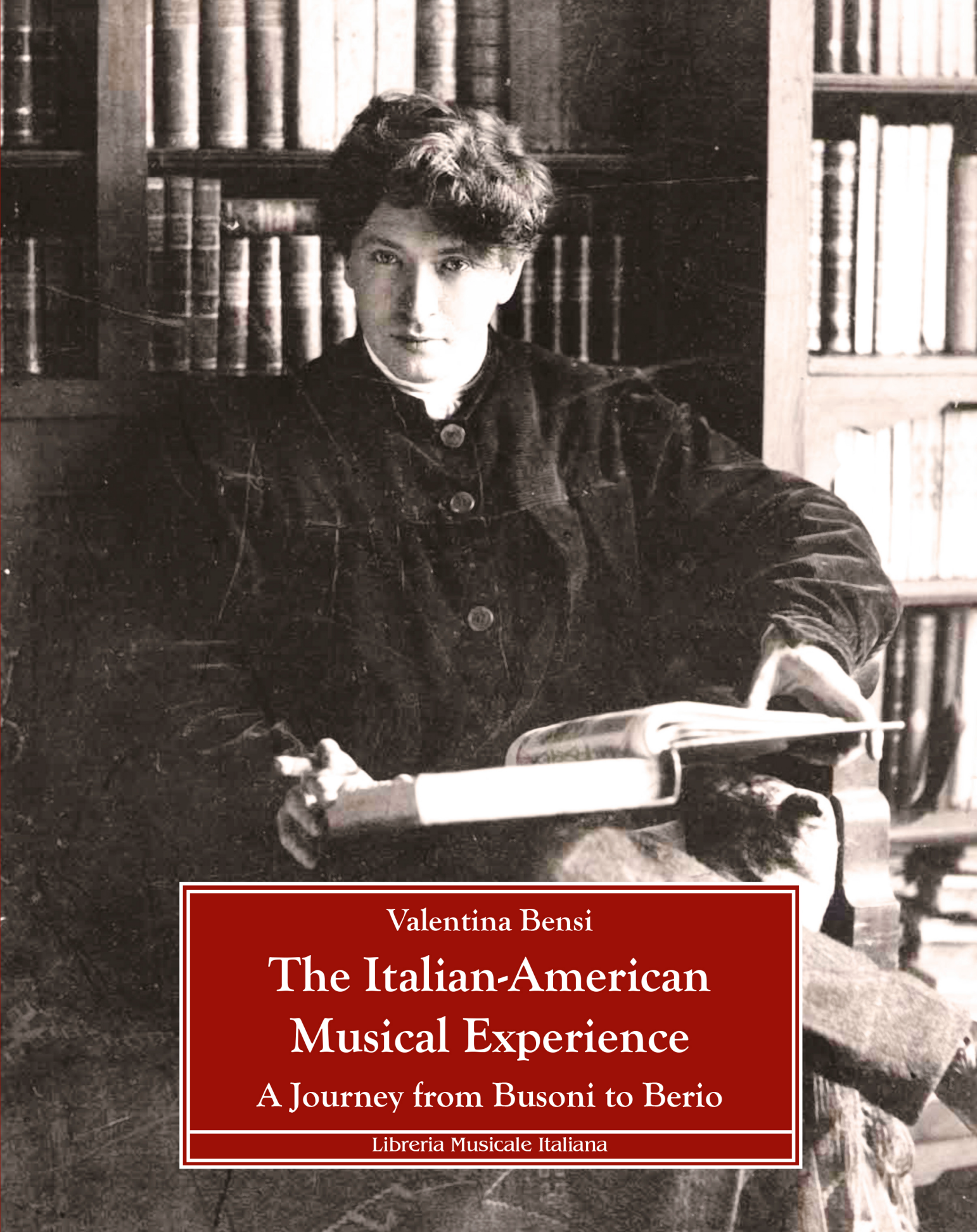




Valentina Bensi

# The Italian-American Musical Experience

A Journey from Busoni to Berio

Libreria Musicale Italiana

## ORIGINAL TEXTS

### Introduction

2. «Nessun'altra idea, più di quella di libertà, è così fondamentale per l'immagine che gli americani hanno di sé stessi, come individui e come nazione». Cf. FONER 2017.

12. «la coesistenza di diversi gruppi etnici, prima ancora di essere posta e risolta come problema di tolleranza, fu necessità operativa che certamente permise di far fronte a emergenze pressanti». PICCARDI 1980, p. 15.

31. «quali e quanti vantaggi ne trarrebbe la nostra letteratura, e quanto la nostra fiaba si diffonderebbe per le lusinghe del dramma italiano, che per tutte le nazioni colte del mondo è il più nobile e il più attraente di tutti gli spettacoli che l'ingegno umano abbia inventato». Cf. The first edition was published by Lorenzo and Carlo Da Ponte in 1823: Cf. L./C. DA PONTE 1823. The second edition was published in 1830. Cf. DA PONTE 1971, p. 200.

38. «Ricordo una serata di gala all'opera di Nuova York dove la musica era cantata da un personaggio in tedesco, da un altro in francese, mentre il coro replicava in italiano». PICCARDI 1980, p. 15.

45. «Or, l'Amérique n'est pas une nation, mais un conglomerat humain où se mêlent toutes les modalités éthiques possibles», ANSERMET 1961, pp. 442–3, quoted in PICCARDI 1980, p. 9.

### 1. Busoni

2. «Nel libro della cultura musicale italiana Busoni rimase perciò come un quinterno a cui ci si è dimenticati di tagliare i fogli». MILA 1944a, p. 158.

3. «Nicht das Land der 'unbegrenzten Möglichkeiten' sondern der 'unmöglichen Begrenztheit'». BUSONI 2015a, pp. 476–7.

11. «Le jeune Ferruccio Busoni a un talent très remarquable autant pour l'exécution que pour la composition—à mon avis il devrait travailler sérieusement la musique, et avoir les moyens de ne pas devoir jouer en public (sic) pour gagner de quoi vivre—une éducation intellectuelle soignée et l'étude assidue de son art feront qu'un jour il fera honneur (sic) à son pays come (sic) illustre musicien. Viene [sic] le 6 Février 1878. Ant. Rubinstein». SABLICH 1982, p. 256.

33. «Boston è una grande città con strade lunghe due miglia o più. La vita è molto vivace nei quartieri, tranne la domenica, dove tutto scompare come per magia. La libertà americana si vede da subito, perché non ci sono poliziotti che fanno domande indiscrete o che chiedono di vedere il passaporto. Ma nell'osservanza dei limiti sono molto coscienti e per quanto riguarda il divieto di bere gli americani sono molto severi, per non dire intolleranti. Un istituto pubblico, come il nostro conservatorio, non potrebbe mai permettersi di dare una festa con vino o champagne, se non vuole cadere nel discredito generale e perdere tutti i suoi clienti. Quindi, alla festa che si terrà tra qualche giorno per il mio ricevimento, serviranno solo limonata e gelato». 4th Letter, Busoni to his parents, Ferdinando and Anna Busoni, in BUSONI 2004, p. 27.

47. «Die Zustände [in Italien] sind vorläufig hoffungslos. Es wäre eine Riesenarbeit, das Land soweit nur zu bringen, dass es erreichte was Deutschland längst schon weiss u. glaubt. Bis dies gelaenge, wären aber die anderen Länder wiederum voraus». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from Milan to Berlin dated December 7, 1895, in BUSONI 2015a [No. 62], p. 124.

55. «Liebe Frau Gerda, ich schreibe Dir noch auf dem Wege nach Boston, damit Du gleich bei Deiner Ankunft den Faden wieder in die Hand bekommst [...] Der Abschied von Dir war mir schwerer als ich zeigte und nie werde ich die Stimmung vergessen, die mich überfiel, als ich durch die Hässlichkeiten von Hoboken watete, um zu der ewigen Ferry zu gelangen. / Es war wie ein Rückfall in eine Krankheit, die man für überwunden hielt; denn auf [der] «Moltke», Fühlte ich fast schon «europäisch» und meine Laune find die guten, alten Sprünge wieder an». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from New York-Boston Railroad (en route) to Berlin, March 3, 1904, in BUSONI 2015a [No. 267], pp. 235–7.

57. «Liebe Frau Gerda [...] Gestern führte ich den ganzen Tag das ideale amerikanische Leben und wartete bis spät Abends (da ich von Mahr's zurückkam) auf «ferries», «cars», «trains» etc. Schliesslich war ich ganz müde. / Frau Gardner holte mich von der Vormittag[-]Probe ab und führte mich zu ihrem Haus, das unbeschreiblich schön, werth- u. geschmackvoll ist. Es enthält einen idealen Concertsaal. Alles Schöne, was ich dort sah erhob mich sehr; venetianische Gothik, Titian, Velasquez, eine wundervolle Bronzestatue von Benvenuto, sprachen zu mir eine hier nicht gehörte Sprache. Die Sonne dringt in jedes Zimmer des Hauses; der große Hof ist gewärmt und so ahnte man Italien; es war

eigentlich Italien selbst». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from The Brunswick, Boston, to Berlin, March 4, 1904, in BUSONI 2015a [No. 268], p. 272.

59. «Liebe Frau Gerda, es war sehr schön das gestrige Concert, grosser Erfolg, zwei LorbeerKränze[,] habe mein Bestes gethan. / Aber sie verstehen es nicht—außer Löffler, Stansy, Grünberg und—to a certain point—Gericke, ist es für die Übrigen fast umsonst. / So spricht Hal nur von technical wonders, während ich den Totentanz aus losen Steinen aufgebaut habe. / Der „WüstenSatz“ im Saint[-]Saens war nur Klang u. Poesie. (Alles gelang gestern besonders) und da spricht er noch von Technik u. Nichts weiter!—Künstler sind nun einmal nur für Künstler da - Publikum, Kritik, Schulen u. Lehrer ist Alles dummes und schädliches Geplunder. [...] Löffler schenckte mir das schöne Buch von Whistler (eine Rarität). Frau Gardner war bei beiden proben u. im Concert; ich glaube an ihr eine gute Freundin zu haben. So gestaltete sich der Abend zu einer Schönen Feier. Alle bedauerten deine Abwesenheit—Liebe Gerda[...] Das Concert von Strauss in N.Y. soll traurig gewesen sein. Der Saal fast leer u. der Don Quix.[ote] ging so mangelhaft, dass er mitten unterbrechen u. von Neuem beginnen musste». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from “The Lake Shore Limited en Route between New York, Boston, and Chicago,” to Berlin, 6 March 1904 (Engl. Translation R. Ley), in BUSONI 2015a [No. 270], pp. 273–4.

60. «Liebe Frau Gerda, Klondike! Klondike! – / Wenn es hier eine Buchhandlung giebt, so ist sie irgendwo aus Scham versteckt.—/ Nun bin ich gestern 28 Stunden (mit der beliebten Verspätung, diesmal von nur 2 Stunden) Boston-Chicago gereist, um 2 Uhr Nachmittags angekommen, um 8 Uhr abends gespielt (ohne Probe, ging gut) und um Mitternacht nach Klondike gefahren. Neues, erzählenswerthes, hat sich ja sonst nicht ereignet; in Chicago werde ich nuer eine relative Ruhe haben; ich muss spielen, üben, MephistoWalzer fertig machen, u. die Einladungen regnen nur so u. mit solcher Zudringlichkeit—[...] Ich denke jeden Moment, wie es auf dem Dampfer sein mag—hoffentlich nicht zu schlimm—und ich habe es kaum besser. [...]», Letter to Gerda Sjöstrand from Hotel Cadillac, Detroit, Detroit to Berlin, March 8, 1904, in BUSONI 2015a [No. 271], p. 274.

61. «Ich falle um vor Müdigkeit, thatsächlich, und muss mich bald für das Concert anziehen!» Ibid.

62. «Nun bin ich wieder hier. “I made myself at home”, packte meine Bücher u. Manuskripte aus; denn ich werde 5 Tage hier wohnen. Heut’ Abends wieder Recital, aber dann 3 tage Pause. (Was für gute Feder!) [sic]». Ibid.

63. «Liebe Frau Gerda. Jetzt - Sonnenabend den 12.—musst Du bald „Land sehen“! Ich wünsche täglich und stündlich, dass Du so leicht als möglich diese Reise überstehest.—Ob ich morgen schon Telegramme habe?—Als ich gestern Abend, vor dem Zubettegehen meinen Band Molière zuklappte, dachte ich mir: Ich müsste Molière eigentlich dankbar sein, er hatte mir über eine Stunde hinweggeholfen. Aber kaum hatte ich’s gedacht, dass ich mich schämte und ärgerte. / Wie?, betrachte ich mein Leben als so wenig werth, dass ich möglichst schnell u. unbemerkt über eine Stunde dasselben hinweggeholfen werden will? Ist das nicht das verrückteste Gegenteil dem was ich wünsche? / Eine Stunde! Jede Minute davon kann eine besondere Freunde enthalten – und die Stunden meines achtunddreissigsten Jahres sind—wörtlich genommen—gezählt». Ibid.

64. «O Land der Gefangenschaft alles Lebendigen! Alles Poesievollen, Historischen, Künstlerischen und Menschlichen! / O Land, wo das Mittel zum Zweck wird. Die Eisenbahn, die Menschen befördern sollte zu schoenen Endzielen; das Gold, das sie bereichern sollte zum genusse; die Industrie, die ihnen Bequemlichkeiten und Lebensschmuck verschaffen sollte: sie sind selbst die Beherrscher ihrer Schöpfer geworden. Man erweitert die Bahnen, man gewinnt Gold, man producirt, damit es geschehe, damit ein Anderer es nicht zuvor thue! – Traurig, traurig! Und hässlich!» (Engl. Translation R. Loy), Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from Chicago, March 13, 1904, in BUSONI 2015a [No. 277], p. 279.

65. «Dear Gerda. [...] Der Hauptunterschied zwischen Engländern und Amerikanern scheint mir zu sein: dass die ersten immer schweigen, die anderen immer schwatzen. Man kann es am deutlichsten auf der Eisenbahn beobachten. Heute bekam ich wieder ein Magazin in die Hand, mit Portraits hervorragender Engländer aus den 40[er] Jahren. Was das für andere Visaschen [sic] sind!—Gestern in Buffalo hatte ich ein ultraamerikanisches “Dinner”: Oysters, Lobster, Turkey, Ice-cream, Alles schön umrankt von Eiswasser!! Was die amerikanischen Frauen frech und ignorant sein koennen! Man weiss nicht, ob mehr das Eine oder das Andere. Und die Maenner! Diesem Wilson fiel während 3 Stunden nicht ein Wort ein; und dabei ist er ein sogenannter „clever business-man“. Keine Ahnung von irgend Etwas ausser seinem Geschäft. Nicht von einer Sprache, nicht von einem Land, nicht von einer anderen Profession – und doch wird das Alles noch nachsichtig belächelt. Wahrhaftig, meine sonst verachteten Empo Leser haben dagegen noch das Genie des Menschentums! [...] Heute schreibe ich das Wort Finis unter America. Mit wie viel höherer Freude werde ich dieses Wort unter mein Concerto setzen!» Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from The Powers Hotel Klondike III, Rochester, N. Y., March 21, 1904, in BUSONI 2015a [No. 284], pp. 284–5.

67. «Trieste sembra una serena sacerdotessa del mare. Nelle usanze, nel modo di fare e nell'aspetto della gente, mi ha colpito una somiglianza con Madrid. Le donne hanno spesso la stessa espressione; il livello culturale è circa lo stesso. Sono sceso all'albergo e mi ci son volute tre ore per decidermi a recarmi in Via dei Fabbri. A casa non si sta allegri ed è

molto stancante. La mamma, a dir il vero, è ancora molto viva e papà non sta così male come sembrava dalla fotografia; ma mi è difficile sopportare il peso di quest'atmosfera». Cf. D.MOSETTI/R. MOSETTI 2016, p. 93.

71. «Gegen Trento ist, zum Beispiel, Empoli *amerikanisch* zu nennen». BUSONI 2015a [No. 352], p. 343.

72. «In Italien kaufte ich zufällig ein Buch «Quanto mi pare» von einem Giuseppe Brunati. «Selon mon caprice» könnte der Sinn des Titels sein. Und meint «Despotismus». Es ist ein gutes Buch, ausgezeichnet in der Sprache, lebhaft in den Gedanken u. eigenartig im Stoff. Der letzte Nachkomme eines grossartigen u. schrecklichen Renaissance-Geschlechtes kleiner Tyrannen, ist der Held. [...] Mir sagt jetzt ein solches Sujet zu. [...] Der Typus des Herrgeschergeries scheint mir aber, verwandelt, in den amerikanischen Industrie-Könige übergangen zu sein. Ihr Volk sind die gequälten Arbeiter, ihre Eroberungen die grossen Speculationen, die oft ein ganzes Land retten oder vernichten können. Ich habe mir in ein freiwilliges «Exil» begeben, ich sehe es jetzt ein. Wenn ich nur „in Stimmung“ komme». (Engl. Translation R. Ley), Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from Vienna, April 30, 1908, in BUSONI 2015a, p. 409 [No. 434].

73. «Mozart hätte der italienische Klassiker sein können, aber sie wissen hier kaum von ihm». Letter to Gerda Sjöstrand from Verona, September 9, 1908 (Third letter). BUSONI 2015a [No. 458], pp. 423–4.

74. «Und doch glaube ich fast, dass in der neuen grossen Tonkunst auch Maschinen nötig u. beteiligt sein werden. Also bringt vielleicht die Industrie auch ihren Theil zum/künstl.[erischen] Aufstieg bei. 'Il y aura des ailes!'». BUSONI 2015a [No. 466], p. 428.

75. «Middelschulte [...] bringt mir heute einen Aufsatz von Bernhard Ziehn über die unvollendete Fuge von Bach. Kommt à propos. Diese beide Leute sind bemerkenswerth u. ich habe – um die Zeit auszufüllen – einen hübschen Aufsatz über sie geschrieben, für die Signale, u. ihn betitelt 'die Gothiker von Chicago, Ill.[inois]' Morgen geht es nach St. Paul. [...] Von Minneapolis nach New York es ist so weit, wie Berlin-Petersburg! Geduld». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 516], p. 467.

76. «Gestern Abends, nach weiteren 27 Stunden Reise, kamen wir hier an. Der Süden! Es ist immer wieder neuen, überraschender u. unbeschreiblicher Zauber. Ich bin am Wechsel von Scenerie schon abgestumpft, aber hier pacjt es mich con Neuem u. der Begriff, am Golfe von Mexiko zu sein, prickelt das Blut – wie bei einem Neuling—mir im Leibe. Sofort stellt sich eine Empfindung höchst berechtigten nichtshuns ein, wie in Italien. [...] Alles spielt sich auf der Strasse ab, alles ist offen, die Negerbevölkerung ist sehr zahlreich, sonst aber hört man alle Sprachen, sieht Typen aller Länder u. das amerikanische Business-Man[-]Gesicht macht hie eine ebenso styllose Figur wie der einzige Sky-craper, welcher mein Hotel ist...». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 522], pp. 470–1.

78. «Aber auch davon vollständig unabhängig bleibt der Süden. Nach der (leichten) Besorgung des Leben Nötigen, viel Sonne, ein wenig Faulheit u. Liebesleben, u. naive Lust zur äusserer Eleganz». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 522], pp. 470–1.

80. «Ich versuchte Hochmann zu erklären, wie in der alten Cultur, Erfindungen als Resultate wachsender Notwendigkeiten entstehen mussten. Während in America zuerst die Erfindung gemacht und dann die Anwendung ausgedacht wird, damit das Publikum sie als Notwendigkeit empfinde. Wie in Europa die Eisenbahn aus dem Wunsche der Verständigung der Städte u. Nationen untereinander erstand u. hier zuerst die Eisenbahnen angelegt u. dann die Städte gebaut werden. Ich versuchte Hochmann zu erklären, dass die Industrie überhaupt—so sehr sie wirthschaftlich wichtig ist—doch [nur] ein Mittel zur Erreichung praktischer Ziele ist: dass sie hier aber der Zweck ist u. die Fabrikation von Millionen automatischer Stiefelzieher fast unnötig, dagegen die Beschäftigung von tausend Arbeitern dazu, der eigentliche Grund dieser Thätigkeit ist.—Ich versuchte weiter den guten, aufmerksam zuhörenden, naiv-kopfschütteln- den Hochmann aufzuklären, wie der Amerikaner über Nichts selbst nachdenkt u. nicht an seiner eigenen Meinung u. Auffassung einer Sache arbeitet, die nicht sein Geschäft ist. Deswegen nimmt er die Gesetze der Religion, der Kunst u. der Moral einfach an, wie Traditionen oder geschickte u. schlaue Menschen sie ihm präsentiren u. wird bäurisch-eigensinnig u. beschränkt. Politik interessirt ihn nur als treibende Macht der Börse u. was ihm noch persönlich übrig bleibt (persönlich! das heisst ihm, so wie Millionen anderer, denen er sich fügt)—Sind die Familie, die „Ehre“ und der Patriotismus.—So ist es erklärbar dass der Amerikaner gern mit jedem ihm Unbekannten „anknüpft“, ihn anredet; //in Hotels, auf Eisenbahnen, auf der Straße;//weil er sicher ist sich mit ihm zu verstehen, dasselbe Niveau, dieselben Ansichten in dem anderen anzutreffen.—Ich glaube, dass die Psychologie des Amerikaners damit ziemlich vollständig ist. Was mir diesmal an ihm auffällt u. ich früher nicht bemerkt hatte, ist das Bedürfnis nach Herzlichkeit u. Wärme; und das ist in schönes u. versöhnliches Moment». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 522], pp. 476–7.

82. «Die Christian Science hat hier eine grosse prunkkhafte Kirche mitten im feinsten Viertel! 1 ½ Million! Siehst [Du], wohin die Patrizier-Gehirne New Eangland's ihre Gedanken dirigieren. [...] Hier ist die Welt wirklich freudlos und [es ist], wie es schint, hoffnungslos, dass sie jemals anders wird. Nicht das Land der 'unbegrenzten Möglichkeiten' sondern

der 'unmöglichen Begrenztheit'». (Engl. Translation mine) Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 527], pp. 476–7.

83. «Schade, schade, dass Du nicht die Turandot von [i.e. unter] Mahler hörtest. Schliesslich blieb ich doch Abends da; es schien mir gegen Mahler unrecht, ihm den Rücken zu kehren. Mit welcher Liebe und mit welchem treffenden Instinkt dieser Mann einstudiert hat! Künstlerisch und menschlich gleich freulich u. wärmend. Die Aufführung war vollendet, besser als alle vorher, der Erfolg gross. Zwar wollen die Zeitungen das nicht ganz ernst nehmen, aber es gibt so viele Täuschungen und Missverständnisse!». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 597], pp. 470–1.

