musicale si può dire che in essa non concorrano che i due motivi sopra ricordati: il frammento dell'es. 2 in atteggiamenti vari e diversi, come esponente della personalità e della posizione spirituale di Dèbora, e quello dell'esempio 16, ch'è il lamento dell'anima turbata e dolorosa di Jaéle. (Una caratteristica ed efficace variante amplificativa di quest'ultimo è rappresentata dal basso d'ottava che sottolinea la preghiera di Jaéle: « Dèbora, o Madre Santa, ecc. » con un pedale alle ottave superiori).

Allorchè Jaéle, al colmo della disperazione, scaglia contro l'inflessibile antagonista l'interrogazione dubitativa. « Sei bene certa, tu, di ben comprendere la volontà di Dio? » la musica ci trasporta all'improvviso nell'atmosfera di fede del primo atto: ricompare il tema della profetessa (es. 3) e si ripete, reso più dolce ed armonioso da un contrappunto di *terze*, sotto le parole dell'esortazione di Dio alla profetessa a perseverare nella sua strada. E d'ora innanzi il linguaggio della Madre sarà sempre più duro ed

autoritario: ella ha tutto disposto perchè Sisera sia accerchiato e non possa sfuggire: il bosco è pieno di uomini in agguato. In orchestra risuonano gli accenti annunziatori di questa caccia feroce; un ritmo quadrato e pesante dà il senso di questa torma di uomini che si avvanza a poco a poco inesorabilmente; e su questo pauroso sommovimento di bassi il lamento dell'oboe, sperduto come voce nel deserto. In questa *stretta* concitata le due figure cozzano aspramente tra di loro senza ritegno: poi Jaéle si accascia mentre la vittoriosa getta il suo grido di richiamo agli uomini nascosti.

Si riprende il movimento del preludio e la frase dei legni è ancora più angosciata e disperata e insistente mentre si svolge sotto le parole smarrite di Jaéle, cui nessuno porge ascolto o aiuto (anche il cielo s'è fatto nero e minaccioso) e che è sola, sola a difendere il suo amore. Ed ecco, gli occhi le cadono sul martello e sul piolo da tenda lasciati da Mara: e d'un tratto un pensiero le attraversa la mente che le fa orrore. Ma le voci degli inseguitori risuonano ormai più vicine, e già si accenna nel basso il disegno minaccioso del loro incalzare; ed allora non esita più: risolutamente entra nella tenda dopo aver ripetuto a voce bassa le ultime parole di Sisera.

Gli « oèoh » degli inseguitori essendosi fatti

più distinti, l'orchestra inizia un pedale di quattro note che persiste senza interruzione sino all'entrata della folla degli israeliti sulla scena. E su questo pedale si incide aspro e martellato un tema essenzialmente ritmico (es. 21) che si origina

②1

Fagotti e Viole...

Viole
Cello
Bassi (arco e pizz)

p

ecc

direttamente da quello già citato. Risuonerà nella sua figurazione originale, a terzine, al *furioso* dell'irrompere degli inseguitori sulla scena. E a questo punto il *fortissimo* è troncato di botto. Un accordo pianissimo: Jaéle è uscita dalla tenda e parla agli uomini, rispettosi dinanzi a lei e muti. «Entrate — dice ella — nella tenda, e

prendetevi il corpo di Sisera ». E parlando, ogni po' s'interrompe come se il fiato e l'anima le mancassero e tutta la sua forza di vita si fosse esaurita nell'atto atroce, suggeritole dalla passione, da lei dianzi compiuto quasi inconsciamente.

Ora il cadavere del duce dei Cananei è nel mezzo della scena e la torma lo circonda, ebra di gioia, e canta inni al Signore e a Dèbora e a Jaéle accompagnando il canto con larghi gesti delle braccia. In orchestra si riaccende il tema dell'es. 21 e tutti intonano il nuovo canticò, l'alleluja, che giunge ad una sonorità e ad un impeto selvaggi (es. 22) e poi diminuisce, mentre il

Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-
le-lu-ia

coro si allontana, finchè non se ne odono più che gli echi lontani. Allora Jaéle, che durante tutta la scena è rimasta immobile, col viso tra le mani, rialza il capo e gli occhi non vedono più nulla e più nessuno. Ed ella allora, che non vive più se non nel ricordo dell'ultimo bacio, ripete senza volere alcune delle parole pronunciate a Sisera;

e pensando alla madre che attenderà invano il suo figliuolo, quelle parole si mutano in pianto... E Jèsser che canticchiava a voce bassa l'inno allelujatico, le corre accanto e bacia il lembo della sua veste... E nell'orchestra risuona fortissima un'ultima frase discendente, su tutti i registri, punteggiata da un fondo pedale di *do*: ed è sull'accordo perfetto di questa tonalità che si chiude la scena ed ha termine il dramma.

NOTA STORICA

La *Dèbora e Jaéle* di Ildebrando Pizzetti è stata rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 16 dicembre 1922.

Ne sono stati interpreti Elvira Casazza (*Dèbora*), Giulia Tess (*Jaéle*), Giovanni Sample (*Sisera*), Alf. Tedeschi (*Azriél*), Ezio Pinza (*Il Cieco*), Giuseppe Nessi (*Iafia*), Anna Gramagna (*Mara*), Amleto Galli (*Talmài*), Umberto Di Lelio (*Il Chenita*), Giovanni Azzimonti (*Nabì e Adonisedek*), Vincenzo Cassia (*Barak*), Luigi Cilla (*Sallem*), Osvaldo Pellegrini (*Jesser*), Aristide Baracchi (*Un Pastore e Piram*), Guido Uxa (*Schiavo*).

Maestro direttore d'orchestra e concertatore:
Arturo Toscanini.

FINE.

INDICE

Ildebrando Pizzetti	Pag. 5 .
Composizioni e scritti di I. P. — Bi- bliografia	» 25
Il poema drammatico	» 29
Il dramma musicale — I precedenti drammatici di « Debora »	» 67
Seguendo lo spartito	» 81
Nota	» 126