85. «Ich sprach mit einer Indianerin, [...] sie erzählte dass ihr Bruder (sehr begabt für Violin-Spiel) nach New York kam, um seinen Weg zu finden, "But he could not associate his ideas with the question of daily bread". Wie gut so ein Wort thut, in den Vereinigten Staaten! Dann erzählte sie, dass ihr Stamm ein Instrument hätte, dieser Art: er wird ein Loch in die Erde gegraben u. an seinen Rändern Saiten gespannt. Ich sagte (im Geiste der Indianer): dieses Instrument sollte man nennen: „die Stimme der Erde“. Was sie ganz begeisterte. Fräulein Curtis ist meine frühere Schülerin in Harmonielehre gewesen!! Kannst du dich ihrer aus New York erinnern? Sie hat diese ganzen Jahre dem Studium indianischer Gesänge gewidmet u. ein schönes Buch herausgebracht. Sie gab's mir „zur Erinnerung an die erste Turandot-Aufführung in New York“. Sie ist ein feines, cultiviertes, reizloses, reiches Mädchen u. war zusammen mit der Reno (Was ich vergessen hatte). Die Indianer sind das einzige //Cultur-//Volk, das kein Geld kennt und die alltäglichsten Dinge in schöne Worte kleidet. Wie ärmlich ist dagegen ein business-man aus Chicago! Bei dem heisst Roosevelt «Teddy», bei den Indianern: Our great white fatherT.». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 527], pp. 476–7.

92. «Ich schreib Dir ziemlich viel—aber es geht nicht immer; bei einem Calendarium wie der folgende [sic] ist man fertig, u. gestern konnte ich absolut Nichts thun. 20 März, 6 Uhr Abfahrt v. N.Y.; 21 März, 9 Uhr Anfuhr Columbus; 21 März, 8 Uhr Ab[en]ds Concert; 22 März, 12 Uhr Mittags Abf.[ahrt] von Columbus; 22 März, 7 Uhr Abends Ank. [unft] Pittsburg[h]; 22 März, 8 ½ Uhr Abends Concert; 22 März, 11 [Uhr] Abends Abreise n. [ach] N.Y.; 23 März, 9 ½ [Uhr] Ank.[unft] N.Y.[...] / Man geht durch Amerika mit einem vollen Sack, der zerrissen ist; man streut unterwegs die Hälfte des Inhaltes aus. Wäre Pittsburgh nicht so unvergleichlich rauchig, es wäre eine bemerkenswerthe Stadt. Von dem unteren Zentrum führt zu den oberen Aristokr.[aten]-Vierteln ein breiter Serpentinweg, vier Meilen lang, die steilen Hügel hinauf; an der linken Seite offen, so dass man die Stadt immer tiefer u. immer zunehmend sieht. Wir legten den Weg in einem vorzügl.[ichen] Automobil zurück, in der Dämmerung, ganz fantastisch.- Es ist die Stadt Carnegie's, der ihr den ConcertSaal (den schönsten in Amerika) für 2 Millionen gebaut hat. Alles athmet grossen Reichtum. Die 10 oder 12//Riesen-//Säulen, die die Decke des Vorsaaes tragen, jede aus einem einzigen Stück schwarzen Marmors u. 4-5000 Dollars werth! Der Saal war ganz voll.- [...]. Ich würde diese Stellung fast lieben: vornehmes Gebäude, schönes Orchester, und nur 5 Monate des Jahres gebunden. Ich könnte—glaube ich- 12 Tausend [Dollar] erhalten: man gründet einen neuen Millionen-Fond[s] für die Concerte.—Warum ist es nicht Rom?!». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015 [No. 536], pp. 482–3.

98. «So entfernt war ich noch nicht von Dir, und noch dazu vor dem 1. April!—Aber die Reise!! Die Reise hat mir die Augen geöffnet und ein ausserordentliches Licht in meine immer noch unklaren Begriffe über Amerika gebracht, mir einen Schlüssel zu mancher verschlossenen Frage gegeben. Nun weiss ich viel mehr, sehe ganz was Anderes. / Zwölf Stunden lang führen wir gestern durch eine Hochebene, wie durch ein Meer; der Blick nach allen Seiten unbegrenzt, unendlich weit und—für ganze 12 Stunden—weder Haus, noch Baum, noch Wasser!!! / Jetzt merkte ich den grossen, tiefen, Grund: Amerika ist noch nicht gebaut, fast Alles ist noch anzufangen; die paar prunkvollen Kulissen längs der Küsten sind nur eine Schale, welcher der Kern fehlt. Chicago ist der innere Rand dieser Schale und dann kommt: Leere. —Bereits auf dem Wege von Memphis nach New-Orleans war mir so eine idee Aufgedämmert, aber ich setzte den Zustand des Landes dort auf Rechnung des Klimas. – Da muss ich wohl zugeben, dass Amerika jung ist, es ist fast noch nicht geboren. Aber es war eine Offenbarung. Nun bin ich über Amerika beruhigt, es hat noch Arbeit auf Jahrhunderte». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in Busoni, in BUSONI 2015a [no. 540], pp. 487–9.

102. «Heute antwortet Hanson, dass mein kleiner Brief über Amerika 'magnificent' ist. [...] Gott, etwas nahe geht mir das Land doch. Habe ich drei Jahre meines Lebens ihm hingegeben u. werde ebensoviel hingeben müssen, und Benni ist hier geboren, und schliesslich hat man mich sehr herzlich empfangen und wenn Alles nach Plan geht, so werde ich ihm meinen kleinen Wohlstand verdanken! Ich kann es nicht mehr 'übersehen'. Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [no. 545], pp. 496–7.

103. «Ein gutes Beispiel um den Unterschied zwischen Amerika und Europa zu zeigen ist, wahrzunehmen mit welchen Gedanken ein junges Mädchen aus Europa nach America geht u. mit welchen anderen ein junges Mädchen aus Amerika nach Europa. Das erste mit Verzweiflung u. unsicheren Hoffnungen materieller Art; das zweite wie zu einem Feste und mit sicheren Erwartungen auf geistige Freuden. Traf ich wieder zwei Schülerinnen Stasny's, die nicht erwarten können 'to go abroad'. Ibid.

104. «Der Mus.[ical] Cour.[ier] betont, dass ich einen neuen Ton in das Concertleben gebracht habe. Nach der zweiten Tour glaube ich Autorität genug zu besitzen, auch hier zu experimentieren. [...] Es ist erstaunlich: die Amerikaner u. die Indianer können Nichts voneinander lernen.—Übrigens noch: eine Erfindung zerstört die frühere. Auffallend ist hier die Verkümmernug der Treppe durch die Elevators. Oder: das Verschwinden von Plätzen u. Garten [-]Anlagen der Städte, durche das Wohnen in Vororten. Oder: das Aufhören des Applausbedürfnisses, nach Anhören des Grammophons. Oder: die verschwindende Kunst des Festungsbaues, durch die modernen Kanonen. Und hier besonders: das Versagen der Literatur, durch Zeitungen u. Monatsschriften. Und so weiter, man könnte ein Lexicon machen». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [no. 547], pp. 498–9.

105. «Da jagt ein Cowboy wieder auf einem Pferde an meinem Fenster vorbei. Ich liebe die Schreibtische am Fenster, man ist allein und mit der Welt draussen verbunden. Leider kommt eben auch “the dear yellow car” vorbei, das überall in Amerika Einen aus den Träumen weckt». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 549], pp. 500–1.

106. «Nachdem ich so lange thatsächlich ein „Prediger in der Wüste” gewsen, im „wüsten Westen”, war das Culturpublikum von Brooklyn eine Erholung in seiner Art [...] Nun ist Amerika zum dritten Male (und wieder von einem Italiener!) entdeckt. Fehlt nur das Stückchen zu erforschen an der ‘stillen’ Küste». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 554], p. 505.

112. «Dem Mahler entfuhr ein köstliches Wort bei Tisch. ‘Ich habe gefunden’, sagte er, ‘dass die Menschen in Allgemeinen besser (gütiger) sind, als man annimt’. ‘Sie sind optimistisch’ fuhr hier eine dicke Amerikanerin dazwischen—‘und dümmer’ schloss Mahler rasch, zu der Dame. Gestern Abend war die erste Aufführung der Berceuse. Toscanini war gekommen. Nach zwei Complimenten von Mahler, musste ich mich (aus meiner Loge) noch zwei Mal gegen das Publikum verneigen. ‘It doesn’t like the piece, but it likes me’, bemerkte ich. Die Art der Berceuse liegt dem Mahler nicht so gut, wie die Rhythmen und Trommeln der Turandot. Aber das Stück wirkt, und fast glaube ich noch immer, dass es eine Art Popularität erreichen wird». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 564], pp. 511–2.

113. «Heute Abend werde ich wahrscheinlich mit Toscanini sein, der von der Berceuse entzückt gewesen sein soll. Das kann der Oper nützen,—wenn sie einmal fertig ist. Und wenn sie einmal fertig ist, dann soll mein eigentliches Werk beginnen!» Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 567], pp. 513–4.

114. «Letzen Sonntag (den 26.) war ich bei Toscanini. Er bewohnt in einem grossen Hotel ein Privat-Appartement u. hält [einen] eigenen italienischen Koch. Es war der schönste Abend, seit Du fortgingst. Das Essen war vorzüglich, die Conversation nimirt u. interessant, bis Mitternacht. [...] Toscanini ist der intellegenteste Musiker, den ich bis jetzt traf (von Strauss vielleicht abgesehen). Ungeheuer lebhaft, schnell, weitblickend u. künstlerisch. Er sagte ganze Seiten aus meiner Aesthatik her, ich meine: er sprach meine Gedanken aus und nicht ein Wort, das mir nicht aus dem Herzen geholt war. Er schien besondere Symphatie zu mir zu haben, denn—wie Consolo sagte—er waere selten sonst so mittheilsam. Er sieht aus wie kaum 30 Jahre, ist aber 44- Seine Blindheit ist eine Fabel. Er braucht nicht einmal Gläser. Sein Gedächtnis ist ein Phänomen in physiologischen Annalen; hindert aber nicht seine übrigen Facultäten, wie es sonst bei solchen Unnormalitäten der Fall ist. Er hatte eben die sehr complicate Partitur von Dukas ‘Arianne et Barabaleu’ studirt u. sollte am nächsten Morgen die erste Probe—auswendig!—halten. Es muss aber doch an ihm fressen; er ist auch nur ein Bündel Nerven... [...] Ich hoffe herzlich, dass mich das Leben noch enger mit ihm zusammen bringt». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, in BUSONI 2015a [No. 569], p. 505.

116. «Es gibt eine Gruppe ansässiger Musiker, (deutscher u. italienischer) die Sorte kann man schätzen! Natürlich fielen die deutschen über mich her. Sie halten die ‘Traditionen’ hoch am pacifischen Ocean, die Gewissenhaften! Was so ein Rattenloch wie Leipzig für Unheil ausbreiten kann.—Die Italiener dagegen kehrten das Patriotische Ihres Rockfutters heraus (das imitirte Seide ist) und machten viel nationalen Larm». [...] Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, San Francisco, March 21, 1911, in BUSONI 2015a [No. 582], p. 515.

117. «Gestern endete die Schlacht von S. Francisco. *Busoni won the battle*, sagt eine Zeitung». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, March 22, 1911, in BUSONI 2015a [No. 583], p. 505.

120. «Dear Gerda [...]. Seit dem 21. Februar hat Mahler nicht mehr dirigiert. Am 24. sprang Spiering für ihn ein und - - blieb, und wird bis Ende der Saison bleiben u. geblieben sein. Es war anzuerkennen, dass ein durchschnittlich guter Geiger so viel présence d’esprit zeigte und im Stande war, die Programme anstaendig durchzuführen. Aber - - ! Es gehört u. wird gehören zu meinen schmerzlichen Erfahrungen, wie die New Yorker (Publikum+Kritik) sich dabei benahmen. Die Sensation, dass ein Concertmeister unvorbereitet dirigieren konnte, hat auf sie grösseren Eindruck gemacht, als die ganze Persöhnlichkeit Mahlers jemals vermochte! Man hat Spiering zum grossen Dirigienten erhoben und im Ernst von seiner dauernden Anstellung gesprochen. Nicht ein Wort des Bedauerns über Mahler Abwesenheit ist gefallen!! Man liest ja von solchen Beispielen in der Geschichte, aber wenn man sie erlebt, greift man sich an den Kopf». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Busoni from Chicago, March 30, 1911, in BUSONI 2015a [No. 587], p. 532.

121. «Sul piroscapo c'era anche Busoni. Tutti i giorni mandava a Mahler dei contrappunti pazzeschi e buffi per divertirlo, e vino. Busoni era veramente una persona di cuore. Una volta, mentre Mahler dormiva, passeggiavamo insieme per il ponte e parlavamo di Mahler, che Busoni amava. Ci fermammo a guardare il mare oltre il parapetto. Busoni disse: "Sono ben strani i tedeschi! Non capiscono mai le persone viventi. Il genio di Mahler, per esempio, non è ancora affatto riconosciuto. Sono ancora titubanti. In fondo non sanno nulla di lui. Ma quando un giorno non ci sarà più —allora sì!"» MAHLER 1960, p. 190.

122. «Ich habe in den letzten Tagen die ungeheuerliche Überzeugung gewonnen, daß die Italiener (jetzt) nicht ein kunstsinniges Volk sind. Sie lesen, hören und sehen schlecht; sie bauen häßlich, sie statten ihr Heim ohne Geschmack aus, sie sind in Alledem unwissend und schlecht oder gar nicht beeinflußt und machen einen dicken Strich zwischen dem, was geschichtlich und dem, was gegenwärtig ist... Die Menschen erkennen immer klarer, daß nichts von Bestand ist, daß alles auf den Augenblick gestellt werden muß; warum dann die große Wichtigkeit des Geldmachens? Da versagt ihre Erkenntnis, wie in dem bekannten Narren von Cervantes». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand from Bergamo, September 28, 1913, in BUSONI 2015a [No. 690], pp. 620–1.

123. «Ach, liebe Gerda, es war nie meiner Art, über „schlechte Zeiten“ zu klagen. Ich glaubte, alle Zeiten waeren gleich,—aber diese ist schlimmer.—Jeder Mensch müsste sich selbst bekämpfen (das ist's worauf zu wenig Wichtigkeit gelegt wird) und jedes Land hätte genug zu thun u. zu opfern, um sich selbst zu reinigen.—Und der Maschinen-Wahnsinn ist ebenso wenig vorwärtsbringend, ebenso tödtend u. unglückfördernd wie der Krieg. [...] Abgesehen von diesen Betrachtungen, die immer bei mir sind, u. gelegentlich kräftiger laut werden,—bin ich heute in einem annehmbaren Gleichgewicht meines Gemüthes.—Ich habe mich auch in den Gedanken ergeben, dass ich für einige Zeit nicht zum Arbeiten komme; aber das kann nicht anders sein. [...] Man muss sich eine „Raison“ machen und warten und die Wartezeit möglichst gut ausfüllen!» (Engl. translation mine) Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, Chicago, March 27, 1915, in BUSONI 2015a [No. 726], pp. 647–8.

128. «Ein anderer dieser amphibisch zwischen zwei Nationen Lebenden war Ferruccio Busoni, der Geburt und Erziehung nach Italiener, der Lebenswahl nach Deutscher. Von Jugend an hatte ich keinen unter den Virtuosen dermaßen geliebt wie ihn. [...] Eine Art Verklärung schien ihn dann immer zu überkommen. [...] Nun sah ich ihn wieder, und sein Haar war grau und seine Augen umschattet von Trauer. „Wohin gehöre ich?“ fragte er mich einmal. „Wenn ich nachts träume und aufwache, weiß ich, daß ich im Traum italienisch gesprochen. Und wenn ich dann schreibe, denke ich in deutschen Worten“». ZWEIG 1942, p. 139.

129. «Ach, liebe Gerda, es war nie meiner Art, über „schlechte Zeiten“ zu klagen. Ich glaubte, alle Zeiten waeren gleich,—aber diese ist schlimmer.—Jeder Mensch müsste sich selbst bekämpfen (das ist's worauf zu wenig Wichtigkeit gelegt wird) und jedes Land hätte genug zu thun u. zu opfern, um sich selbst zu reinigen.—Und der Maschinen-Wahnsinn ist ebenso wenig vorwärtsbringend, ebenso tödtend u. unglückfördernd wie der Krieg. [...] Abgesehen von diesen Betrachtungen, die immer bei mir sind, u. gelegentlich kräftiger laut werden, - bin ich heute in einem annehmbaren Gleichgewicht meines Gemüthes.—Ich habe mich auch in den Gedanken ergeben, dass ich für einige Zeit nicht zum Arbeiten komme; aber das kann nicht anders sein. [...] Man muss sich eine „Raison“ machen und warten und die Wartezeit möglichst gut ausfüllen!» Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, Chicago, March 27, 1915, in BUSONI 2015a [No. 726], pp. 647–8.

130. «Der Morgen sieth aus, als ob er eine neue und vollkommenere Epoche verkündete. Wir hatten doch die Menschen Gelegenheit, hier, auf dieser spät entdeckten Erde, Etwas Schönes zu schaffen. Und wie unfähig haben sie sich gezeigt. – Ich glaube, man kann ein Land ebenso wenig construiren, wie eine Sprache. Sonst ist America das „Esperanto“ unter die Nationen». Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, St. Louis, April 5, 1915, in BUSONI 2015a [No. 734], pp. 653–4.

135. «Die Zuflucht all derer, die einen neuen Grundriss im Kopfe tragen. Sie war und ist jetzt, während des Krieges, der grosse Naturschutzpark, in den Nationen ihre letzte Reserve verwahren. [...] Von hier, von der Schweiz aus wird sich Europa wider beleben». RODONI <https://www.rodoni.ch/busoni/geradelinie.html>. (accessed 2020), p. 1.

138. «Ad una età ancora adolescente, il bisogno di approfondirmi nelle teorie musicali mi allontanò imperiosamente dall'Italia. Se Lei vuole ricostruirsi in memoria lo stato deplorabile in cui si trovava la Musica in Italia verso il 1883, Ella non potrà altrimenti che approvare lo sforzo d'un giovanetto serio e coscienzioso. I primi successi italiani furono troppo facili; a tal punto, che mi divennero sospetti. Anziché approfittarne comodamente, troncai risolutamente delle relazioni, che mi apparvero fatali al mio sviluppo». Letter by Busoni to Carlo Clausetti, March 21, 1919, Cf. RODONI <https://www.rodoni.ch/busoni/geradelinie.html>. (accessed 2020), p. 4.

139. «Il se sent de plus en plus l'âme d'un philosophe et d'un prophète, mais sa parole se perd dans le désert. Cela n'a rien pour surprendre: un artiste qui fait de son art une religion d'où les considérations d'intérêt matériel sont absentes n'est qu'un illuminé s'il ne dispose d'aucun moyen de se faire entendre, mais devient un véritable danger quand il possède l'audience et le talent d'un Busoni. Le compositeur s'abstient scrupuleusement d'aucune prise de position politique, mais refuse de jouer en public dans un pays belligérant». LANGEVIN (accessed 2020), p. 2.

146. «Einmal traf ich ihn spätnachts in der Halle des Bahnhofrestaurants, er hatte allein zwei Flaschen Wein getrunken. Als ich vorbeiging, rief er mich an. „Betäuben!“ sagte er, auf die Flaschen deutend. „Nicht trinken!“ Aber manchmal muß man sich betäuben, sonst erträgt man es nicht. Die Musik kann es nicht immer, und die Arbeit kommt nur in guten Stunden zu Gast». ZWEIG 1942, p. 140.

152. «Come insegnante, Busoni non era un dogmatico o un pedagogo alla maniera di Hindemith o di Schönberg. Non ha mai imposto uno stile o una corrente, non ha mai decantato come esemplari le proprie composizioni e solo in poche occasioni, prima di un pubblico concerto, ha suonato qualche sua opera, a casa sua, in una specie di prova generale, eseguendola lui stesso o insieme con Egon Petri o Michael Zadora. La letteratura, da Dante, attraverso Hoffmann, fino ad Anatole France, la pittura fino a Boccioni gli offrivano ricchi e svariati argomenti di conversazione. Forse è anche per questo che i compositori usciti dalla sua scuola hanno battuto vie così diverse, han potuto sviluppare la propria personalità e oggi non portano alcun marchio busoniano né appartengono a una particolare corrente, a un 'ismo' musicale». SABLICH 1986, p. 54.

157. «Caro Casella! Le avrei io dedicato un mio pezzo, se non La stimassi? Se non Le fossi amico? (oppure non lo crede? Tuttavia io non ho mai mentito). Sono persuaso che la lettera-protesta era scritta in 'ottimo' italiano; ma, allora, perché inviare a me una traduzione tedesca? Omaggio ironico? Scherno? Aprezzo pienamente l'ingegno, le aspirazioni e, in buona parte, anche i risultati della scuola italiana d'oggi; ma non scorgo ciò che vi sia d'italiano in essa. E ciò mi tormenta. In questo son io più nazionale e più italiano... di tutti Voi. Abito la Germania, dove non faccio altro che combattere per l'italianismo nella musica; e voi "Italiani" in Italia, esultate (!) Strauss, Stravinsky, Debussy! Insultate Puccini, rinnegate Verdi, e vi prostate—a Roma—dinanzi a delle mediocrità tedesche. Nell'agire così, non vi mostrate imparziali e generosi verso gli stranieri,—vi confessate dipendenti!—gli stranieri—ecco che ve ne segue—accettano neglentemente il tributo, e vi considerano vassalli. Non ci meravigliamo dunque d'esser trattati secondo il nostro proprio atteggiamento. Anche di questo io soffro. Rifletta un po' su questo mio argomento. Occorre ch'io ripeta, che Le voglio un gran bene, che ammiro la Sua energia ed intelligenza? So anche che Lei è buono; e non ho dimenticato quel momento, quando Ella entro' nel 'camerino', accompagnato dalla Sua signora madre! L'amor filiale, la devozione all'arte; ecco i due punti che mi legano a Lei. Una 'Jury', un amor proprio punto, le son bagatelle; tanto più quando si è conscio—come Lei giustamente lo è—che la sua Musica, prima o poi, sarà riconosciuta dappertutto'. Verro' forse a Salisburgo, 'osservatore' al par di Lei. Affettuosamente il Suo Ferruccio Busoni». NICOLODI 1982a, pp. 259–60.

158. «Busoni è stato uno dei più grandi compositori che l'Italia abbia mai avuto, una delle figure maggiori della storia musicale universale, uno degli artisti che hanno toccato le vette più alte che allo spirito umano sia stato dato raggiungere». VLAD 1966, pp. 7–77: 8–9.

162. «La musica del nostro secolo deve molto a Busoni non soltanto per quanto egli ha intuito, prefigurato, profetato, prescritto, ma anche per l'esempio che ha saputo dare di un modello di artista che instancabilmente cerca, che continuamente si mette in discussione, che non si appaga di nessuna conquista e aspira verso l'ignoto, verso l'illimitato, verso l'ultima parola che manca. La tensione di questa ricerca, che si riflette in una musica di acuta intelligenza e di fertilità cospicua, è ciò che Busoni ha lasciato in eredità, intravedendo soltanto a tratti—e sapendocela comunicare—quella olimpica serenità situata negli spazi infiniti dell'empireo cui spetta il dominio nel regno assoluto dello spirito, secondo la sua visione dell'essenza della musica». SABLICH <https://www.sergiosablich.org/berlino-27-luglio-1924-busoni-ist-tot/> (accessed 2020).

180. «[1.] Der auffällige Unterschied zwischen England + Amerika: England hat am Sonntag gar keine Zeitungen, America, lebt von Sonntagzeitungen. [2.] Die Amerikaner nehmen das Maul voll durch die Goldzähne. [3.] Zur Kunst gehört Sammlung; zum Reisen, Freiheit. Wenn man Kunst u. Reisen verbindet, kommen beide zu kurz. [4.] Die Amerikaner sind noch im zweiten Stadium der Entwicklung, wenn man drei solche Stadien voraussetzt» [5.] Amerika beginnt sich zu europäisieren: leider wird Europa „amerikanisch“. [6.] Wenn die europäischen Künstler Amerika „boykottieren“? Dann wäre Amerika ein grosser Saal in dem das elektrische Licht ausgegangen [ist]; musste sich mit Zündhölzchen zurechtfinden u[nd] würde sich die Finger verbrennen». (Engl. translation mine) Letter by Ferruccio Busoni to Gerda Sjöstrand, New York, February 26, 1911, in BUSONI 2015a [No. 568], pp. 514–5.

188. «Carissimo Casella, [...] Mi soddisfano pure le buone notizie dall'America; ma soltanto in vista del Suo beneficio. Eccole un paese, che non merita l'essere illustrato per la visita d'artisti d'un valore pari al Suo! Ebbi questi giorni ripetutamente il "vantaggio" di conversare con un impresario degli Stati Uniti. Che mentalità! Quale svergognato cinismo! Quanta umiliazione! Chi (siamo schietti) s'occuperebbe di quella nazione, se non fosse indivisibile dal concetto di guadagno? Là il favore scende o sale, secondo che il pubblico è sazio o a digiuno. Sta bene quella contrada ad un "buonpaolo", e simili arrivisti». NICOLODI 1982a, pp. 250–1.

## 2. Scalero

8. «Ah! Vienna è una gran bella, graziosa, cordiale città. [...] Per me non esito a dire che trovo Vienna di molto superiore a Parigi. La gente è così allegra, buona, così, cordiale in società come per via, che pensi essere questa una città ideale. Il Viennese non ha la passione viziosa del parigino per le donne, non si ubriaca mai come l'Inglese. La sola sua passione è ascoltar musica, and bere un litro di vino, and cantare sue canzoni viennesi piene di sentimento, tutto speciale, che Schubert ha espresso così mirabilmente». Scalero, handwritten letter to his wife C. Delgrosso, Vienna, December 11, 1900, in INGROSSO/MAROLA 2006, p. 268.

9. «Impressione Mandyczewski ottima dispostissimo insegnamento procurerebbe trovarle posto sarò a Torino domenica scrivo affettuosi auguri luminoso avvenire = Sinigaglia». Telegram by Leone Sinigaglia to Rosario Scalero, Vienna, December 25, 1899, in INGROSSO/MAROLA 2006, p. 280.

10. «Scalero mi ha fatto delle feste straordinarie, malgrado la sua dura vita che conduce qui, così diversa da quella di Lione: sta benissimo, lavora molto, si è rapidamente "introdotto" nella società viennese, un po' anche grazie alle mie commendatizie, e comincia anche a guadagnare: mille cordiali saluti per te. Non hai idea della sua felicità di avermi qui. È veramente un nobile carattere, un'anima gentile, come ce ne sono poche: soltanto è troppo serio!». Letter by Leone Sinigaglia to his mother Emilia Romanelli, Vienna, April 4, 1901, in INGROSSO/MAROLA, p. 259.

11. «Es kommt bald eine Stimme, bald eine andere, u.s.w.». SCALERO 1961, p. 34.

12. «Ho saputo che [Mandyczewski] ha su di me le più grandi speranze, il che non è poco da parte di un Mandy [...] Malgrado la durezza e l'angolosità di quest'uomo è l'unico maestro ch'io sento di poter stimare come l'erede certo delle grandi tradizioni». Letter by Scalero to Clementina Delgrosso, Vienna, December 11, 1900, in INGROSSO/MAROLA 2006, p. 266.

13. «Mandyczewski insegnava familiarmente, spesso facendo colazione, passeggiando per Vienna o facendosi accompagnare in brevi viaggi utilitari, per esempio ad Eisenstadt, l'ungarica Kismarton, dove andava ad esaminare, come studioso di Haydn, documenti al castello degli Esterházy». INGROSSO/MAROLA 2006, p. 266.

14. «Scalero, riguardo al quale non le ho dato notizia da così tanto tempo, in questi ultimi due anni ha lavorato in maniera straordinariamente diligente ed è sorprendentemente giunto a buon punto nella tecnica. Mottetti e variazioni gli sono completamente e felicemente riusciti. Credo che diventerà un ottimo insegnante di teoria». Letter by Eusebius Mandyczewski to Leone Sinigaglia, Vienna, December 25, 1906, in INGROSSO/MAROLA 2006, p. 268.

16. «Ho conosciuto bene Caruso che vive appartato con sua moglie. È un uomo curioso, non privo di interesse. C'è in lui, del tenore, del guaglione napoletano, del signore e dello spacccone, ma in fondo è in certe cose un ingenuo. Copia tutto il giorno della musica, con una pazienza, straordinaria, e con una calligrafia ingenua da copista, beando poi delle intestazioni calligrafiche di un gusto da calligrafo. Io l'ho visto il meno possibile e lui fece domandare se ero ammalato. Ma con lui bisogna fare l'istrione». Scalero, letter to Delgrosso, September 1, 1919, in MAROLA 2004, p. 20.

32. «Candore permeato di autenticità». SBISÀ 1995, p. 67.

41. «Due giovani musicisti (due ragazzi ancora) partivano due volte alla settimana dalle assolate alture di Andrate, scendevano lungo l'antica mulattiera (probabilmente ancora una strada romana), gettavano sguardi distratti verso il festoso abisso familiare che di là si apre su Borgofranco e su Ivrea, e dopo le ultime ripide svolte risalivano per un'ottantina di metri la rapida salita che conduce al castello di Monestrutto, attraverso il folto bosco di castagni e il ridente giardino bordato di bocche di leone tremolanti al vento della grande vallata: erano Giancarlo Menotti e Samuel Barber, ospiti esotici (ma non tanto, per quel che riguarda Menotti) del nostro Canavese. Giovane bellissimo l'uno (Barber) tipo byroniano, viso cesellato e fermo, voce splendida di baritono, pianista fluente [...]; ragazzo smilzo e biondo Menotti, apparentemente immaturo, viso espressivo e leale, zazzera biondo scuro sopra occhi chiari e naso pronunciato, quello che il suo maestro chiamava 'un nasone milanese sotto una panta meneghina', naso di artista e poeta da scapigliatura lombarda, di cui in Menotti aleggiava qualcosa». SCALERO 2004, p. 25.

42. «I due ragazzi si fermavano davanti al portale di legno del castello, dai chiodi arrugginiti, e dentro rispondeva un abbaire di cani. Ma più spesso Gian Carlo girava dalla porta di dietro, verso la cucina, saltando agilmente tra i massi e le rocce, e, sgusciando in casa, domandava a Costanza, la bella e maestosa cuoca romana, se il "Maestro" era di buon umore. [...] Menotti si faceva dare dalla cuoca una bella fetta di pane e lardo, necessario al suo "appetito dopo la lunga discesa da Andrate a Monestrutto; poi affrontava impavido la lezione del suo maestro Rosario Scalero di cui era già allora l'allievo più promettente. Sam Barber restava a sognare sulla terrazza del castello, alla svolta della Dora, dalla strada intagliata nella roccia, che guarda verso Settimo Vittone, disposto nella valle con incomparabile grazia scenografica». Ibid.

47. «Carissimo Maestro, solo uno zelante and presuntuoso poteva avere la cattiva idea di farsi correggere un lavoro prima della partenza, senza curarsi della cattiva impressione che avrebbe potuto lasciare. Ora quei due sette per otto mi pesano sulla coscienza ed a volte mi domando inquieto se mai non abbiano lasciato uno spiacevole strascico. Spero che

lei non abbia pensato di aver perso il suo tempo con me questa estate; se non altro ho imparato quanto abbia ancora da imparare!! Certo che se avessi voluto dimostrarle con il mio lavoro la mia immensa gioia di essere ritornato in Italia, e la mia riconoscenza, sarei riuscito molto male nell'intento. Voglia dunque Lei comprendere in queste mie parole quello che io non ho saputo esprimere in musica: quanto sincera la mia riconoscenza, e quanto profonda la mia devozione! A Milano ho ricevuto una lettera da Mamma nella quale parla decisamente della sua venuta a Philadelphia! Ciò costituirà un gran vantaggio non solo per me, ma, in certo qual modo, anche per Lei, che non si sentirà più in dovere di compatirmi, come l'anno scorso, quando arrivavo alle lezioni con un cattivo lavoro, ma con una faccia troppo smorta and sentimentale per essere sgridato!! Questo aiuterà anche a tranquillizzare la Signora Rota su gli scrupoli di lasciare solo Nino. Le dica che chi è mamma di otto figlioli, fa presto ad abituarsi ad averne nove. La prego di porgere i più cari saluti alla sua Signora, a Liliana, a Sandra ed a Maria-Teresa aggiungendo speciali ringraziamenti per la geniale confezione degli indimenticabili Sabati al Castello. Devotamente, Gian-Carlo Menotti». MENOTTI 1930, Curtis Institute of Music Archives.

63. «Io mi ero diplomato in composizione ma questo maestro ritenne di farmi 'ricominciare da capo' secondo il suo metodo didattico: il contrappunto due voci. Devo dire che questo metodo mi interessò moltissimo perché è un insegnamento che aveva una lunga tradizione, una logica e mi sembra che questa logica dell'insegnamento del Maestro Scalero che veniva da una tradizione di cui lui faceva tutto l'albero genealogico di Gotha: come fosse una discendenza e arrivava fino a Bach, poi da Bach andava anche indietro. Suo grande nemico era Händel perché non era di quell'albero genealogico. Questo insegnamento che io trovavo razionale e musicalissimo penso che sarebbe un modello per le scuole italiane e per i Conservatori. La mia attività è stata tale che non ho mai avuto il tempo di mettere in ordine le mie carte i miei compiti, di cercare di riassumere e il maestro, questo Maestro, che era molto minuzioso non arrivò da sé a esporre questo suo metodo di insegnamento. Che poi era semplicissimo, era un modo storico di insegnamento della musica. Lo sviluppo storico dei vari stili e delle varie forme musicali. Qualcuno speriamo che lo faccia. Un altro Maestro che ho avuto in America è stato Fritz Reiner che insegnava direzione d'orchestra. Fui presentato a lui sempre con una lettera del generosissimo Casella che fu uno di quelli che più acconsentì alla mia andata in America da persona di larghe vedute e generosa come era. Reiner mi prese molto a benvolere, parlava perfettamente l'italiano e si vedeva che era un amante di tutto ciò che era italiano». LOMBARDI 2012a, p. 94.

68. «Il Maestro scendeva ogni giorno i 206 scalini del castello per accompagnare la moglie Germaine a fare compere in paese. Sedeva su una panchina del vialetto che porta alla chiesa e io (in paese mi chiamavano «il fiorentino») facevo finta di passare lì per caso, mi fermavo e conversavo con lui del più e del meno; ma mai di musica, mai del desiderio di prendere lezioni da lui che, seppure ben informato da Kimball, evitava l'argomento. Una mattina gli portai in dono due bottiglie di Chianti d'annata fatte arrivare da Firenze, lui mi guardò di sottocchi e disse: 'Questa è proprio *une invitation à la valse*!'. Il giorno dopo salivo i 206 scalini per la prima lezione». LUCIANI 2004, p. 49.

69. «L'incontro con Scalero si divideva in due momenti; il primo puramente didattico: non correggeva (guai a fare errori!) ma riscriveva i punti più deboli dicendo: "si può fare meglio". Toccava all'allievo tornare a casa e capire in che consisteva questo 'meglio'. [...] Alla base doveva esserci l'eleganza del disegno melodico, privilegiando il moto congiunto e l'autonomia delle singole voci. Varietà ritmica, assenza di ripetizioni, logica consequenzialità del discorso anche se breve. Il concetto di bellezza doveva essere onnipresente e informare di sé qualsiasi forma di esercizio». Ibid. 51.

70. «Dopo la lezione veniva servito il tè e iniziava la conversazione. Attraverso le storie, gli aneddoti della sua vita scorrevano le immagini di artisti, letterati, musicisti da lui incontrati: i violinisti Joachim e Wilhelmj, Toscanini, Gide, Ravel, Gershwin, una galleria di personaggi che prendevano vita davanti a me attraverso la sua voce». Ibid.

73. «collezione «di grande significato spirituale e formale». RUO RUI 2004, p. 42.

77. «Cara Signora Bok, le previsioni per i futuri piani riguardanti Toscanini sono in parte modificate dalla mia ultima lettera. Qualche giorno fa ho ricevuto la visita dell'Onorevole Ciarbantini che, fra le altre cose, è un autorevole membro del Consiglio di Direzione della Scala a Milano. Mi ha assicurato che, a dispetto della nomina della Signorina Colombo alla carica di Manager della Scala, Toscanini non ritornerà nella Sua precedente posizione. A questo punto potremmo concludere che dopo il suo impegno con New York sarà libero. Così il vostro desiderio di averlo a Filadelfia non deve essere abbandonato, anche considerando, che nella prossima stagione sarò in più stretto contatto con lui, particolarmente perché dovrà dirigere un mio pezzo. Nel frattempo, ho ricevuto una lettera di Wally Toscanini, la sua figlia maggiore, di cui vi traduco una parte. Da questa lettera potrete constatare che il vostro desiderio di averlo a dirigere le dodici coppie di concerti per la prossima stagione deve essere assolutamente escluso. 'Vi prego di accettare le mie scuse per l'incomprensibile and molto dispiaciuto ritardo di mia madre nel rispondervi. La Mamma è ancora in ospedale dove sfortunatamente dovrà rimanere ancora per qualche tempo. Ha fatto ogni sforzo per avere una risposta da mio padre. Ma questa estate è stato in una tale condizione di spirito che ha assolutamente rifiutato di prendere in considerazione nuovi progetti o nuove scritture senza badare a quali attrattive o quanto cospicue potessero essere le offerte in questione. Mia madre è dispiaciuta di non essere stata in grado di farvi questo favore, ma mi sollecita di esprimervi il suo apprezzamento per l'offerta e, allo stesso tempo, mi autorizza a dirvi che ogni ulteriore tentativo di

persuaderlo ad accettare un nuovo ingaggio per la prossima stagione sarebbe futile [...]. Vi prego di accettare i miei migliori saluti and credetemi, il vostro devoto, Rosario Scalero». SCALERO 1930.

78. «Toscanini ha diretto molto bene e con molto ingegno. Dopo era stanco, e il suo pessimo carattere ne ha preso motivo, per non ricevere nessuno dopo il concerto, pratico. Certamente anche perché sarebbe stato obbligato a vedermi. Ora questo pare troppo onore per me, ma tutti i virtuosi sono costruiti nello stesso modo: vogliono lodi, incenso e sottomissione. Io non sono mai andato a vederlo così ho ciò che mi merito... e lui anche. Non ha mai fatto nulla per me ed io ho pur sempre fatto ciò che potevo fare per lui. È deplorabile perché è un grande direttore d'orchestra, ma su questo non v'è dubbio». INGROSSO/MAROLA 2006, p. 295.

#### **Addendum: Yon**

81. «[Un] sapiente regista del suo successo, un uomo di pubbliche relazioni capace di frequentare anche i salotti dell'alta borghesia newyorkese, oltre che le stanze del potere religioso». VASSIA 2017, p. 2.

85. «[Yon] già organista della chiesa di San Francesco Saverio in New York e diplomato al Liceo di Santa Cecilia in Roma» aspired to be “essere nominato organista onorario della nostra Basilica. Il reverendissimo Capitolo consente viste le forti raccomandazioni del maestro Boezi e del primo organista Renzi». ROSTIROLLA 2014, p. 988.

88. «Un dono di Dio, e che deve servire a Dio; deve essere la voce del culto, l'inno dei secoli cristiano, sempre uguale e sempre rinnovantesi, come si conviene al poema dell'infinito». CHIARODO 1947, p. 5.

89. «Come nel lontano Seicento l'affermarsi del violino portò un incremento, non solo nella letteratura violinistica, ma in tutte le forme musicali, perché tutte avvantaggiarono del nuovo mezzo di espressione; così oggi la fusione dello spirito gregoriano colla musica culturale moderna può autorizzare la speranza di veder fiorire nella giovane America una scuola musicale cristiana cattolica, ispirata alla legislazione ultima della S. Chiesa, lievitata dall'urgenza di richiamare l'arte chiesastica all'austerità primigenia. Il Maestro Pietro Alessandro Yon ne sarebbe un pioniere ed un modello». CHIARODO 1947, pp. 7–8.

#### **3. Casella**

4. «Parlando oggi di Alfredo Casella non ci si sottrae a un senso di colpa. Si direbbe che un uomo tanto decisivo per il destino della musica italiana nel 900, e, in più ampia dimensione, per la cultura musicale italiana, sia stato tradito, almeno per tre motivi». PRINCIPE 1994, p. 130.

7. «Collocare la figura di Casella in un ambito internazionale è studiare il maestro da uno dei lati più significativi e illuminanti che caratterizzano la sua personalità». PETRASSI 2003, p. 5.

12. «migliori qualità: la saldezza costruttiva e il classicismo del pensiero». CASELLA 2001a, p. 2.

13. «la singolare fortuna di essere cresciuto in un ambiente eccezionalmente musicale». CASELLA 1941, p. 22.

17. «Questi mi insegnò così bene i dogmi scolastici che dovetti faticare poi per oltre dieci anni a fine di sbarazzarmi di tutto il gigantesco bagaglio di regole da quel maestro inoculatemi...». CASELLA 2001a, p. 12.

18. «L'arcaismo fu, per Casella come per Ravel o per Satie, una rinuncia alla sensualità e alla sentimentalità: e qui si venivano radicando non poche delle motivazioni di quello che diventerà per lui il 'periodo neoclassico'». SALVETTI 1994, XI-XII.

20. «Gabriel Fauré era un meraviglioso maestro, per quanto irregolare ed insofferente di ogni regola burocratica. E molto imparai avvicinando quello spirito così mirabilmente equilibrato e classico, così personale ad un tempo e pur rispettoso dell'originalità latente in certi discepoli...». CASELLA 2001a, p. 13.

21. «Ed è certo che debbo in gran parte a quella stessa lezione il profondo amore mio per l'arte rossiniana... e quel vivo senso comico-grottesco che costituisce una parte cospicua dell'arte mia. Il trovare simile insegnamento lontano dall'Italia fu una singolare fortuna, tanto più che a quei tempi Rossini e l'opera buffa in generale erano pressoché dimenticati da noi». CASELLA 1941, pp. 72–3.

23. «Quel lungo soggiorno in Francia fu per me altamente utile nel senso non solamente di darmi quella educazione musicale che non potevo allora purtroppo trovare in Patria, ma anche perché—conservando pura la mia mentalità italiana e resistendo vittoriosamente ad ogni tentativo esercitato su me onde staccarmi dalla patria—io trovai in quell'ambiente musicale gallico un alto esempio di emancipazione dallo straniero e di formazione di una salda

coscienza nazionale che doveva poi, tornato in Italia, guidare la mia azione rinnovatrice e costruttrice». CASELLA 1941, pp. 173-4.

27. «Die Orientierung eines jungen, in Frankreich lebenden italienischen Komponisten an der Symphonien Mahlers war im frühen 20. Jahrhundert eine ungewöhnliche und [höchst überraschende], die sich keinem der gängigen musikgeschichtlichen Klischees einfügen wollte». Cf. KÄMPER 1994, pp. 120.

29. «La sua musica ravviva di continuo il dolore inguaribile causato dalla perdita prematura e crudele di un uomo che avrebbe desiderato credere immortale, per il duplice valore del suo genio e della sua bontà. povero caro Mahler!» CASELLA 2010, p. 13.

31. «La conoscenza di quelle opere ha affrettato la mia evoluzione di molto, sicché ho percorso in due anni quel cammino che altri compiono in dieci». CASELLA 1941, p. 72. Cf. also an excerpt by Mario Castelnuovo Tedesco: «Forse alcuni musicisti, che hanno di Casella un'idea funambolica e trasformista, immagineranno questo *terzo stile* come un trapasso brusco e contraddittorio a nuovi sistemi, a nuove vie. Niente di tutto questo. In verità un divario profondo esiste fra il primo e secondo periodo, l'uno, per quel poco ch'io ne conosco, piuttosto romantico, negli spiriti e nelle forme, l'altro di un modernismo spregiudicato. Ma la crisi è spiegata dallo stesso Casella colla sua viva partecipazione al movimento musicale parigino durante gli anni che van dal '13 al '15, i quali corrispondono appunto alla sfolgorante rivelazione strawinskiana, da *Petrouska* al *Sacre du Printemps*». CASTELNUOVO-TEDESCO 2017b. FC [C. 305], FGC.

33. «Ne nous essoufflons plus à écrire des symphonies, pour lesquelles nous tendons nos muscles sans résultat bien appréciable. Au besoin, préférons-leur l'opérette». DEBUSSY 1987, p. 268.

36. «Fortemente sospettato di germanofilia». MARCHESI 1958, p. 62.

37. «Condivido pienamente [le posizioni] del futurismo ufficiale: la sua sete di novità, la sua volontà di liberazione, il suo spirito minoritario di esplorazione e di guerra alla mediocrità vergognosa della maggioranza; non ne condivido—in gran parte almeno—l'estetica, né tanto meno le idee politiche; e ne disapprovo completamente la volgarità nei mezzi di réclame e di lotta; disapprovo tanto più questa, inquantoché la grave tendenza alla grossolanità e alla brutalità che troppo perdura tuttora nel gusto italiano, dovrebbe essere strenuamente combattuta da chi vuol migliorare e raffinare la nostra razza; non ammetto assolutamente che si voglia catalogare per forza uno o parecchi artisti in una associazione di altri esteti, i quali [...] costituiscono né più né meno che una *setta*». CASELLA 1919, pp. 1-2.

49. «Quell'anziana e solenne signora americana aveva destinato parte della sua ricchezza ai musicisti, e commissionava loro delle composizioni che compensava con uno *chèque* di mille dollari; questo tuttavia non le bastava, ed ogni anno intraprendeva un viaggio in alcuni paesi europei trascinandosi dietro un gruppo di compositori e di esecutori, ed organizzando in alcune delle città visitate, dei concerti privati comprendenti generalmente le opere da lei commissionate. La strana comitiva si radunava ora a Roma, ora a Parigi, ora a Ginevra e di lì, in treni di lusso, partiva per le città prestabilite, dove tutti scendevano nello stesso albergo (naturalmente di lusso); i fasti dei principi del Rinascimento tornavano a vivere e, questa volta, a vantaggio dei musicisti». LABROCA 1959, p. 98.

52. «Ich hatte zwar die Ehre, daß Puccini, kein Sachverständiger, sondern ein Sachkønner, der bereits krank, eine sechsstündige Reise machte, um mein Werk kennenzulernen, und mir nachher sehr Freundliches sagte: das war schön, auch wenn ihm meine Musik doch fremd geblieben sein sollte». And later on: «Ich habe mich sehr gefreut, dass Sie die schöne Geschichte im Anbruch erzählt haben von meinem Zusammentreffen mit Puccini, dessen Tod mich sehr erschüttert hat. Nie hätte ich geglaubt, dass ich diesen großen Mann nicht wiedersehen werde! Und ich bin stolz darauf, sein Interesse gefunden zu haben und Ihnen dankbar dafür, dass Sie meinen Feinden, diese für mich so ehrende Tatsache erzählt haben». SCHÖNBERG 2007, p. 412.

54. «È uno dei rari pianisti che abbiano una spiccata personalità: una personalità che non si può ben comprendere e valutare se non si abbia presente la complessa fisionomia di questo singolare artista, che è insieme pianista e compositore; né si possono scindere questi due aspetti della sua attività». CASTELNUOVO-TEDESCO 2017c, p. 162.

59. «Sebbene retrospettivamente tendesse a dichiararsi entusiasta del movimento [fascista] fin dai tempi della marcia su Roma». NICOLODI 1984, p. 245.

60. «situazione privilegiata». Ibid., p. 245.

61. «ottusi musicanti di tendenze 'fasciste borghesi'», SACHS 1995, p. 176.

62. «l'inconciliabilità tra le sue idee politiche e le sue idee artistiche. Tentava di far parte della gerarchia artistica fascista e al tempo stesso di rappresentare l'avanguardia musicale». Ibid., p. 245.

110. «Casella ist ein großer Pianist: er war viel früher Pianist, ehe er Dirigent wurde, und jetzt, da er beides betreibt, ist er immer noch viel mehr Pianist als Dirigent. Er dirigiert nicht das Orchester, er *spielt* auf ihm. Die Technik des Pianos unterscheidet sich von der des Dirigierens vor allem darin: dass der Pianist unter den Händen eine tote Sache hat, ohne Seele, eine formlose Masse, der sein Atem erst Leben einhaucht. Das Piano reagiert nicht, es antwortet nicht. Das Piano ist ein ganz eins mit dem Pianisten. Das Orchester dagegen, das sind Musiker, also Menschen. Das Orchester reagiert instinktiv auf den Dirigenten, es ist die Reaktion der Sympathie, der Antipathie, es ist der Kampf, es ist Sieg oder Niederlage. Der ganz starke Dirigent beherrscht jedes Orchester, ein mittelmäßiger Dirigent setzt sich bei einem oder dem andern durch, der unfähige wird von jedem überannt. Casella tut nichts von alledem; er tritt an sein Orchester heran, wie an einen *Steinway* und... spielt. Haben Sie schon einmal einen *Steinway* rebellieren gesehen? Nein! Ein *Steinway* ist fügsam. [...] Selbstverständlich kann die Persönlichkeit der Spieler nicht *völlig* verschwinden: aus diesem Grunde sind die Vorführungen Casellas mit dem Orchester so vollendeter, je mehr das Orchester *casellianisch* ist: und aus demselben Grunde wird Casella sich immer vorteilhafter als Pianist zeigen, weil das Piano mehr *casellianisch* ist, als selbst das gefügigste Orchester. Aber, soweit ich bis jetzt beobachten können, fügen sich alle Orchester seinem Kommando mit gutem Willen. [...] Und Casella lächeltet, dankt, erhebt den Taktstock und... spielt». RIETI 1925, pp. 200–1. FC [C. 302], FGC.

111. «lanciato in perenne corsa, eternamente proteso verso un incerto domani, affaticato ad inseguire chi sa mai quale attimo fuggente» CASTELNUOVO-TEDESCO 1925, VI, pp. 241–7, FC [C.305], FGC.

112. «un'arte più sintetica e nettamente anti-impressionista», Ibid.

113. «*Espressione mimico–musicale del costume* (inteso in senso lato), cioè degli usi e costumi di un popolo, dei suoi giuochi, dei suoi riti, di quelle forme d'arte e di vita elementari ed istintive, che ci sono state tramandate attraverso tradizioni antichissime e che costituiscono il fondamentale patrimonio artistico di una razza». Ibid.

131. «Caro amico, eccole un articolo che La potrà interessare, scritto in seguito ad uno stupido studio pubblicato su *World*, il giornale più anti-italiano di qua. Sono lieto di aver potuto difendere efficacemente le cose nostre su quelle medesime colonne. Torno a Roma il 3 aprile. Mille cose care agli amici. Per Lei e i Suoi, un affettuoso pensiero dal Suo Casella». CASELLA 1926. FC [L. 1604], FGC.

135. «Enorme impressione. Al successo degli italiani ha difatti fortemente contribuito moralmente il successo di Volpi nel campo politico-finanziario. Oggi l'Italia è sulla bocca di tutti. Molti giornali scrivono tuttora sciocchezze sul regime nostro. Ma infine, si parla della nostra nazione ad ogni istante e sempre con acuto interesse. Del resto, basta a provare la rinnovata fiducia americana nella nuova Italia il fatto del prestito italiano di cento milioni di dollari di novembre scorso, sottoscritto quattro volte in due ore di tempo a *Wall Street*». LABROCA 1926a.

136. «Le orchestre [americane] sono più meravigliose che mai e di esse fanno parte molti italiani. La musica perviene oggi in quel paese a una diffusione fantastica. Non si può immaginare i milioni di fonografi, di pianole e di apparecchi radiofonici che permettono ad un intero continente di udire ogni musica. Anche la *Giara* ed i *Pini di Roma* hanno avuto quest'inverno gli onori del 'broadcasting' ed hanno potuto essere uditi da oltre venti milioni di uditori. Particolare interesse vi è oggi in America per la musica moderna. La sola New York conta tre grandi Società di musica moderna, le quali danno concerti interessantissimi. [...] Un magnifico successo ha ottenuto a Cincinnati l'*Arca di Noè* del nostro Rieti, del quale New York aveva già applaudito lo scorso anno il *Concerto* per orchestra. Il pubblico americano dà prova, verso i lavori moderni, di una perfetta educazione non solo di quella educazione che ogni italiano si augura di vedere raggiungere anche dai nostri pubblici, ma anche di una simpatica cordialità». Ibid.

148. «È noto il tono di noncurante superiorità con cui Schönberg liquidò il collega italiano ai tempi del diverbio a proposito di *Scarlattiana* e della profezia di Casella sulla prossima fine dell'atonalità (termine, ahimè, improprio!) e dello schönberghismo: 'Casella ist mir in anderer Hinsicht viel zu sympatisch, als dass ich ihm auf Theoretisches antworten wollte!'. Perfidamente Schönberg mutò il titolo della composizione in *Scharlatania*, come a dire 'ciarlataneide'. PRINCIPE 1994, p. 130.

157. «New York est devenue le centre musical du monde : c'est inouï ce que vous pouvez entendre en une semaine à New York. On a dit que c'est l'argent seulement qui y attire les grands artistes de tous les pays. C'est un peu cela évidemment, mais c'est aussi pour beaucoup l'idée de participer à des activités d'une intensité que l'on ne trouve nulle part ailleurs. C'est Rome absorbant tout ce que possédait la Grèce. Les Américains me rappellent tout à fait les anciens Romains, sportifs, robustes, entreprenants, avides de culture. 'Les Américains me rappellent les Romains absorbant toute la culture de la Grèce'», CASELLA 1927, p. 21, FC [C.465], FGC.

190. «Casella ha diretto anche quattro concerti a Hollywood. Naturalmente per rispettare le abitudini americane la sala di concerto era semplicemente un... anfiteatro—il famoso antiteatro naturale di Bowl, il più grande del mondo—anfiteatro che è capace di circa 30.000 persone. L'orchestra è quella, ottima, di Los Angeles. Mi narrava Casella che si prova una impressione fantastica dinanzi a quella folla sterminata che ascolta con religioso silenzio programmi composti di ogni migliore musica antica e moderna. Lo spettacolo rievoca quello offerto dagli antichi teatri greci

all'aperto, come quello di Siracusa. La settimana precedente alla mia - prosegue Casella - ha ottenuto a Bowl un vivissimo successo Molinari. Così l'Italia per quindici giorni consecutivi ha potuto offrire al pubblico della California una potente affermazione delle nuove energie nel campo sinfonico». VERRETTI 1928. FC [C.646], FGC.

207. «L'ambiente è molto diverso da quello nord-americano, più vicino a noi per la sua latinità, ma certamente inferiore come interesse e grandiosità a quello degli Stati Uniti [...]. L'amore per la musica però vi è molto vivo [...]». CASELLA 1941, p. 247.

209. «L'unica novità di questo manifesto risiedeva nel fatto che tutti i precedenti documenti artistici del genere—a cominciare dai famosi proclami romantici per giungere a quello di Marinetti—erano sempre stati dei veri e propri appelli insurrezionali, animati da uno spirito rivoluzionario e semmai iconoclastico. Miravano insomma all'avvenire dell'arte e dell'umanità. E non si era ancora mai veduto un manifesto come questo dei 'dieci' che preconizzasse l'urgenza di una retromarcia. In questo senso, quel manifesto era davvero senza precedenti ed è augurabile—per il buon nome della terra nostra—che rimanga senza indomani». CASELLA 1941, p. 259.

218. «Tornato nel Nord America dopo cinque anni di assenza, la prima cosa che mi ha colpito - dopo la facile constatazione che il costo della vita materiale è ribassato a metà, talvolta al terzo di quello che era nel 1929—è il mutamento morale del paese. Senza aver nulla perduto della sua orgogliosa potenza e nemmeno della propria incontrollabile fiducia nell'avvenire, sembra che le dure sofferenze di questi ultimi anni abbiano reso quella razza più umana e maggiormente conscia dei suoi doveri verso altri popoli, altri continenti, e anche le abbiano conferito una migliore conoscenza dei problemi europei e insegnato non è a meno disinteressarsi di quelli». CASELLA 2012h, p. 301.

219. «Un primo tentativo del genere viene compiuto quest'anno dalla Philadelphia Symphony Orchestra, i cui dirigenti organizzano una stagione lirica (diretta da Fritz Reiner) la quale durerà parecchi mesi, e ha brillantemente cominciato con *Tristano*. Un altro analogo progetto è allo studio per New York; progetto secondo il quale la Philharmonic Society e il Metropolitan si assocerebbero in una gestione comune del teatro e dei concerti sinfonici. È ancora prematuro dire qualcosa circa la maggiore o minore probabilità di riuscita di questo grandioso piano. Ma ad ogni modo questo progetto e parecchi altri che sono allo studio in America, stanno a provare quanto sia riconosciuta la necessità di perpetuare il teatro lirico, anche in quei paesi che sono scarsi di tradizione melodrammatica, come il Nord America, e come la crisi presente sia soprattutto crisi di istituzioni e non di arte». Ibid, p. 303.

221. «Da queste affrettate note—e anche da quanto non ho creduto utile di riferire, ma che è noto in Europa, come, ad esempio, la continua presenza in questo paese dei maggiori 'assi' del concertismo europeo—è facile vedere che malgrado la crisi, la vita musicale nordamericana è sempre intensissima, anzi in pieno sviluppo ed evoluzione. È questa una constatazione la quale non può che rallegrare chiunque—come chi scrive—abbia una profonda conoscenza dell'importanza altissima che ha preso l'attività musicale americana nel quadro mondiale, attività la quale ha fortemente contribuito—in questi anni dell'immediato dopo guerra, ove l'Europa a stento ritrovava le perdute forze—ad assicurare la continuità della nostra arte, salvando dalla miseria (e forse dalla morte) la maggior parte degli artisti europei. È questo un debito di gratitudine che abbiamo verso gli Stati Uniti che sarà bene non dimenticare». Ibid., p. 304.

229. «Uno dei rimproveri che mi vengono più comunemente rivolti, è quello della mia pretesa immodestia. Ed è vero che talvolta la ostinata inimicizia, di troppi critici miei conterranei mi ha costretto a tributarmi da me certe lodi che non riuscivo a strappare alla parsimonia di quei signori. Come pure è vero che, se mi sento piccolissimo di fronte a Verdi oppure a Bach, mi trovo per contro molto grande quando mi paragono a taluni miei mediocri nemici. Ma aggiungo subito che, anche se ho potuto non di rado apparire immodesto e persino presuntuoso, non mi ha però mai mancato una virtù che considero infinitamente più importante: quella della totale umiltà di fronte alla musica. Umiltà che invece di venire attenuata dal mio continuo travaglio di perfezionamento, cresce ogni giorno nella mia coscienza di artista, e costituisce probabilmente il segreto della mia attuale posizione morale e della mia totale indifferenza alle manifestazioni dell'invidia che non disarma fino all'ultimo». CASELLA 1941, pp. 297–318.

230. «Se ho costantemente attirato su di me l'antipatia ed anche non di rado l'odio della mediocrità connazionale, non mi è però mai mancata la stima dai maggiori musicisti stranieri, e neppure (mi sia concesso ancora una volta di essere immodesto) la loro ammirazione. Confesso di tenere assai al suffragio degli stranieri, suffragio il quale corrisponde alquanto nel mio pensiero al consenso anticipato dei posteri». CASELLA 1941, pp. 297–318.

231. «Casella è onnipresente sempre e ovunque, con sovrana indifferenza per le implicazioni utilitaristiche o di prestigio: immensamente fervido e generoso di sé». and «C'è un abisso tra la sua alta rettitudine professionale, tra la sua vocazione didattica vissuta senza risparmio di energie e tesa magari (sì, certo) a favorire gli amici che però erano divenuti suoi amici dopo avere suscitato la sua stima, e l'odierna vita musicale italiana, corrotta e clientelare, ragnatela di bassi intrighi (non senza olezzi di lenzuola) in cui si attribuisce conclamata stima agli amici e ai *familiares* [...]» Ibid., PRINCIPE 1994, pp. 130–1.

233. «Questa mia cieca fede nell'arte fu in ogni istante la mia vera religione. La musica ha sempre costituito la mia sola ragione di esistere e fu onorata causa determinante di ogni mia azione. Non ho mai conosciuto neppure per un attimo

l'angoscia di chiedermi 'perché fossi al mondo', ma mi sono sempre considerato come un combattente al quale una potenza superiore aveva affidato un avamposto e che doveva adempiere al mio dovere senza perdere un minuto con inutili dubbi oppure superflue interrogazioni. Ho cercato sempre di far bene, cosa che troppi uomini purtroppo evitano, girando al largo. Il rispetto al lavoro qualunque esso sia, arte oppure umile lavoro manuale (rispetto che ho ereditato da mia madre la quale ne era un mirabile esempio vivente) fu sempre per me altissima regola di vita, alla quale credo di non aver trasgredito un giorno solo». CASELLA 1941, p. 297.

236. «L'europeismo è un movimento spirituale al quale gl'Italiani sono oggi chiamati a partecipare non solamente per mille ragioni storiche e culturali, ma anche per il carattere fondamentale della loro rivoluzione politica, la quale—a meno che non la si voglia ridurre ad una “rivoluzione di casa”—deve anche recare con sé la presenza di un'arte che non sia meno “moderna” di detta rivoluzione politica e che ponga decisamente l'Italia al primo posto sul piano dell'avanguardia europea». CASELLA 1941, p. 209.

238. «La nostra musica, pur senza nulla rinnegare della nostra tradizione [...] fa parte viva ed integrante del vasto movimento spirituale che si identifica [...] con la parola europeismo, la quale significa quella vasta e universale aspirazione che deve guidare l'intera arte verso la nuova coscienza morale e sociale». VLAD 2003, p. 15.

239. «Le sue opere venivano stroncate; e al di sotto di ogni stroncatura emergeva chiaramente il 'fatto personale'. Le dissonanze non c'entravano. Avesse scritto musica più consonante inimmaginabile, sarebbe stato stroncato allo stesso modo, e altrettanto bassamente ingiuriato. Ciò che offendeva era che—nonostante tutto—continuava a reggersi in piedi magnificamente. I suoi nemici non riuscivano a rendersi conto del fenomeno». LABROCA 1936. FC [C.1291], FGC.

240. «Forse il tipo più rappresentativo dei musicisti arrivisti. Egli fa lo straniero in Italia e l'italiano all'estero». NICOLODI 1984, p. 250.

243. «Nessuno come Casella fece tanto per far conoscere la musica italiana negli altri paesi e la musica degli altri paesi in Italia; pochi, nella sua generazione, ebbero il suo modo europeo di pensare la musica e di fare musica, eredità della sua formazione torinese d'adozione intenso rigore, negazione radicale della furbizia levantina che oggi domina il mondo musicale italiano». PRINCIPE 1994, p. 130.

244. «Arduo compito è quello d'illustrare l'opera d'un artista contemporaneo, specie se si considera quanto spesso accade che, per un comune vizio di critica—infausto portato dell'affrettata consuetudine giornalistica—, si prendano a considerare volta a volta i singoli momenti dell'attività creatrice, senza cercare di coordinarli, di raffigurarceli nella nostra mente connessi e conseguenti, quali, senza dubbio, furono concepiti dal pensiero creatore. Molte volte, sulle prime opere di un artista, vien formulato affrettatamente un giudizio, che ha tutta l'aria di voler essere definitivo, e che si seguita poi a ripetere meccanicamente—senza tener conto delle possibilità evolutive di una mente umana in continua ansia di rinnovamento. Altre volte invece si considera l'artista come lanciato in perenne corsa, eternamente protesosi verso un incerto domani, affaticato ad inseguire chi sa mai quale attimo fuggente (tale è stata spesso l'attitudine dei critici italiani nei riguardi di Alfredo Casella). Così nell'uno come nell'altro caso il giudizio critico risulta unilaterale ed incompleto». CASTELNUOVO-TEDESCO 1925, p. 168.

245. «Con un mirabile senso giornalistico arrivava sempre nel punto giusto e al momento opportuno: le correnti estetiche sorte prima dell'altra guerra, sviluppatasi e trasformatesi nell'altro dopoguerra, egli le conobbe tutte, ed imparò l'arte di navigare tra di esse senza farsi travolgere dai vortici delle esagerate ed inopportune ammirazioni o dai disprezzi ancora più inopportuni: seppe distinguere i pionieri coscienti dagli avventurieri da strapazzo, i creatori dagli imitatori, i maestri dei discepoli, sicché i panorami disegnati da lui avevano quasi sempre la scientifica esattezza delle carte geografiche». LABROCA 1958, p. 158.

248. «Come figura globale di musicista ha costruito qualcosa da solo, malgrado gli altri “ottantisti” e, senza veri interlocutori, ha contribuito, anche praticamente, ad aprire l'Italia al pensiero musicale europeo, su una strada che era già stata iniziata con strumenti elementari e tradizionali da Puccini, con strumenti intellettualistici e utopici da Busoni e fu poi proseguita nella maniera più completa e responsabile da Dallapiccola e Maderna». BERIO 2013a, p. 131.

249. «dimensione molteplice e multimediale che è stata uno dei segni fondanti della modernità». LOMBARDI 2012b, XII.

250. «inserita in una società dove le forme di intrattenimento stanno mutando rapidamente, soprattutto in virtù dei nuovi mezzi di trasmissione a distanza, di fronte alla quale, grazie alla crescente capacità di riprodurre suoni e immagini, ogni giorno si spalancano nuovi orizzonti». Ibid.

251. «L'avvento di una borghesia industriale dotata di grandi mezzi economici sembra a Casella la chiave di volta per garantire alla musica d'arte e al teatro d'opera quella libertà che era messa in pericolo dai regimi totalitari europei e dal definitivo tramonto delle corti europee, tuttavia il mecenatismo borghese rimarrà un fenomeno essenzialmente americano». Ibid.

252. «a quella rigogliosa fioritura che la musica italiana conobbe dal dopoguerra in poi, che egli aveva preconizzato e per la quale aveva speso tante energie lungo l'arco intero della sua vita». VLAD 2003, p. 15.

#### 4. Castelnuovo-Tedesco

1. «Realizzai forse allora per la prima volta quella che doveva essere la vera tragedia della mia vita: la tragedia dell'espatrio! Da allora in poi sarei rimasto per gli Americani "l'Italiano", per gli Italiani "l'Americano": ormai per sempre sospeso fra due mondi!», CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 492.

2. «Anche per quanto concerne l'esercizio professionale della critica, peraltro, Pizzetti offriva all'allievo un modello quanto mai autorevole, avendo contribuito in maniera determinante—insieme almeno, lo ricordiamo, ai coetanei Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero—alla piena affermazione anche in Italia della figura del compositore-critico: ossia di chi, compositore in prima istanza, nella fattispecie anche di fortissimo statuto, ricorre con sistematicità al mezzo della stampa periodica (sia essa rivista o quotidiano) non solo per confrontarsi con i colleghi e gli "addetti ai lavori", ma anche per portare questioni di attualità musicale e riflessioni concernenti la musica in un più ampio e trasversale agone di dibattito intellettuale». CASTELNUOVO-TEDESCO 2017a, p. 15.

4. «Non poche sono le figure di compositore-critico che popolano il panorama della cultura italiana a partire almeno dalla seconda metà dell'Ottocento, ma solo di pochissimi (Arrigo Boito e Giovanni Tebaldini tra questi) ricordiamo oggi l'attività compositiva». NICOLODI 2011, pp. 31–53.

6. «La mia vita è stata così silenziosa e modesta che certo non potrebbe interessare nessuno; ed io non sono uno scrittore di professione. Probabilmente questi miei ricordi non saranno mai pubblicati [...] Perché dunque li scrivo? Non lo so. Non mi sono mai domandato perché scrivo la mia musica; ma sento che scriverla è il mio destino e la mia ragion d'essere». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 45.

11. «Se Pizzetti era rigorosissimo nell'insegnamento del contrappunto, lasciava invece piena libertà nella pratica della composizione. Gli portavo i miei pezzi, e li discutevamo insieme (quasi alla pari, da buoni colleghi): egli faceva le sue osservazioni e le sue critiche (acutissime) sia sulla concezione generale, che sui particolari dettagli; poi mi diceva: 'Ci ripensi; e se n'è convinto, li corregga; ma li corregga da sé!' [...] quando l'ho rivisto recentemente a Roma [...] mi ha confermato di aver mantenuto, attraverso gli anni e le successive generazioni di allievi, questa pratica giustissima (che, quando io mi sono dato io stesso all'insegnamento, ho cercato d'imitare)». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 90.

12. «Forse nella strumentazione il suo insegnamento era meno efficace: Pizzetti non era un 'virtuoso dell'orchestra,' non aveva né la smagliante ricchezza di un Respighi, né la lucida perfezione di un Casella, né l'estrosità spesso sorprendente di un Malipiero (per parlare dei suoi coetanei soltanto): aveva bensì la virtù di un'orchestrazione trasparente, appropriata ed espressiva; e, in questo senso, il suo esempio era prezioso», Ibid., p. 91.

15. «Dopo la lezione in conservatorio passavo con lui buona parte delle mie serate. Ero anzi il solo ammesso fra i suoi giovani allievi, e i miei compagni n'erano un po' gelosi [...] Pizzetti diceva che avevo un raro istinto critico; e forse aveva ragione: tant'è vero che (per quanto per molti anni non abbia esercitato l'insegnamento) venivano da me [...] compositori più anziani e più giovani a farmi sentire le loro musiche colla stessa fiducia nel mio istinto; e così sono stato il 'confidente' di tre generazioni di musicisti italiani (cosa di cui sono particolarmente orgoglioso)». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 91.

16. «Il compito che si era assunto non era facile (poiché ben si conoscono le suscettibilità e le difficoltà di carattere dei musicisti): ma, nella sua impassibile serenità, non si scoraggiava, i malintesi erano presto dissipati; ed era riuscito, veramente, a suscitare intorno alla sua persona, e nel gruppo dei compositori italiani d'avanguardia, un senso di fraternità (che purtroppo, dopo la sua scomparsa, si è dileguato). Rappresentava, nella musica italiana moderna, il fermento, il lievito, il tessuto connettivo! E non soltanto per la musica moderna in genere: quando appariva qualche opera particolarmente significativa, si adoperava, con zelo di missionario, a farla conoscere». Ibid., pp. 100–1.

17. «Mi è stato rimproverato, più volte di essere 'spagnolescente'; ma, tengo subito a dirlo, non per imitazione dei compositori spagnoli (Albéniz, Granados, De Falla), che pure ammiravo; ma piuttosto per un istintivo bisogno di tornare a quei ritmi (ora languidi e molli, ora secchi e precisi); a quelle linee 'vocalizzate', a quelle espressioni popolari, che del resto si ritrovano, quasi identiche, in tutti i paesi meridionali (Napoli, la Sicilia, la Sardegna, fino alle coste greche e palestinesi) e che costituiscono, direi, le caratteristiche di ogni musica mediterranea». Ibid., p. 104.

18. «Mentre la migliore musica dei nuovi compositori italiani è caratterizzata da un sincero ritorno alle forme classiche e da una limpidezza espressiva sempre più diretta e sintetica, Castelnuovo non ha mai smesso di manifestare un profondo attaccamento allo stile e alla visione romantica. Nel suo caso, certamente non si tratta di una questione legata a qualche forma di imitazione dei suoi grandi modelli ma, semplicemente, di un'affinità piuttosto stretta che lega la sua arte alla produzione musicale del diciannovesimo secolo. Questa affinità si manifesta in uno stile fatto di delicate e

frequenti melodie, di ritmi più femminili che eroici, e di armonie sempre tendenti a stabilire un'atmosfera musicale piuttosto che a sottolineare una storia breve, chiara e concisa. *Mandragola* conserva e forse accentua tutte le caratteristiche fondamentali dell'autore delle sue musiche. [...] Per quanto riguarda il linguaggio musicale della *Mandragola*, va riconosciuto che il suo idioma è specificamente italiano. Non solo la melodia presenta tutte le caratteristiche essenziali della fraseologia della musica italiana, ma anche il ritmo e l'armonia sono assolutamente conformi a tutte le tradizioni italiane post-romantiche». CASELLA 2012o, pp. 357–9.

20. «Qui a Hollywood abitavano anche i 'patriarchi della musica moderna', i due più celebrati compositori contemporanei: Schönberg e Stravinsky! e (per quanto li conoscessi tutti e due fin dall'Europa), più volte mi sono domandato se, rinunciando a frequentarli più spesso e ad entrare nel cerchio dei loro intimi, non mi sono privato di una delle più preziose esperienze della mia vita musicale. Ma prima di tutto era difficilissimo essere amico di entrambi! poiché Schönberg e Stravinsky si detestavano (non tanto per rivalità professionale, quanto per certi vecchi rancori personali: molti anni fa, quando era ancora a Vienna, Schönberg aveva scritto un breve lavoro corale che di Stravinsky voleva essere una parodia; e questi non gliel'aveva mai perdonata)», CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 400.

21. «Quando Casella aveva organizzato in Italia la prima tournée del *Pierrot Lunaire*, e mi aveva chiesto di scriverne le note illustrative, rifiutai: proprio perché non ero affatto convinto, e non volevo d'altra parte dire cose che Casella e a Schönberg potessero dispiacere», CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 402.

23. «Sono un semplice musicista che non crede né alle teorie né alle mode [...]. Io non ho nessun postulato da sostenere, nessuna tesi da dimostrare», Ibid. pp. 179–80.

28. «Saprà già la bella notizia che Heifetz e Toscanini faranno insieme a New York la prima esecuzione dei *Profeti*; e il Maestro, sapendo che Ella ha adoperato nel Concerto delle melodie tradizionali ebraiche, La prega per mezzo nostro, di dargli ogni possibile informazione sul materiale tematico», CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 234.

29. «Sa, Castelnuovo, i suoi temi originali sono molto più "ebraici" di quelli tradizionali!» Ibid., p. 244.

30. «Castelnuovo! Molti violoncellisti potranno suonare la sua musica meglio di me, ma nessuno la suonerà mai con tanto amore: per favore, mi scriva un Concerto!» Ibid., p. 244.

34. «E fu un colpo terribile: qualunque cosa avrei potuto sopportare, la fine della mia attività professionale, l'esproprio dei beni, ma non questo! Rivedo ancora l'espressione disperata sul volto di Pietro quando lesse 'la condanna', e, se c'è una cosa che non posso perdonare al Fascismo, è proprio questo dolore muto, chiuso, profondo che lessi sulla faccia del mio bambino». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 301.

35. «Ho visto distrutto [...] con un sol colpo di penna—'per decreto'—l'edificio che avevo così pazientemente costruito», Ibid., p. 41.

36. «Per il suo autore l'opera costituì il caso forse più eclatante ed emblematico di continuità nel tempo e di resilienza a fronte del mutare, anche drammatico, del quadro storico di fondo». DE SANTIS 2019, p. 50.

38. «E il giorno dopo arrivammo a New York! Era una mattina afosa di luglio, e, per la gran nebbia, all'alba, ululavano, strane e sinistre, le sirene: la nave era ferma fuori del porto (di fronte ad Ellis Island) per le formalità d'uso, e grande era l'eccitamento a bordo (figurarsi il nostro, in attesa di sbarcare sulla 'terra promessa'). Poi, d'un tratto, si aprì la voce della radio, e, da terra, si rovesciarono fiotti di musica: musicchette leggere, veramente, canzonette; ma erano così festose e balzanti (ottimiste, direi) e procedevano con passo così ritmico e sicuro: parevano la voce di un popolo gioviale e fanciullone, onesto ed accogliente; infine, a poco a poco, la nebbia cominciò a diradarsi, e apparve la linea dei grattacieli, il profilo di New York (spettacolo imponente ed indimenticabile, tante volte descritto, ma che, ogni volta quando io lo rivedo, mi riempie di commosso stupore): un nuovo mondo, veramente! La gente si accalcava a prua, per goder lo spettacolo, fra grida, canti, comandi urlati dagli altoparlanti; ma a poppa rimase solo una suora, quasi dimentica e indifferente, non curante del trambusto: sgranando il rosario fra le dita, pregava, con gli occhi fissi all'oceano che avevamo attraversato; pregava per tutti, i presenti e gli assenti». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, pp. 312–3.

39. «New York mi offriva un aspetto del tutto diverso: era la vera città moderna (anzi, forse, la sola città veramente moderna) ma era difficile sottrarsi al suo fascino, all'attrattiva di questa vita pulsante ed intensa che si manifestava in mille modi (nel traffico incessante delle strade e in quello sotterraneo dei *subways*), all'attività di questo formicaio umano (dove milioni di interessi, di ambizioni e di desideri si incrociano o si cozzano, e infine alla sua bellezza! Sì, perché New York mi parve, fin dal primo momento, veramente bella, proprio in virtù della sua architettura, delle sue dimensioni e dei suoi spazi per quanto impregnato io fossi di pregiudizi europei, classici e rinascimentali». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 313.

41. «Io non ho mai amato, né allora né poi, le *parties* (queste accozzaglie, troppo numerose, di personalità disparate) e avrei preferito accoglienza e più raccolte e più intime; e, in genere, devo dire, mentre ho trovato l'ospitalità americana

sempre pronta e cordiale, l'ho riscontrata anche, in un certo senso, passeggera e superficiale: non va oltre certi limiti, e, soprattutto, non scende in profondità (secondo le nostre consuetudini europee); così, se a New York (come più tardi a Hollywood) ho fatto molte piacevoli conoscenze, posso dire di aver stabilito ben poche vere amicizie». Ibid., p. 319.

44. «Ho capito subito che era difficile 'conquistare' New York (e tanto più l'America!); Sentii che non avrei potuto essere 'un successo' (almeno nel senso pubblicitario e il plebiscitario americano): come pianista avrei dovuto competere con altri, troppo più esperti e maturi di me (e del resto non avevo nessunissima voglia di mettermi a lavorare il repertorio); come compositore, anche, capivo che la mia arte, tranquilla e senza infingimenti, aliena dalle stravaganze della moda, si poteva ispirare simpatia e rispetto, difficilmente avrebbe potuto solleticare la curiosità del pubblico americano, sempre in cerca dell'insolito e delle sensazionale (anche perché incautamente guidato da una critica snobistica e capricciosa), interessato, in fondo, più dagli interpreti (e sempre pronto a divinizzare direttori e solisti) che dalla musica; e, nella musica, più alle apparenze che dalla sostanza». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 321.

45. «In realtà, noi profughi italiani eravamo stati preceduti da quelli tedeschi che, se da un lato si erano mostrati fortissimi nell'insegnamento accademico, dall'altro, per il loro atteggiamento esclusivo e talvolta arrogante, avevano ispirato scarsa simpatia: sicché la reazione non aveva tardato a manifestarsi, e anche in America, purtroppo, cominciava una ondata nazionalista. Così l'avvenire si presentava pieno di problemi e di incertezze», Ibid., p. 322.

47. «Di musica corale, oltre quella liturgica, ne ho scritta parecchia anche di carattere secolare, poiché trovai che in America ve n'era molta richiesta, sia da parte di editori che delle società corali. Ne fui lieto (e un po' sorpreso) poiché in Italia (per quanto avessi avuto da Pizzetti una preparazione particolarmente solida in questo campo, e mi ci sentissi io stesso portato) avevo avuto rare occasioni di coltivarla... Qui in America, invece, i cori professionali sono veramente formidabili, quelli di dilettanti pure ottimi; e infine non vi è scuola od università che non abbia uno o più gruppi di varia efficienza». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 442.

48. «qualità tecnica, la ponderata costruzione e la cangiante interrelazione tra testo e musica». MARAS 2019, p. 105.

53. «Hollywood! Nome magico, che accende tante fantasie; ma in realtà non è che un sobborgo di Los Angeles, e, all'epoca in cui vi arrivai (è molto cambiato in questi ultimi anni, dalla guerra in poi), aveva ancora un aspetto tranquillo e modesto, simile a quello di un soggiorno balneare (mi faceva pensare un poco a Viareggio o a Forte dei Marmi): allineato lungo un viale, Hollywood Boulevard, con molte stradette laterali, e su questo gli alberghi, i negozi, un'infinità di cinematografi (uno 'cinese', uno 'egiziano': strani relitti di fantasie orientali, di pessimo gusto; innumerevoli bar (ispirati ai *South Seas*: segno che anche questo che l'oriente non è lontano; poi sulle vicine colline, a cui ci si arrampica per viuzze strette e tortuose, molte villette evidenti, fra giardini e ciuffi d'alberi (palme ed eucalipti per lo più). [...] su Hollywood Boulevard concentrava ancora a quel tempo la 'popolazione dei film'; una strana umanità, pittoresca, eccentrica (e spesso equivoca), perlopiù comparse, o giovani attori in cerca di fortuna, o vecchi artisti in declino [...]: tutti sembravano trascinare su quei marciapiedi folli speranze o illusioni perdute; una strana (e a volte lugubre) mascherata. Ma, con tutto questo (in confronto al ritmo febbrile della vita di New York), la gente sembra prendere la vita più allegramente, con meno fretta e con maggiore ottimismo: contenta, soprattutto, del sole, dei fiori, di questo terso e immutabile cielo azzurro». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 335.

54. «un numero tra tanti altri». Ibid., p. 340.

55. «di imparare subito il mestiere». Ibid., p. 337.

56. «Scalpitavano sul pianoforte delle esuberanti improvvisazioni, sognando di scrivere un *Piano Concerto* (ma non conoscevano, in generale, che quello di Grieg e quello di Tchaikovsky): persino Mickey Rooney voleva scrivere una Sinfonia!» Ibid.

57. «un ingranaggio di una macchina ben oliata». Ibid., p. 389.

58. «Durante il periodo ch'io rimasi alla MGM, il mio nome non apparve mai sullo schermo; non solo, ma non mi fu mai affidata un'intera pellicola da musicare: questo per una delle curiose consuetudini di 'collaborazione' che allora erano in uso [...] per cui ben di rado un solo musicista componeva (e tanto uno orchestrava) la musica per tutto un film: ma più spesso il lavoro veniva diviso fra diversi compositori. [...] sullo schermo appariva un solo nome, generalmente quello di un *oldtimer* (e spesso di quello che al lavoro aveva contribuito meno). La realtà era [...] che, prima di me (e prima di altri europei scritturati) si erano installati nell'industria alcuni musicisti [...] non affatto disposti a favorire i 'nuovi venuti'. [...] Così si era iniziato e stabilito l'uso dei *ghost-writers*, ed io ero uno di quelli!». Ibid., p. 342.

59. «puerile mosaico di motivetti». Ibid., p. 350.

62. «una macchina lanciata a tutta velocità». CAPUTO 2019, p. 82.

63. «schiavitù di Babilonia». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 382.

65. «Nella mia vita artistica, l'esperienza cinematografica non rappresenta più di un centesimo», CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 353.

66. «Mio caro Ninetto. Inutile dirti con quanto affetto e con quanta apprensione [ti] abbiamo sempre pensato in questi anni terribili! Sei sempre stato presente al mio cuore; e una tua fotografia, di quando eri ragazzo, è stata sempre sul mio pianoforte, fra le più care immagini della vita passata... L'unica tua notizia che ebbi durante la guerra fu un messaggio di Maria, attraverso la Croce Rossa (e in risposta ad uno mio) della primavera del 43, che mi diceva del successo di una tua opera a Parma (quale? quella ariostesca che avevi incominciato?) [...] E... cerchiamo di riprendere il filo!... Che dirti di noi?... Abbiamo passato questi anni molto quietamente (almeno in apparenza; ma sempre angustati per le vicende d'Italia e in ansia per la sorte dei nostri... i quali, come forse saprai, hanno 'salvato la pelle'...; ma non altro...: il Babbo, ormai ottantacinquenne, dopo molte avventure è tornato a Firenze, per trovare la sua casa saccheggiata, s'intende...: mio fratello Ugo, i Liuzzi, Giorgio [e] Aldo Forti con le famiglie, han trovato rifugio in Svizzera; a Firenze sono rimasti mio fratello Guido e Nella Piccardi; ma tutto questo l'abbiamo saputo recentemente; e l'incertezza di quest'ultimo anno è stata atroce...). Noi, ti ripeto, non ci siamo mossi da questo angolino di California; e un anno fa, costretti dalla crisi degli alloggi, per non rimanere senza tetto, abbiamo comprato questa minuscola casa, che pare uscita da una poesia di Palazzeschi! Così siamo qui, noi quattro, rannicchiati nel nostro guscio: in attesa degli eventi...; e senza progetti precisi per l'avvenire (i nostri progetti, del resto, sono totalmente subordinati agli studi e all'avvenire dei figliuoli: e questo non ci fa pensare ad un prossimo ritorno...). Intanto io seguito a fare il 'cinematografaro': senza grande entusiasmo...; ma era l'unica soluzione possibile per guadagnarsi da vivere (come compositore) in un paese industrializzato e in questo particolare periodo: non posso dire di aver fatto una 'grande carriera' (l'ambiente è tremendamente difficile, e i musicisti europei non hanno avuto 'an easy time'...), ma il lavoro non mi è mai mancato: per tre anni sono stato sotto contratto alla M.G.M.; ora sono 'free lancing', cioè lavoro liberamente in vari studi (come fanno anche Amfitheatrof e Tansman): per parte mia quasi costantemente ad M.G.M [...] a Columbia. So che anche tu hai lavorato per i films in questo tempo [(] me lo ha scritto Achille, in una lettera giunta due giorni fa), ed è buffo di... ritrovarsi colleghi una volta di più! Se ci ritroveremo, faremo una gara! ma credo che io ti batterei.. in velocità! In media faccio [(s)olo per i films) 120 pezzi (o scene) all'anno, e (contrariamente all'[uso di] Hollywood) ne faccio anche l'orchestrazione: spesso 30 pagine di partitura al giorno... (Non so come sia in Italia, ma qui è un lavoro duro...). A tempo perso (cioè nei week ends) insegno anche (a una mezza dozzina di zucconi!). E, quando ho tempo (capirai che non ce ne rimane molto!) lavoro per conto mio: abbastanza, se non moltissimo...; [pubblico] anche, con una certa regolarità; ma solo le cose brevi (liriche, [?], pezzi per violino e per pianoforte); di cose lunghe gli editori non ne vogliono sapere...; e pubblicar partiture o musica da camera è praticamente impossibile. [...] Vittorio Rieti è sempre a New York: ha [d?]a farsi strada, ma recentemente ha avuto successo con un paio di balletti. Qui, di musicisti, ci sono Strawinsky (che non lo vedo mai), Schönberg, Tansman, Toch e moltissimi altri: Hindemith insegna a Yale, Milhaud a Mills College (Oakland, Calif.), Massarani è a Rio de Janeiro. Toscanini, sempre 'energetico', continua a dirigere col vigore di un ventenne! Presto dovrebbe venire qui a dirigere per un concerto la (perfida...) orchestra di Los Angeles; così lo rivedrò dopo quattro anni (l'ho rivisto in film!). Massimo Freccia ha diretto per tre anni l'orchestra di Cuba, ed ora dirige quella di New Orleans. Dei tuoi ex compagni del Curtis, Barber è sotto le armi, ma scrive sempre musica sinfonica ed è, fra i giovani americani (che adesso cercano di valorizzare ad ogni costo...) uno dei più apprezzati. Menotti è fra New York e Philadelphia (dove credo tenga la cattedra di Barber, finché questi è militare): scrisse un'opera seria 'The God's Island' che fu data al Metropolitan, ma con poco successo. Invece ho sentito qui 'Il Ladro e le Zitelle' che è divertentissimo. Per restare al Curtis ti dirò che la Sig.<sup>ra</sup> Marie Louise Bock nei suoi giovani anni!) ha sposato Zimbalist! (e... l'ha fatto direttore del Curtis). Di anni Mrs. Coolidge ne ha compiuti 80, ed è sempre più sorda; ma... non si risposa. Da New York molte volte mi ha chiesto di te l'editrice della rivista 'Modern Music', Minna Lederer (che non conosco), ma finora non ero in grado di dargliene. Ed ora, Ninetto, raccontami un po' di te (come stai? hai passato molte peripezie? come ti sei organizzato? quanta bella musica hai scritto?); e dei tuoi: la Mamma so che è con te, e spero possiate avere una vita relativamente tranquilla (temevo molto che foste rimasti separati); La Zia Ita, Maria e Titina sono rimaste bloccate nel Nord? E degli amici romani cosa sai dirmi? (Pizzetti e Virgilio so che stanno bene, Casella mi hanno detto che è stato molto malato). Avevo scritto a Silvio D'Amico per avere notizie di tutti loro, ma finora non ho avuto risposta. Del resto le lettere (in mancanza della posta aerea) per ora impiegano due mesi (quando arrivano...); e, proprio in questi giorni, ho cominciato ad avere le prime del mio Babbo da Firenze... Ad ogni modo... fatti coraggio: vinci la tua naturale pigrizia e scrivimi una bella lettera, ché mi farai proprio felice! Ricordami con affetto alla Mamma e ricevi un grosso abbraccio dal tuo Mariolito». CASTELNUOVO-TEDESCO M/C 1952.

70. «scrivere brevi pezzi, di carattere vario, su temi popolari». BARDI 2019, p. 20.

72. «Non perché io volessi fare l'americano al cento per cento! (Dio me ne guardi!), ma poiché la sorte mi aveva condotto in questo grande paese, fra questo popolo di tante svariate provenienze, avrei voluto conoscerlo più a fondo, capirlo meglio, e, se fosse stato possibile, 'toccarne le corde'. Quale miglior via se non attraverso la musica popolare?» CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 365.

81. «Melodie di carattere decisamente modale da far pensare agl'inni greci o a melopee russe [...] una *variabilissima* metrica (da far pensare Stravinsky del *Sacre du printemps*); e infine, nell'uso dei molteplici strumenti a percussione

(che soli accompagnano il canto e la danza), una sconcertante poliritmia (da far pensare, anche questa, a Stravinsky)». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, pp. 368–9.

83. «ritrovare sé stesso: forse anche perché, in un certo senso, apparteneva al passato, ai ricordi d'infanzia». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 371.

86. «Non volevo né adoperare dei temi popolari (come avevo fatto nelle mie musiche americane alla MGM), né fare delle stilizzate contraffazioni (con un pizzico d'impressionismo francese ed un pizzico di Stravinsky) come usa fare (per intenderci) Aaron Copland. Volevo inventare io stesso la mia musica, e volevo, al tempo stesso, che essa avesse un sapore autentico e primitivo». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 543.

87. «colore semplice, primitivo, agreste, che sapeva di terra e popolo», Ibid., p. 544.

88. «più americano di loro», Ibid.

90. «Per quanto, in realtà, qui in America, i musicisti ebrei, compositori ed interpreti, siano legione, per non dire la maggioranza!». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 441.

91. «Visto che ero nato in Italia, decisi di attenermi alla tradizione polifonica italiana; l'educazione corale che avevo ricevuto da Pizzetti era più monteverdiana che palestriniana (e mi rammentavo, del resto, una frase scherzosa che mi aveva detto una volta Pizzetti, a proposito dei cori che scrivevo in scuola con lui: 'Ma Lei fa del Monteverdi ebraico!'): decisi quindi di fare appunto (e questa volta di proposito!) del 'Monteverdi ebraico'. Proposito, del resto, non assurdo storicamente, se si pensa che i primi esempi di una liturgia ebraica italiana risalgono appunto al mantovano Salomone Rossi che di Monteverdi era stato non solo contemporaneo, ma amico e discepolo (e i pochi pezzi che conosco di lui sono bellissimi). Ibid., pp. 438–9.

94. «Mio caro Ninetto. [...] Sento, con piacere, dell'operina che devi scrivere per la radio. Spero che Suso (di cui conosco l'intelligenza e di cui ho apprezzato le qualità di scrittrice nei films) ti combinerà un buon libretto (e che Lele non ci metta bocca). Credo potrete avere una piacevole e "successful collaboration". Che soggetto avete scelto? Dei tuoi films abbiamo visto qui poco tempo fa "Molti sogni per le strade" (tradotto, non so perché, *Woman's trouble*): molto carino il film e la musica! ed ha avuto molto successo: qui anzi è stato messo alla pari con "Ladro [sic.] di biciclette" (per quanto io trovi il "Ladro", come film, molto superiore; e mi piacque anche la musica di Cicognini). [...] A proposito, se vedi Labroca, domandagli se ha mai più pensato a fare eseguire "Il libro di Ruth": io gli ho scritto, ma, naturalmente, non risponde... Questo mi porta anche a rispondere alle tue domande ("Quando ci rivedremo? Quando verrai in Italia?"): sarei venuto anche quest'anno se avessero eseguito "Ruth" a Roma o a Perugia (se n'era parlato con Siciliani); ma, visto che nessuno si fa più vivo, credo che verremo (tempo e quattrini permettendolo) l'anno prossimo (quando le processioni dell'Anno Santo saranno smaltite...). Intanto seguito a lavorare: dopo, *Evangelion*, ho scritto 6 Canoni per pianoforte, tre nuovi pezzi per il mio *Sacred Service* (che dovrebbero eseguire a New York il 19 Maggio), una *Sonata per Viola e VCello*, e un delizioso *Quintetto* per Chitarra e Quartetto d'Archi (per Segovia, naturalmente, che l'anno prossimo vuol mettersi a suonare musica da camera col Paganini Quartet): per lui (anzi per lui e per la moglie...) ho scritto anche una *Fantasia* per Chitarra e Pianoforte (ma, questa, meno importante). E così... sono arrivato alla mia op. 145 (senza contare la musica per films...). Sono contento che "Evangelion" ti sia piaciuto. Io sto ancora discutendo con l'editore il modo di pubblicarlo: in un volume? In quattro albums? Col testo? Con illustrazioni? (cioè, riproduzioni di quadri). Per ora... non c'è né capo né coda; ma spero che un giorno o l'altro verrà fuori. Intanto... stai bene, caro Nino! e lavora bene! Ricordami affettuosamente alla Mamma, e ricevi un abbraccio Dal tuo Mario / [Da Clara:] Un abbraccio e il più affettuoso ricordo anche da Clara». CASTELNUOVO-TEDESCO M/C 1950.

95. «Quando arrivammo qui nel 1939, prendemmo subito i cosiddetti *first papers*, facendo la *declaration of intentions* (dichiarando cioè l'intenzione di divenire cittadini americani); ed era la sola soluzione logica, dato il malo modo con cui eravamo stati estromessi, come Ebrei, se non dall'Italia, dalla vita italiana! In genere fra i primi e i secondi *papers* (cioè la domanda effettiva di cittadinanza) decorre un periodo di cinque anni (un po' più lungo nel nostro caso, dato che l'avvento della guerra aveva ritardato le pratiche dei cittadini appartenenti a stati nemici). Comunque, ripeto, una decisione dovevamo prenderla, a meno di non rinunciare ai diritti già acquisiti, o di ricominciare (nella migliore delle ipotesi) tutte le pratiche. Ma la decisione era ovvia ed inevitabile». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 464.

96. «un debito di riconoscenza verso l'America». Ibid., p. 466.

97. «È veramente singolare come in America i gruppi di varia provenienza etnica serbino intatto il loro attaccamento al paese d'origine (forse anche più di coloro che vivono in patria!); mentre sentono d'altra parte che solo sotto l'egida delle leggi americane, è loro concessa quella libera e pacifica convivenza, che troppo spesso è stata loro negata nel paese d'origine». Ibid.

99. «E sapevo che, qualora avessi dato la scelta ai miei figliuoli, come poi effettivamente feci, essi avrebbero preferito svolgere la loro vita e la loro attività in America, piuttosto che tornare in un paese di cui non potevano serbare un troppo

grato ricordo: né Clara né io avremmo mai acconsentito a separarci dai nostri figliuoli, o, peggio ancora, a rischiare di trovarci in ‘campi diversi’». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 466.

100. «La mia musica è piena di quei componenti [sic] eterogenei, accessori ecc. che si possono chiamare complessivamente letteratura della musica. Fui sono e sarò un letterato della musica [...] non condanno i clichés melodici classici e romantici: adoro i vietati melismi: mi contento degli ultimi avanzi di musicalità esaurite [...]. Credo con devota fede alle grandi e vuote ideologie su cui s’è fondata (e da più o meno si fonderà sempre) l’arte Universale [...] non intendo rinunciare al secolare pregiudizio di consonanza e di dissonanza [...] non ho intenzione di adoperare la sovrapposizione di tonalità». Letter by Castelnuovo-Tedesco to Guido M. Gatti, August 13, 1918, in DE SANTIS 2017, p. 39.

101. «Romanticismo meno generoso ed impulsivo, più mite tranquillo, sognante, che possiamo chiamare moderno, al quale neanche Casella aveva saputo sottrarsi», CASTELNUOVO-TEDESCO 1925, pp. 241–7; quoted in CASTELNUOVO-TEDESCO 2017a, p. 168.

102. «sorriso di canzonatura». PASTICCI 2019, XIX.

104. «Mio caro e ‘tardivo’ Ninetto. La tua lettera... millenaria si è incrociata con una mia che ti ho scritto da Santa Barbara l’8 Sett. E che spero avrai ricevuta: cioè la trovai a casa il 13 Sett: appunto tornando da Santa Barbara: il buon Giancarlo me la mandò subito e gliene sono molto grato. Ti puoi immaginare il piacere che ci ha fatto a Clara e a me rivedere quel tuo ‘scrittino’! Ci siamo naturalmente molto interessati alle tue avventure e a quelle dell’”intrepida” Ernesta! E tu sei stato davvero molto bravo a ‘sbarcare’ quegli anni difficili! (so, per esperienza, che per un musicista non è cosa facile, ...neanche in America!). Dei tuoi films mi aveva scritto, con molta soddisfazione [sic.], Gatti, e con ammirazione alcuni amici (in particolare di una ‘Zazà’). Bravo che riesci perfino a... farti fischiare per le strade! Ma vorrei sapere qualche cosa di più degli altri tuoi lavori, e in particolare dell’opera e della 2<sup>a</sup> Sinfonia (che, mi disse Virgilio, mi avevi dedicato: grazie!): è stata eseguita? L’opera so che fu data a Parma: me lo scrisse Maria in un messaggio della Croce Rossa durante la guerra (figurati!). E, a proposito, come stanno Maria, Titina e le zie? Ricordati che la tua lettera era... ‘incompiuta’ (come la Sinfonia di Schubert) e che richiede... almeno una ‘postilla’! È proprio per incoraggiarti a questa che ti riscivo oggi. [...] Appena tornato da Santa Barbara sono “piombato” in mezzo a due films (uno mi sta ‘scocciando’ tuttora!) e da allora, fra il lavoro e le lezioni, non ho avuto un minuto di pace (con grande ira di Clara, la quale mi rimprovera che voglio far troppo). Figurati che quest’ultimo film che sto facendo è sulla vita di un ‘immaginario’ compositore americano sulla fine del secolo scorso (un perfetto cretino!) il quale è ‘supposed’ di aver studiato in Francia (‘with a man Debussy’, dice lo script!); e per questo ho dovuto scrivere un Concerto per pianoforte e orchestra un primo tempo di Sinfonia e il Finale della medesima (io che di sinfonie ‘per me’ non ne ho mai scritte!): il tutto sarebbe ‘pauroso’ se, nelle proporzioni del film, il tutto non fosse ‘in miniatura’: il Concerto dura 5 minuti, il Finale della Sinfonia 6 e il primo tempo... 3½ (‘including Valse and Storm’ dice lo script!). Ma ora si stanno leticando fra writer, director e producer e quindi, in attesa che si mettano d’accordo, io ho qualche giorno di vacanza (colla prospettiva però... di dover rifare, probabilmente, ogni cosa!). Ma non è a te che devo descrivere le ‘politics’ e gli isterismi del mondo del cinema poiché probabilmente ne sai qualche cosa. Dunque, Ninetto, riscrivimi presto. Spero, come ti ho detto, di rivederti l’estate prossima (Giancarlo mi scrive —‘L’Italia è sempre un meraviglioso paese e bisogna tornarci!’—) Saluta la Mamma e il parentado. Lavora bene! E ricevi un abbraccio dal tuo Mario. Ti mando delle fotografie nostre, fatte a Santa Barbara: spero che ti piaceranno». CASTELNUOVO-TEDESCO 1946.

105. «Mio caro Ninetto. Ho ricevuto ieri sera la tua lettera, ed è proprio il più bel regalo di fin d’anno che mi potesse capitare! Non puoi credere come ti voglio sempre bene, e come ti capisco, proprio dal fondo del mio cuore! Anche nel tuo atteggiamento di fronte alla musica e (come direbbe Lele) alla ‘vita eterna’... Sì, anch’io ho riguardo alla musica e alla vita eterna delle idee molto particolari e molto simili alle tue: forse perché anch’io soffro di una ‘solitaria pazzia’, e devo apparire certo molto ‘demodé’ di fronte agli schoenberghiani e dodecafonisti locali (che, se anche non vanno per la maggiore, certo si danno un gran da fare...): il guaio è che... mi seccano prodigiosamente e non mi sembrano più neanche interessanti...: quanto ad esser ‘moderni’, ti dirò di due mie esperienze recenti: andai a sentire il Budapest Quartet che faceva un nuovo Quartetto di Hindemith (naturalmente molto ben scritto...): dopo c’era un Quartetto di Beethoven (e prima ce n’era uno di Schubert): quanto più moderni (e ‘anti-accademici’!) mi parvero e Schubert! Lo stesso mi successe poche sere fa ascoltando un Quartetto di Toch (anche questo molto ben scritto) che funzionava da ‘accigua’ fra un Quartetto di Mozart e uno di Beethoven. Sicché sono arrivato alla conclusione che certa musica non solo non dà nessuna gioia a chi l’ascolta, ma anche ne deve dare pochissima a chi la scrive: o almeno suona... come un penoso dovere! Non temere, dunque, che io mi scandalizzi alle tue ‘nostalgie ottocentesche’; ed io, dal canto mio, sono sicuro che almeno i miei *Sonetti di Shakespeare* ti piaceranno, anche se qualcuno ti sembrerà scritto... da un moderno Schubert! (ma credo, proprio, che siano degni di stare accanto ai ‘Lieder’ più belli!). Il guaio è che nessuno canta più! E credo proprio, Ninetto mio, che siamo nati in un secolo sbagliato! (o troppo tardi o troppo presto...). Quanto agli editori è un guaio anche qui; perché (all’infuori di due o tre americani ‘di moda’, Copland, Barber, Schuman, e dei russi) partiture non ne pubblicano; ed è già un lusso farsi preparare un materiale! Ma capisco che in Italia dev’essere anche peggio. Anzi, se mi permetti, vorrei farti una proposta: mi dici che manderai la copia della ‘Sinfonia’ a qualche direttore, nella speranza di averla eseguita (e farai benissimo!); ma se è la spesa di cavarne il materiale che ti preoccupa (per quanto in Italia penso sia sempre più a buon mercato che qui...) ti prego di dirmelo, ed io... sarò lietissimo di

rimborsartele. Spero non te ne vorrai a male; poiché sai benissimo che lo farò per la tua musica, proprio come lo farei per la mia. E... mi parrà di essere Mrs. Coolidge! (che però ora ha ristretto i cordoni della borsa anche lei...). Dunque, ti prego, fammelo sapere. Di noi ho pochissimo di nuovo da raccontarti. Stiamo bene e facciamo la solita vita quieta (per modo di dire... poiché siamo sempre indaffaratissimi) e oserei dire 'moscia' se non fosse l'excitement' del progettato 'Voyage d'Italie'... Ma tutto è ancora difficilissimo e complicatissimo, e non sarà sicuro di partire fino all'ultimo momento. Intanto andremo il 28 Gen.: a New Orleans a sentire l'Infanta' e porterò i tuoi saluti a Massimo. Saluta la Mamma e tutta la Roteria. Mille buoni auguri per voi tutti, e a te un formidabile abbraccio dal tuo Mario». CASTELNUOVO-TEDESCO 1946.

106. «Mio caro Ninetto, Mi preparavo, domani, a mandarti un telegramma, poiché avevo letto su un bollettino della RAI che il 27 trasmettevano da Napoli la 1<sup>a</sup> rappresentazione di Aladino; ma evidentemente è una "trasmissione ritardata", poiché Anya Bruzzichelli ci manda da Firenze un ritaglio de La Nazione con la critica a rappresentazione avvenuta. Vedo con gioia che hai avuto un grandissimo successo!, anche se il critico discute se sei 'impegnato' o 'disimpegnato'! Si vede che è la 'parola d'ordine': poiché anche il caro Dallapiccola (al quale avevo mandato un mio coro su parole di Sant'Agostino) mi scrive—'Vedo con piacere che anche tu sei 'engagé'—'Engagé' un fico secco! L'unico 'impegno' di un compositore è quello di scrivere della buona musica! E sono sicuro che tu l'hai scritta! Dunque bravo! e (sia pur ritardati) rallegramenti! Vorrei sapere tante cose sull'esecuzione e sulle tue personali impressioni (sull'opera in sé, e confrontata con le altre tue...). Ma... so che è inutile chiedertelo: poiché tu non scrivi mai! Piuttosto: sarebbe possibile avere un nastro della trasmissione, o... dovrò aspettare a venire in Italia per sentirla? (ammesso che ci venga...). Vedo che il caro Colonnello aveva fatto la messa in scena, e penso che avrà fatto una cosa deliziosa. A quando la prossima esecuzione? Un abbraccio dal tuo Mario». CASTELNUOVO-TEDESCO 1968.

107. «Quando, all'alba del 28 maggio, il Vulcania entrò nel Golfo di Napoli (e si fermò qualche minuto, per accogliere i funzionari addetti all'esame dei passaporti) mi furono portati a bordo fasci di telegrammi e di lettere da ogni parte d'Italia; ma, oltre alla commozione per questi messaggi, non so ridire l'impressione (anzi la mistura d'impressioni) che provai nel rivedere il suolo natio: mi proverò a condensarle (sia pure crudamente) nelle sue varie fasi (poiché fu veramente un cozzo di emozioni). Prima (mentre il Vulcania bordeggiava lungo l'isola d'Ischia e la costa misena) nel rivedere quella terra così fertile, così ridente, così splendida sotto il sole mediterraneo, mi dissi: 'Dio mio! Com'è bella l'Italia! Ancora più bella di quanto non mi ricordassi!' Poi, quando la nave entrò nel porto, e vidi le orrende distruzioni causate dalla guerra (e vidi, sulla banchina, a decine, bambini mutilati e laceri mendicanti a chieder l'elemosina) mi dissi: 'Dio mio! Ma che cosa hanno fatto a questa città povera città martoriata?' Infine (più tardi), quando entrai nella città stessa e vidi lo stato di rovina dei quartieri superstiti e le condizioni di squallida miseria in cui viveva la maggior parte degli abitanti, mi dissi (e che Dio mi perdoni!): 'Forse sarebbe stato meglio se tutto fosse stato distrutto, e tutto si potesse riedificare da capo'». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, pp. 482–3.

108. «La musica contemporanea italiana (almeno quella presentata in quei programmi) saltava a piè pari da un passatismo mascagnano all'avanguardia (relativa) del sistema dodecafonico: quando non si sforzava, poco felicemente, di sposare le due tendenze». Ibid., p. 489.

109. «Questo senso d'incertezza, di sbandamento, e di irresponsabilità (a volte anche di equivoco cinismo) in tutto e in tutti». Ibid., p. 489.

110. «Mi dava fastidio anche (lo confesso) l'atteggiamento degli Italiani verso l'America: da un lato c'invidiavano per essere là (come se si nuotasse nell'oro!) e sembravano tutti pronti ad emigrare; dall'altro parlavano dell'America con arie di intellettuale superiorità e quasi di disprezzo (dimenticando, troppo facilmente, che ai generosi aiuti ricevuti dovevano, almeno allora, la loro sopravvivenza). Era curioso anche il loro atteggiamento nei nostri riguardi: poiché, mentre tutti parlavano delle loro sofferenze (e so benissimo che erano state dure) nessuno voleva ammettere che avessimo anche noi sofferto! (sia pure in modo diverso). D'altra parte, mentre io sapevo che, dalle nostre sofferenze, noi avevamo imparato qualche cosa (ad esser più ragionevoli, e modesti), avevo l'impressione che gl'Italiani, dalle loro, non avessero imparato nulla (o ben poco), e che fossero pronti a ricadere nelle stesse presunzioni e negli stessi errori. Così mi trovavo a disagio: da un lato questi miei cari Italiani (così intelligenti, così simpatici, ma così riottosi e partigiani, e così privi di maturità politica) dall'altro questi miei cari Americani (così buoni, così generosi, ma così poveri di fantasia, e spesso così poco lungimiranti)». Ibid., pp. 489–90.

111. «Col cuore stretto riabbracciai i miei fratelli; e me ne partii amareggiato, angosciato: tutto era stato una delusione e un fallimento, soprattutto per aver realizzato, ormai, la mia impossibilità di adattamento alla vita italiana (e questo pur serbando il mio attaccamento al paese natio, e al tempo stesso la mia riconoscenza al paese d'adozione). Ma non sarei stato, d'ora in poi, completamente felice né qui né lì, e non sarei appartenuto, in definitiva a nessuno dei due. Realizzai forse allora per la prima volta quella che doveva essere la vera tragedia della mia vita (che avevo già prima più volte intuito, ma solo vagamente, e non come una definitiva condanna): la tragedia dell'espatrio! Da allora in poi sarei rimasto per gli Americani 'l'Italiano', per gl'Italiani 'l'Americano': ormai per sempre (o almeno per gli anni che mi rimanevano) sospeso fra due mondi!» CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 492.

112. «Caro Ninetto. [...] Clara ed io ci sappiamo tenere buona compagnia (non escludo che, un giorno o l'altro, verremo a finire i nostri giorni nell'appartamento in via dei Bardi...; ma... per ora l'abbiamo affittato a un Professore Americano!). Così, caro Ninetto, questi ultimi due mesi sono passati a discutere tutti questi "problemi"! (abbiamo [...] una certa fatica, anche, dopo sei mesi d'Italia, a riabituarci alla "vita americana" ...). Ho cercato anche di riorganizzare il mio lavoro, ma per ora con poco successo (dal lato pratico); nei films per ora non ho nulla da fare, e anche le lezioni sono meno del solito. [...] Anche le Memorie si sono fermate (al 15° Capitolo) e... non trovo il momento di andare avanti. Sono pochissimo ispirato, caro Ninetto! Spero che tu lo sia più di me! E tu cosa fai? Come stai?... Uno dei miei cari ricordi del viaggio in Italia è sempre quello di averti rivisto prima della mia partenza! Grazie di cuore! Tante cose affettuose a te e alla Mamma, anche da parte di Clara. E un abbraccio Dal tuo Mario P.S. Ho sentito, sere fa, l'ultima opera di Giancarlo "Amahl and the Night Visitors," sempre abilissima; ma musicalmente mi pare che vada deteriorando e diventando sempre più "ricettario". Ho sentito anche una sua Suite sinfonica "Apocalypse"; ma... questo non mi pare proprio pane per i suoi denti!...» CASTELNUOVO-TEDESCO 1952.

114. «La vita passa, i corpi invecchiano, ma la musica (quando è vera) rimane giovane. Strano destino di questa operina ha dormito per tanti anni (come la bella addormentata nel bosco); e intanto quante cose sono successe! guerre, rivoluzioni, il mio esilio; e quanti dolori, e quante sofferenze! ma nulla l'ha toccata neanche Hitler e Mussolini sono riusciti ad annullarla, a distruggerla! Ed è tornata a Firenze, dov'era nata, e a cui era destinata, come se nulla fosse avvenuto... [...] Il Tempo non esiste più! Il presente è uguale al passato! E la Verità: qual è la Verità? Non è nel progresso meccanico; nella mia lunga vita ho visto succedersi tante cose: la carrozza, il treno, l'automobile, l'aeroplano, le candele, le lampade a petrolio, la luce a gas, l'elettricità, il telefono, il grammofo, la radio, la televisione ma tutto cambia e passa. Non è nei regimi politici, che ho visto mutarsi in continue contraddizioni. Non è nella potenza, poiché ho visto crollare imperi, cancellar confini, sparire dinastie. E allora? forse la Verità è in una semplice, modesta favola d'amore, com'è questa, medioevale ma eterna, che si svolge di fronte ai miei occhi; e com'è stata, in fondo, tutta questa mia 'vita di musica'». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 535.

115. «Caro Ninetto. Non ci scrivi mai, ma noi ti pensiamo e ti ricordiamo molto spesso! Volevo anche dirti che stai diventando, anche qui, popolarissimo colle musiche dei tuoi films (*Guerra e Pace* e *La Strada*). [...] Io ho lavorato moltissimo quest'anno, e ho 'virtualmente finito' l'operona... (mancano solo gli ultimi tocchi che conto dare entro il 31 Dicembre: 'according to schedule'). E speriamo (sempre 'according to schedule') di poter venire in Italia alla fine di Aprile, (se in questo mondo pazzesco e pieno di sorprese, non succederà qualche cosa di grosso...). Spero che allora ci vedremo, e che verrai a trovarci a Firenze: siamo pronti ad ospitarti in via dei Bardi! E allora... ci faremo le confidenze! E tu che hai fatto? Seguiti a fare 'il Mozart del Wagon-lit' fra Bari e Londra? E il 'Cappello di Paglia' si dà in qualche teatro? Avevo suggerito 'I due timidi' a un impresario di qui, che cercava delle piccole 'opere moderne'; ma poi (come succede sempre qui...) la stagione progettata è andata a monte... Stammi bene, caro Ninetto! Tanti affettuosi auguri e un abbraccio dal tuo Mariolito [Da Clara:] Caro Nino. Poche settimane fa vidi *La Strada* e mi piacque moltissimo. Speriamo vederci quest'anno. Saluta Titina e Maria. Molti cari auguri e un abbraccio da Clara». CASTELNUOVO-TEDESCO M/C 1956.

116. «Caro Ninetto. Questa volta il colpevole sono io! Come non ho potuto ringraziarti finora di quel magnifico e delizioso "Panettone Motta" che ci hai mandato con così squisito pensiero? Non ti dico come l'ho "assaporato" e quanti lontani "ricordi ambrosiani" ha risvegliato in me! (proprio come la "Madeleine" di Marcel Proust!) [...] Io, come ti scrissi, finii (entro il 1956) "l'operone" (che un giorno o l'altro ti farò vedere).[...] I nostri piani di viaggio, comunque, si vanno precisando: dovremmo partire di qui il 19 April, stare tre giorni a Boston con Pietro (che torna là), poi due settimane in giro per la Spagna e arrivare a Roma l'8 Maggio (o il 10, suppongo, a Firenze): a Roma ti telefonerò (per il caso che tu fossi là) e comunque ti scriverò da Firenze all'arrivo: così combineremo di vederci! Intanto ricevi un abbraccio dal tuo Mariolito e da Pietro». CASTELNUOVO-TEDESCO 1957.

117. «La musica russa è sempre stata popolarissima in America; probabilmente dalla prima visita che vi fece Tchaikovsky nell'Ottocento, e poi per la lunga permanenza qui di Rachmaninoff (anzi, quando arrivai negli Stati Uniti, la musica di questi due autori era così instancabilmente eseguita in ogni programma di concerto, che una volta dissi: 'Mi pare che in America la storia della musica cominci con Tchaikovsky e finisca con Rachmaninoff!')» CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 420.

118. «Allora fummo letteralmente sommersi dalle musiche di Prokofieff e dalle *Sinfonie* di Shostakovich; e i grandi direttori facevano a gara (pagando somme favolose!) per assicurarsi il diritto di prima esecuzione! (era anzi un bon mot corrente, allora, che l'America, non potendo ancora aprire un secondo fronte, eseguiva intanto le *Sinfonie* di Shostakovich...)» Ibid.

119. «Del resto, poiché (e questa mi pare una palese ingiustizia) la musica moderna italiana non è quasi mai eseguita in America (se si eccettua Respighi, e sempre per i soliti due "poemi romani": *Le Fontane* e *i Pini*). Ibid.

120. «E adesso mi si domanderà che cosa penso dei compositori nord-americani (e so che molti mi aspettano al varco). So che dispiacerà a molti miei colleghi se dichiaro che, secondo me, gl'ingegni più vitali ed autentici nella storia della musica americana sono stati Stephen Foster e George Gershwin, perché [quest'ultimo] è considerato dai più come un

semplice cantastorie (ma si dimentica troppo facilmente la sua pura bellezza melodica); Gershwin perché, dinanzi a lui, i 'musicisti colti' arricciano il naso, per le sue associazioni con Broadway e con Tin-Pan-Alley. È vero che le sue origini sono state modeste, e che certe caratteristiche del *musical show* gli sono sempre rimaste; ma egli ha saputo elevarsi [...] e soprattutto era un musicista di un formidabile istinto, di una natura ricca e generosa. È il solo che, assimilando elementi negri, ebraici, americani, abbia saputo fonderli in una creazione originale, caratteristica veramente di questo *melting pot*, di questo crogiuolo che è l'America, e sono sicuro che la sua musica vivrà!» Ibid., p. 422.

121. «Quanto ai contemporanei devo dire che i buoni musicisti sono legione, e potrei nominarne una filza: Copland, Barber, Diamond, Piston, Creston, Dello Joio (questi ultimi tre, curiosamente, di origine italiana); e potrei seguire ancora: Harris, Hanson, Sessions, Bemstein, Foss. Ma nessuno fra questi mi sembra un compositore di primo piano, un 'creatore': neanche Aaron Copland, che è fra tutti il più noto ed apprezzato, e (in un certo senso) il più caratteristico: egli è riuscito felicemente nelle musiche orchestrali, di balletto e di colore (tutte più o meno ispirate al folklore americano, e troppo simili fra loro); ma quando è uscito da questa sua cifra, e ha voluto tentare qualche cosa di più personale, nelle forme più larghe della sinfonia, dell'opera e della musica da camera, è mancato completamente. Credo che Samuel Barber abbia più larghe e varie possibilità; Walter Piston mi sembra il più solido e il più serio; e, fra i giovani, Leonard Bemstein e Lukas Foss sono certo i più dotati (purché riescano a mandare avanti con uguale fortuna la loro triplice attività di compositore, pianista e direttore: cosa che, colle esigenze dell'arte e della vita odierna, mi pare alquanto dubbia)». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, pp. 423-4.

126. «Ma non si creda da queste note (necessariamente sommarie e affrettate) che il mio atteggiamento sia negativo o pessimista; no, credo anzi che in America la musica abbia un grande avvenire, forse più che in qualsiasi altra parte del mondo (dopo lo sbandamento causato in Europa dalle persecuzioni, dalle distruzioni e dalla guerra); credo anche che l'afflusso in America dei maestri europei possa in un certo senso aver molto giovato (purché da questi s'impari il buono e non il cattivo); certo qui non mancano i talenti, e potranno svilupparsi: purché la vita pratica sia resa meno dura e difficile, purché le grandi risorse di questo mirabile paese siano meglio organizzate (ma su questo ci sarebbe tanto da dire), e purché infine *si abbia pazienza!* Una civiltà musicale non s'improvvisa in pochi decenni! ed anche coi mezzi meccanici, e colla rapidità della vita odierna, richiede secoli!». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 427.

127. «Caro Ninetto.[...] In questi ultimi mesi, la mia attività è stata esclusivamente 'letteraria'; e il luglio e l'Agosto li ho dedicati completamente a finire le Memorie (che avevo lasciate interrotte al mio ritorno nel 52). Ora sono proprio finite! (tant'è vero che includono un mio colloquio col Padre Eterno, quando sarò morto!). L'anno prossimo le porterò in Italia, e cercherò di pubblicarle: per quanto... sappia di già che mi faranno più nemici che amici!... Ci sono diverse cose che dispiaceranno agl'Italiani, e... molte di più che dispiaceranno agli Americani! (senza contare le ire che susciteranno fra i musicisti certe mie opinioni sulla musica contemporanea...). Ma... sono contento di averle scritte; e, in ogni modo, quando verrò in Italia te le farò leggere. [...] E tu? Come stai? Cosa fai? E il *Cappello di paglia* andrà in altri teatri? Mi piacerebbe sentirlo, se fosse possibile, l'anno prossimo! Ho visto, dalla *Ricordiana*, che hai avuto diverse esecuzioni delle tue *Variazioni sopra un tema gioviale*, e me ne sono molto rallegrato! Scrivici!... E... ricordati di noi, che ci ricordiamo sempre di te! Tante cose affettuose da Clara, e un abbraccio. Dal tuo Mario». CASTELNUOVO-TEDESCO M/C 1955.

128. «Andate da Schönberg, andate da Toch, che ne sanno più di me; ma se vi accontentate di un onesto maestro che cerchi di chiarirvi le idee e di accompagnarvi fraternamente nella vostra ricerca, allora sono il maestro per voi». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 384.

129. «Un giovane amico, direttore d'orchestra (dotato ma dilettante), mi aveva chiesto d'insegnargli un po' d'armonia e dei rudimenti di forma e di composizione; lo feci, proprio per compiacerlo, ma egli se n'entusiasmò talmente che passò la voce e, uno dopo l'altro (senza che li avessi minimamente cercati), gli allievi cominciarono ad affluire, ed in tal numero, che (come diceva Clara) la nostra casa sembrava diventata il gabinetto di un dentista! Un'altra circostanza che vi contribuì fu questa: per quanto, in quei primi anni di Hollywood, il mio nome non fosse mai apparso sullo schermo e la mia attività non fosse nota che a un ristretto numero di addetti al lavoro, si era sparsa (non so come) la fama (altamente esagerata!) ch'io fossi un musicista di straordinaria abilità e di eccezionale sicurezza; si era creato così una specie di mito (dovuto forse anche alla segretezza di cui era circondato il mio lavoro), e molti venivano da me per imparare (come un tale mi disse ingenuamente) 'i miei segreti' (ma io di segreti non ne ho mai avuti!)». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 383.

131. «André [...] aveva studiato prima con altri maestri, ma venne da me a quattordici anni e posso dire che 'l'ho portato in fondo' (a diciotto anni entrò alla MGM, dove ha fatto una rapida e brillante carriera); era uno scolaro difficile e un po' indisciplinato, ma straordinariamente dotato, sia come pianista che come compositore: malgrado le sue estrosità, mi commuoveva sempre perché mi rammentava (per la sua estrema facilità e per il sicuro istinto della forma) quello che ero io alla sua età! Gli auguro una migliore fortuna! e mi auguro soprattutto che il successo di Hollywood non gli tarpi le ali, e non lo distolga dalla musica seria, per la quale avrebbe tante attitudini». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, pp. 388-9.

135. «Non so quanto i miei allievi abbiano imparato da me, ma certo, io ho imparato moltissimo da loro, anche perché, dovendo spiegare a loro tante cose, ho dovuto, prima di tutto, chiarire a me stesso tante nozioni e tanti problemi (spesso essenziali) che erano ancora confusi nella mia mente. Ho parlato della loro affettuosa riconoscenza per me; ma forse essi non sapranno mai quanto io debba essere grato a loro! In un periodo difficile della mia vita, quando ero stanco disorientato quando temevo, nel lavoro cinematografico, d'isterilirmi e di meccanizzarmi, l'insegnamento mi ha reso la fiducia. In me stesso, mi ha dato la sensazione di poter essere ancora utile a qualcuno: non più "la macchina ben oleata" (che tuttavia schiaccia e stritola) ma il contatto, caldo e confortevole, con esseri umani». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, p. 389.

137. «E poi quanti discorsi ho dovuto fare! (io che ci ho così poca disposizione): al Men's Club, al Women's Club, a tutte le classi (oltre che alla mia), alla radio, alla televisione. A volte non sapevo proprio cosa raccontare; ma improvvisavo, così alla buona, e tutti si divertivano moltissimo, specialmente se parlavo dei grandi musicisti che avevo conosciuto (Puccini, Toscanini) o delle mie esperienze di Hollywood. Perfino alla *cafeteria* (dove, contro ogni etichetta accademica, andavo a prendere il caffè fra gli alunni) gli studenti si riunivano intorno a me per domandarmi delle mie esperienze europee ('Europe! Europe!' – questa eterna nostalgia degli americani, da Henry James in poi)». Ibid., p. 610.

138. «Rammento che una volta, entrato in una delle classi di teoria (dove ero stato invitato a tenere una delle mie periodiche 'arranghe') e arrivato un po' in anticipo sull'ora fissata, mi trovai di fronte ad uno strano spettacolo: su uno schermo venivano proiettate, una accanto all'altra, tre pagine di musica, una di Bach, una di Beethoven ed una di Tchaikowsky; e i ragazzi gridavano alla rinfusa i numeri più disparati: 23, 45, 64! Pareva il gioco del lotto! (o, come si direbbe oggi in Italia, il totocalcio). E, naturalmente, 'il più bravo' era quello che contava più presto. Domandai che cosa significasse questo strano esercizio e a che cosa dovesse servire: mi fu risposto che contavano quanti accordi di ogni specie (triadi, settime, none, ecc.) si trovassero in ogni pagina; e che lo scopo era di 'imparare lo stile dei vari compositori' (col presupposto, anche, di un progresso tecnico da Bach a Tchaikowsky). Feci subito notare: 1. che, se si fossero scelte delle pagine diverse, la proporzione sarebbe stata certo differente; 2. che in Bach si potevano trovare associazioni armoniche ben più avanzate che in Tchaikowsky; infine, 3. che lo stile è cosa interiore e non un semplice catalogare di accordi!» Ibid., p. 611.

139. «Un'altra volta mi fu mostrata da un mio collega la *dissertation* (o tesi) di un giovane che si diplomava in *Music Education*. L'autore dello scritto sottoponeva i risultati di un esperimento da lui fatto [...] aveva sottoposto ad un periodo di *ear training* (cioè addestramento acustico) tre gruppi di allievi, uno per dieci ore alla settimana, uno per venti, ed uno per trenta; ed era rimasto sorpreso constatando che quelli 'allenati' per trenta ore erano inferiori a quelli 'allenati' per dieci (non ne rimasi stupito affatto, poiché evidentemente i poveretti erano stati schiacciati da un allenamento eccessivo!). Questo, della *Music Education* mi pare uno dei più singolari e pericolosi equivoci dell'educazione musicale americana: poiché a questi corsi s'iscrivono generalmente coloro che amano, sì, la musica, ma che non hanno particolare talento né per uno strumento né, tanto meno, per la composizione; col risultato che, ogni anno, vengono elargiti innumerevoli diplomi a persone che spesso vanno a insegnare ciò che non sanno!». CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, pp. 611–2.

140. «Ma ora il titolo di Dottore ce l'ho (ad honorem) e così il problema è stato risolto; ma non sono 'Dottore in music'! Il titolo mi fu dato [...] dal Hebrew Union College (che sarebbe l'Istituto Rabbinico Americano); e, non potendomi fare, per ovvie ragioni, 'Doctor in Divinities', mi fecero 'Doctor in Humanities': titolo che mi piace moltissimo». GILARDINO 2018, p. 255.

141. «Mio caro Ninetto, non ti farò i rimproveri che ti meriti! (Quest'anno... non mi hai neanche mandato il panettone!). Ti dirò solo che iersera, come Clara ti ha detto, siamo stati a vedere *Giulietta degli spiriti*, e che, una volta di più, sono stato 'deliziato' dalla tua musica! Già appena sono entrato, nell'intervallo fra le due visioni, suonavano delle 'colonne sonore', ed io mi sono detto:—'questa dev'essere la musica di Nino, poiché... se non l'ho scritta io, non può averla scritta che lui!'—(era quell'episodio pastorale e nostalgico che viene anche alla fine) e mi piace il tuo... jazz italiano! Non che quella musica in sé sia una gran cosa (e probabilmente tu non ci terrai...); ma la ragione per cui l'ammiro è perché è così 'precisa' e 'diretta'; e, senza perdersi in inutili dettagli, ogni episodio è in un 'mood' così giusto. Potrebbero impararci molto questi 'truffatori di Hollywood' (fra i quali, ahimè, ci sono tanti miei scolari, che... non hanno capito nulla dei miei insegnamenti!). Non ho molto da raccontarti di noi (e del resto ti ha già raccontato Clara). La mia salute sempre abbastanza 'tentennante' (seppure senza vere e proprie 'crisi'). Le mie forze sempre più limitate; e... si esauriscono facilmente in un monte di cose inutili (come, per esempio, in questo momento, nella faticosa preparazione del *Mercante di Venezia*, che dovrebbe essere rappresentato qui a Los Angeles, a San Diego e a Santa Barbara in Aprile). Col risultato che... non ho né il tempo né il fiato di lavorare per conto mio! Però ogni tanto ho delle soddisfazioni. E (a parte le 'onorificenze' che ho avuto per il mio 70° compleanno, e che... non contano nulla!) in questi ultimi tempi ho avuto la gioia di sentire due lavori miei che veramente... mi piacciono (e che, credo, piacerebbero anche a te...): il mio 3° Quartetto e il 2° Concerto per Chitarra e Orchestra (che ha avuto un vero trionfo!). Di quest'ultimo suonavo ieri il nastro al mio vecchio 'blueprinter' (che mi serve ormai da vent'anni e che è uno dei miei più fedeli amici), il quale alla fine mi disse—'That proves it'—'What?'—Gli domandai. E mi rispose semplicemente—'That there is no substitute for talent!'. E lo stesso dico io a te per la tua musica! E ti abbraccio affettuosamente Il tuo Mariolito. (Vidi che nel cartellone della Scala c'era un tuo ballo su *La Strada*. L'hanno già

dato?... Ma ora, col fallimento di *Musica d'Oggi*, mi mancherà anche quella fonte di notizie)». CASTELNUOVO-TEDESCO M/C 1966.

144. «Veramente ammirabile, in questa musica angolosa ed ermetica, è la chiarezza di scrittura, la precisione voluta e cosciente di ogni articolare, di ogni effetto sonoro. Nonostante [ciò] essa non riesce a farci intravedere luminosi orizzonti di musica giovane e sana, ma ci appare soltanto come una fase di estrema consunzione e dissoluzione di un'arte malata e decrepita. Per conto nostro abbiamo un profondo e pauroso rispetto per questa musica che par distillata attraverso mille dolori, attraverso notti d'insonnia e d'angosce e d'incubi». CASTELNUOVO-TEDESCO 1925, pp. 133–4.

## 5. Dallapiccola

1. «Quando Dallapiccola era al piano / scattava oltre l'intelligente aspettativa alcunché strano / che sfuggiva alla mia presa come sfugge ora alla mia mano». LUZI 2016, p. 186.

5. «Luogo di incontro e di scontro di tre culture». PINZAUTI, 1975, p. 250.

6. «La psicologia sostiene l'importanza preponderante, quasi unica, che le esperienze dell'infanzia e dell'adolescenza esercitano sulla formazione della personalità in genere e su quella dell'artista in particolare. [...] Non va dimenticato che la piccola penisola denominata Istria, dove sono nato, si trova all'incrocio di tre frontiere. Quando il treno si fermava alla stazione della mia città natale, il capotreno annunciava ad alta voce: *Mitterburg, Pisino, Pazin*. È noto quanto contribuiscano i paesi di frontiera ai miscugli di stirpi e di culture; in più, la mentalità che si incontra nelle zone di frontiera è molto diversa da quella che s'incontra generalmente all'interno dei paesi. Come definire questa mentalità? Forse con l'attributo 'inquieta'». DALLAPICCOLA 1980a, p. 400.

9. «Ottanta centesimi non bastano per comperare pane al mercato nero, ma sono sufficienti per acquistare un biglietto di loggione all'Opera. Non potendomi dare del pane, [mia madre] mi mandava a teatro». Ibid., 405.

13. «Credetti poi che il problema avrei potuto facilmente risolvere allora che mi venne tra le mani un trattato d'armonia scritto dallo Schönberg medesimo: *Harmonielehre*. Che fatica, a decifrare i capitoli, dai quali avrebbe dovuto uscire la luce! Ma che luce! Un trattato come cento altri, come tutti gli altri, né meno rispettabile né meno noioso, né meno pedantesco». PIZZETTI, 1921, p. 13.

14. «Non è più l'epoca dei musicisti ignoranti». DALLAPICCOLA 1980a, p. 405.

16. «Non ripeterò a te quanto personalmente ti debba: sulle pagine della 'Rassegna Musicale' trovai parole di incoraggiamento negli anni in cui dovevo sopportare 'l'amarezza dello scherno', negli anni in cui, praticamente, le musiche mie si arrestavano dopo la prima esecuzione, se alla prima esecuzione arrivavano». DALLAPICCOLA 1980a, p. 168.

17. «Un incontro si sa, può decidere di tutta una vita, o almeno di un orientamento. E il mio orientamento fu deciso la sera del 1° aprile 1924, quando vidi, sul podio della Sala Bianca di Palazzo Pitti, Arnold Schönberg dirigere il suo *Pierrot Lunaire*. Quella sera gli studenti del Conservatorio esibivano, con latina gaiezza, il regolamentare fischiottio prima che l'esecuzione avesse inizio: il pubblico, dal canto suo, scalpitò, tumultuò, rise. Ma Giacomo Puccini, quella sera, non rideva. Ascoltava l'esecuzione con attenzione estrema, seguendo il testo sulla partitura, e, alla fine del concerto, chiese a Casella l'onore di essere presentato a Schönberg. I due compositori conversarono per una decina di minuti in un angolo della sala degli artisti: nessuno ha mai saputo che cosa si siano detti; ma tutti coloro che li videro parlare ebbero l'impressione di una conversazione a viso aperto. Erano ancora tempi in cui due personalità di tendenze ed ideali opposti trovavano un punto di contatto nel comune amore per la loro arte». Ibid., 163.

20. «Casella ha fatto scuola. Non nel senso che abbia avuto imitatori di maggiore o minore ingegno; bensì nel senso che ci ha insegnato che poco o nulla hanno a che fare con l'arte e i confini politici». Ibid., 337.

23. «A James Joyce debbo la comprensione di come un vocabolo quasi identico possa assumere vari significati a seconda di come sia sistemato in una frase: in musica ciò mi obbligò a uno studio molto più accurato di quanto non avessi fatto in precedenza dei concetti di tempo forte e di tempo debole, si tratti di battuta o di frase». Ibid., 163.

24. «melodia dell'avvenire». Ibid., 466.

25. «una musica statica, capace di sospendere il tempo». SABLICH 1982, p. 16.

26. «Che ai dilettanti di musica l'amore dell'esattezza possa apparire pedanteria non importa; come non ha importanza che a certi orecchianti nostrani ciò che è espresso con esattezza cioè con chiarezza (primo elemento di qualsiasi

realizzazione artistica) possa apparire 'algebra'. [...] Inoltre, amavo, e amo ancora, la matematica per sé stessa, come quella che non ammette l'*ipocrisia* e il *generico*, le mie due bestie nere». DALLAPICCOLA 1980a, p. 133.

29. «Dem Andenken Gustav Mahler ist dieses Buch geweiht». DALLAPICCOLA 1970b, p. 100.

30. «Gustav Mahler auf der Strasse gesehen zu haben war ein Ereignis, das man stolz wie einen persönlichen Triumph am nächsten Morgen den Kameraden berichtete». ZWEIG, 1942, p. 24.

32. «Da giovane ho avuto l'appoggio di Gustav Mahler. Perché non dovrei comportarmi verso i giovani d'oggi con la generosità che il Maestro viennese ebbe un giorno per me?». DALLAPICCOLA 1980a, p. 338.

34. «È certo che, per settimane, al mio risveglio, mi sorprendevo a cantare fra me e me il tema della *Canzone del Tempo*. 'Chi ha tempo e tempo aspetta, il tempo perde. Il tempo fugge come d'arco strale...'»). DALLAPICCOLA 1980a, p. 365.

38. «L'ampiezza dell'arco e la molteplicità della direzione dei testi ci sorprendono per l'assenza di un referente che in altre fasi del lavoro intellettuale e artistico di Dallapiccola, è immediatamente riconoscibile: la cultura mitteleuropea, la sua poesia, il suo stile di vita, la sua aura, i suoi caratteri antropologici. Eppure, in relazione con la presenza terrena di Luigi Dallapiccola nel tempo di ieri e nello spazio ancora riconoscibile come nostro, spazio e tempo di un Occidente disorientato mentre transita attraverso il secolo XX, quella cultura sembra essere una terra promessa e insieme un punto d'origine: 'Das ist das, was Goethe die Entelechie nannte'». PRINCIPE 2007, p. 3.

40. «La sicurezza con cui Dallapiccola fece subito le sue scelte non dipese propriamente da simpatie stilistiche verso questa o quella corrente, da soltanto da un suo atteggiamento di principio verso la musica in quanto tale». D'AMICO, 1978, p. 15.

42. «malinconia senza nome». DALLAPICCOLA 1980g, p. 174.

43. «il tempo si incarica poi di eliminare automaticamente gli errori e il superfluo. Automaticamente esso accoglie il buono e tutto ciò che ha possibilità di sviluppo e lo conserva». BUSONI 1977d, p. 138.

44. «Stavo lavorando a *Volo di notte*, quando strane voci cominciarono a circolare: in un primo momento a bassa voce e discretamente; più tardi in modo del tutto chiaro. Avrebbero iniziato i fascisti un movimento antisemita, accodandosi servilmente all'ignobile esempio di Hitler? [...] Cinque mesi più tardi, il 15 luglio 1938, apparve sui giornali il *manifesto razziale*, redatto da un gruppo di 'studiosi fascisti' (!), il cui lerciume risultava anche più ributtante perché venato di concetti pseudo-scientifici. Il 1° settembre la campagna razziale diventava una realtà. Se, adolescente, avevo tanto sofferto per il confino a Graz, perché mi sembrava ingiusto, come potrei descrivere il mio stato d'animo in quel fatale 1° settembre 1938, ore 17, nell'udire, proclamate dalla voce del Mussolini le decisioni del governo fascista? Avrei voluto protestare, ma non ero ingenuo al punto di non sapere che, in un regime totalitario, il singolo è impotente». DALLAPICCOLA 1980a, p. 407.

45. «Come ogni musicista, come ogni musicista italiano soprattutto, ho desiderato sino dai primi anni della mia difficile formazione di potermi cimentare un giorno col teatro. [...] Per quanto la tradizione teatrale sembri favorire a tutt'oggi la tendenza a musicare opere in costume o fatti che si svolgono in epoche non ben definite, pure - affrontando per la prima volta il teatro - ho sentito di dover scegliere un argomento tolto dalla nostra vita contemporanea. Non dico 'argomento moderno' perché *moderno* non significa nulla e anche perché non vorrei mi si credesse illuso a tal punto da supporre che sia sufficiente trattare di aeroplani per trovarsi 'all'altezza dei tempi'». Ibid., p. 395.

46. «Si è detto che le conquiste della tecnica hanno ucciso la poesia. Secondo me non hanno ucciso assolutamente nulla. In primo luogo, se avessero realmente ucciso la poesia, noi non saremmo più in grado di comprendere la poesia del tempo passato; poi, essendo anche la macchina un prodotto dell'uomo, partecipa di tutta la vita, non esclusa la poesia. La poesia, come fatto spirituale, è eterna: cambiano soltanto le circostanze e le forme in cui si esplica. E se oggi noi dobbiamo fare della poesia, mi par giusto scegliere le forme più aderenti all'epoca nostra». Ibid., p. 396.

47. «Perché amo soprattutto l'opera? Perché mi sembra il mezzo più adatto a esporre il mio pensiero [...]. Vorrei riuscire, quando che sia, dopo tanti punti interrogativi, miei e di altri, a esprimere una certezza. In tale difficoltà sta il fascino del mio problema personale». VENUTI, 1985, VII.

48. «A mia insaputa in *Volo di notte* per la prima volta nella mia vita ho compiuto la mia scelta: di preferire coloro che soffrono a coloro che risultano vincitori». NICOLodi, 1975, p. 133.

50. «Il chiarificarsi dell'espressione, il purificarsi della materia, il procedere, il progredire». DALLAPICCOLA 1980a, p. 397.

51. «Una fede illimitata nel futuro». Ibid.

54. «Dono della sintesi, unito a quello della discorsività dell'esecuzione». DALLAPICCOLA 1970a, p. 85.

55. «Il sistema dodecafonico mi affascinava, ma ne sapevo così poco! Stabili, comunque, una serie di dodici suoni alla base dell'opera complessiva e vi contrappuntai, a mo' di simbolo, un frammento dell'antico canto della Chiesa, *Dies irae, dies illa*. Considerando la situazione politica generale [...] non mi sembrava fuori luogo pensare al Giudizio finale. Ero convinto, inoltre, che l'impiego del 'Dies irae' a guisa di *cantus firmus*, avrebbe facilitato la comprensione di quanto volevo dire. La comprensione, ho detto, non il successo né la possibilità di frequenti esecuzioni. Considerazioni come queste, in nessun momento della mia vita, nemmeno per un istante, hanno influito sul mio modo d'essere o di pensare». DALLAPICCOLA 1980a, p. 409.

56. «Un documento capitale della storia italiana della composizione con dodici suoni». SPINI, 1980.

57. «La prima esecuzione dell'opera complessiva ebbe luogo nell'atmosfera sinistra di una Roma eccezionalmente fredda, nelle cui strade non si vedevano se non poliziotti e militi fascisti: parlo dell'11 dicembre 1941, del giorno in cui Mussolini ebbe la pensata di dichiarare la guerra agli Stati Uniti. Dopo questa esecuzione non fu difficile a uomini e circostanze far cadere nel dimenticatoio i *Canti di prigionia*. A parte qualche riga pettegola apparsa in alcuni quotidiani, nessuno se ne occupò sino a guerra finita». DALLAPICCOLA 1980a, p. 410.

58. «Nel 1942 [...] avevo scritto uno 'Studio' sul XIV *Capriccio* di Paganini per un'antologia pianistica che egli aveva in animo di pubblicare. Un anno dopo, nella solitudine di Borgunto, per ammazzare il tempo (Galgenhumor!), mi venne l'idea di riprendere altro materiale dalle opere del sommo violinista e, in una settimana, abbozzai tre pezzi che, più tardi, insieme a quello compiuto un anno prima, avrebbero costituito la *Sonatina canonica*. Nella villa di Vittorio Gui, a Regresso di Maiano, consultavo l'Enciclopedia Britannica; a San Domenico, da Giacomo Devoto, l'Enciclopedia Italiana, onde informarmi sulla voce *tortura*». Ibid., p. 413.

59. «Di antico stampo artigianale, proiettata nella dimensione umanistica di un'arte impegnata». SABLICH 1995a.

60. «Non annulla la tensione verso la trascendenza e non annebbia la vista del futuro. Che non è solo nell'idolatria del linguaggio o della materia, ma nello spirito, nell'uomo padrone dei suoi mezzi e assetato di conoscenza». Ibid.

61. «Mi appariva sempre più chiara la necessità di scrivere un'opera che, nonostante la sua ambientazione storica, potesse essere di toccante attualità; un'opera che trattasse la tragedia del nostro tempo, la tragedia della persecuzione, sentita e sofferta da milioni di uomini. L'opera sarebbe stata intitolata *Il prigioniero*, semplicemente». DALLAPICCOLA 1980a, p. 411-2.

62. «Ero solo. Tutto era buio. Buio era in questa cella». Ibid.

64. «L'illimitato bisogno di ricerca, il desiderio di vedere il fondo delle cose e la spinta fondamentale verso il futuro». Ibid., 240.

65. «*Il Prigioniero* appartiene a pieno titolo a quella categoria di lavori teatrali novecenteschi che perseguono la dissociazione di musica e dramma ai fini di una mediazione conoscitiva, qui sperimentata in un teatro fortemente tragico e personalmente sofferto, altamente aggiornato sul piano del linguaggio musicale, il cui significato è distillato da una fittissima trama simbolica». GELLI 2008.

66. «Nei giorni che precedettero la prima rappresentazione teatrale del *Prigioniero* un intervistatore americano mi domandò se, per caso, fossi mai stato in carcere. Risposi di no. Tuttavia, se oggi voglio intraprendere un viaggio nel mio *temps perdu*, vedo che nella mia vita c'è stato un avvenimento di importanza capitale: i venti mesi di confino passati a Graz fra il 1917 e il 1918. E l'avvenimento, per quanto importante in sé stesso, lo diventa ancor più, se si pensa che coincise proprio con l'inizio della mia adolescenza». DALLAPICCOLA 1980a, p. 400.

67. «La straordinaria teatralità dell'articolazione drammatica e la perfetta unità della costruzione musicale nella varietà degli episodi che la costituiscono [...]; l'alternanza di momenti lirici e drammatici, solistici e corali, vocali e strumentali in un quadro di corrispondenze simmetriche disposte concentricamente». SABLICH 1995b.

68. «Il senso della scena che è sempre stato proprio della tradizione operistica italiana, da Verdi a Puccini». MILA 1984, p. 299.

70. «Le guerre accelerano il ritmo della vita: niente di strano, dunque, che i superstiti si trovino a dover rivedere i loro giudizi e la loro posizione spirituale di fronte alle opere d'arte come di fronte ai nuovi problemi della vita, alla fine dei conflitti. Molte opere che fino a ieri sembravano reggersi dignitosamente, e sia pure sotto gli orpelli, scompaiono: come

scompaiono tante norme di vita, rimaste tali perché nulla aveva fornito l'occasione per un aperto riesame critico». DALLAPICCOLA 1970a, p. 104.

71. «Auf Puccini's Besuch der Pierrot-Aufführung war ich immer stolz. Es war sicherlich ein Zeichen menschlicher Größe, dass er zu mir gekommen ist – und eine grosse Freundlichkeit». DALLAPICCOLA 1980a, p. 449.

72. «Danzava quella sera, il 13 giugno 1949, al Teatro della Pergola, Harald Kreutzberg. Danzava e pareva che a ogni minuto una nuova sorpresa egli riservasse al pubblico. Infine, il penultimo pezzo del programma: *Giobbe lotta con Dio*. Non ricordo quale fosse l'ultimo pezzo della serata; il penultimo aveva completamente assorbito la mia attenzione e la mia possibilità di ricevere. Usciti dal teatro, mia moglie ed io, si parlò di Giobbe. Né lei né io si sarebbe sospettato che proprio in quell'epoca C. Jung stesse pensando a una delle sue opere capitali, *Antwort auf Hiob*, scritta nell'estate 1950...». DALLAPICCOLA 1980a, p. 447.

73. «È stato osservato che l'idea fondamentale di tutti i miei lavori per il teatro musicale è sempre la medesima: la lotta dell'uomo contro qualche cosa che è assai più forte di lui. In *Volo di notte* assistiamo alla lotta del Signor Rivière, il solitario direttore di una compagnia di navigazione aerea, che tenta di imporre i voli notturni nonostante l'opposizione generale e – inoltre – alla lotta del pilota Fabien, la vittima, contro gli elementi della natura. Nel balletto *Marsia* si assiste alla nota contesa tra il fauno, scopritore della musica, e il dio Apollo. Nel *Prigioniero*, il protagonista lotta contro l'Inquisizione di Spagna e, infine, nella sacra rappresentazione *Job*, il protagonista pone a Dio la domanda più ardua e più impegnativa che mai uomo abbia osato rivolgere, alla Divinità. [...] Se il Signor Rivière vince a metà la sua partita [...], Marsia viene completamente sconfitto per aver osato sfidare Apollo. Il Prigioniero cade nelle braccia del Grande Inquisitore, che lo conduce al rogo. Giobbe riesce a salvarsi in virtù del suo pentimento, quando tutto sembrava oramai perduto». Ibid., 515-6.

74. «Che la fatalità mi porti definitivamente verso l'America?» KÄMPER 1985, p. 127.

83. «Tanglewood non è né una città né un borgo. Non è nulla. C'è un enorme capannone per i grandi concerti sinfonici, uno per il teatro, uno per la musica da camera. Ci sono gli uffici, gli studi; cento metri più in là senti un corno che spetezza lo Straussiano *Don Juan*; in un luogo in mezzo ai campi un direttore d'orchestra fa studiare gli ottoni che dovranno prender parte alla *Terza Sinfonia* di Brahms. A tutte le ore attività musicale. E un verde dappertutto che incanta. Persino io mi sono accorto del *paesaggio*, questa volta. E l'odore del fieno appena tagliato mi ha fatto venire in mente Pisino». DALLAPICCOLA 1975, p. 126-27.

84. «Di ritorno da Tanglewood telefono a Varèse, che m'invita a cena. Girando insieme per le strade del Village ho l'impressione che in quel pittoresco quartiere sia popolarissimo. Molti lo salutano. Conosceranno la sua musica? Ne dubito; né credo che – qualora la conoscessero – la comprenderebbero. Dev'essere la sua figura così caratteristica e soprattutto quel calore umano che emana da lui alla base di questa popolarità. In un ristorante Varèse mi presenta a un signore che si rivolge a me in correttissimo italiano e dandomi del *tu*, asserisce di essere stato mio condiscipolo al ginnasio. Per quanti sforzi faccia, non mi riesce assolutamente di situarlo. Ora fa lo scultore. Chi sarà? Durante la cena si parla soprattutto di Schoenberg, morto esattamente un mese fa. E, naturalmente, la domanda che ci si fa riguarda *Moses und Aron*. Che ai primissimi di luglio Hermann Scherchen abbia diretto a Darmstadt l'importante episodio *La Danza attorno al Vitello d'oro* è noto; ma la domanda che ci si pone è un'altra: è stata completata l'opera? Ci sono possibilità di ascoltarla o, almeno, di vederla pubblicata? Questa sera ho potuto ammirare un'altra qualità di Varèse; e si tratta di qualità assai rara. Su di lui incombe la gravosa responsabilità dell'opera propria, tuttora 'in divenire', come avrebbe detto Nicolò Machiavelli. Ebbene: nonostante questa responsabilità, Varèse sa vedere nella sua giusta luce tutta la grandezza della figura di Schönberg, della figura artistica e di quella morale. In un'epoca di esclusivismo come la nostra non sarà mai abbastanza sottolineato il merito di chi sa accorgersi di una verità, anche qualora questa non sia esattamente corrispondente alla nostra verità». DALLAPICCOLA 1980a, p. 351.

85. «A partire dal *Prigioniero*, Dallapiccola, in ogni sua opera, pareva esprimere un desiderio quasi mistico di organizzazione totale, nella sacrosanta e umanistica consapevolezza che l'insieme precede le parti. Ma allo stesso tempo era prigioniero della serie e della sua storia. Un'analisi costruttiva dei *Cinque Canti* potrebbe farci toccare con mano gli strumenti concettuali ed espressivi che gli permettevano, più spesso di quanto non si creda, di osservare a sua prigionia dal di fuori [...]. Tutto questo per dire, concludendo, che non c'è musicista italiano che ci abbia dato tanto e che sia giunto sano e salvo alle nostre spiagge dopo una traversata così complessa, difficile e spesso eroica». DE SANTIS 1997, p. 71.

88. «A Luigi Dallapiccola, musicista, con la speranza che in questo libro la musica non gli manchi del tutto». KÄMPER 1985, pp. 170-1.

89. «Ieri alle 13.15, ebbe luogo l'incontro, all'Hotel St. Regis...; [...]. Non riuscii a nascondere la mia emozione prevenendo ciò che mi avrebbe detto. Un nome di città uscì dalle sue labbra: Palestrina. No; non ebbi coraggio di ripetere l'aggettivo 'pagano-italico' per definire il cielo estivo di quella regione, ma l'aggettivo era sottinteso. Parlò di tre mesi senza tregua di un cielo blu e della terra ferita dall'arsura. Tentavo di non perdere una sillaba. Era commovente ritrovare

l'origine di quel grande e singolare e terrificante dialogo del *Doktor Faustus*, o almeno di ritrovare la sua inquadratura». DALLAPICCOLA 1975, p. 127.

91. «Per un organo americano a tre manuali e sessanta registri, eclettico nella disposizione». KÄMPER 1985, p. 177.

94. «Les arts, à un moment déterminé de l'Histoire, ont un 'problème commun'. Si j'étais compétent en peinture, je suis sûr que même dans cet art je pourrais trouver des analogies très frappants avec la musique de douze-sons». Letter from Dallapiccola to Louise Tachau, the Assistant to the Manager of the Louisville Philharmonic Society, February 14, 1954, quoted in RUFFINI 2016, p. 75.

95. «I pannelli laterali di un quadro composto da tre elementi, in cui il pannello centrale è rappresentato dall'opera in un atto *Il Prigioniero*». KÄMPER 1985, p. 193.

96. «Pace non nel senso abusato che i politici a tale parola attribuiscono, bensì secondo la definizione datane da San Bernardo: Purezza di mente, semplicità d'animo, dolcezza di cuore, riposo di vita, legame d'amore». DALLAPICCOLA 1980a, p. 484.

102. «Essendo stato mio padre professore di greco e di latino, sino dagli anni dell'infanzia le più svariate citazioni classiche che udivo nella conversazione quotidiana si imprimevano nella mia memoria: a forza di domandare notizie e di informarmi su questa o su quella divinità della mitologia mi ero abituato a considerare tali divinità quasi *di casa*. E così il mio amore per la poesia e per il mondo della fantasia in genere si sviluppava rapidamente». DALLAPICCOLA 1980a, p. 489.

103. «Si sa che cosa sia la preparazione del Natale nel centro di New York: una preparazione spesso esteriore e spettacolare. Ben diversa quella che si può notare nelle zone di Bronx, di Brooklyn, di Queens. A Flushing, dove abitavo con la mia famiglia, il Natale veniva preparato in modo molto intimo e raccolto. I villini, spesso gli uni simili agli altri, sia in quanto architettura, sia in quanto proporzioni, avevano porte e finestre illuminate e, attraverso i vetri variamente colorati, le luci filtranti assumevano un aspetto magico. Guardando a distanza una strada veniva fatto di pensare a un quadro di Rouault. E, fra i tanti particolari che mi colpirono, di uno voglio parlare in modo speciale. Le molte famiglie ebraiche abitanti a Flushing, quelle stesse famiglie che poche settimane prima avevano illuminato le loro case per il *Hannukkah* (festa delle luci) e acceso il *Menorah* (il candelabro a sette braccia), prendevano parte alla cerimonia cristiana del Natale, illuminando porte e finestre delle loro abitazioni. È così che mi ritornò alla memoria un frammento della lettera che Anton Webern indirizzò ad Alban Berg il 21 dicembre 1911: 'Poche cose sono altrettanto meravigliose quanto il Natale. Si pensi: la notte in cui nacque un grande uomo viene solennizzata ancora, dopo quasi duemila anni, da quasi tutti gli abitanti della terra, come un momento in cui si dicono solo parole d'amore e in cui si vorrebbe fare del bene. Ciò è meraviglioso'. Questa è stata senza dubbio una delle sollecitazioni da cui è sorta l'idea del 'Concerto'. Ma ce n'è stata un'altra, almeno altrettanto importante e determinante. La situazione politica internazionale era, alla fine del 1956, tra i fatti d'Ungheria da un lato e la questione di Suez dall'altro, una delle più tese (fra le tante) che si siano avute dalla fine della seconda guerra mondiale. Jacopone parla di 'pace in terra', Jacopone invoca con insistenza 'l'amore'. Per il contrasto, stridente sino all'insopportabile, mi sono messo a gridare». Ibid., 497-98.

107. «Caro Prof. Cardillo, voglia scusarmi, La prego, se ho tanto atteso a rispondere alla sua gentilissima lettera del 17 u.s. (Non dubito Ella abbia ricevuto regolarmente le poche righe che potei indirizzarle alla vigilia della mia partenza da New York, dopo un soggiorno particolarmente fortunato, è vero, ma un po' troppo *hectic* – almeno per il mio gusto, per il mio ritmo, ancora calcolato su misura umana, per le mie abitudini). Grazie, dunque, per la Sua nuova prova di fiducia nei miei riguardi; grazie di tutto cuore. E mi è difficile dirle quanto mi dolga di non poter rispondere affermativamente al Suo invito, così caro e generoso. Non mi sono mai ispirato in passato all'opera di Dante, né mai avrei il coraggio di farlo. In quanto proprio in Dante, le parole (ogni parola) hanno tale importanza che la musica, a modo mio di vedere, nulla può aggiungere; anzi può soltanto togliere». SABLICH 2004, pp. 214-15.

108. «L'orchestra afferrò subito la plasticità e eleganza di sonorità che caratterizzarono il lavoro». DALLAPICCOLA 1975, p. 101.

112. «Tutta la musica è dramma, sia che la parola intervenga ad un certo punto a dichiararne apertamente i termini, sia che il dramma interiore venga interamente esplicito nel calcolo di strutture esclusivamente strumentali». MILA 1978, p. 8.

113. «Un mito che, nell'epilogo, si diversifica sostanzialmente dalla leggenda omerica: perché Ulisse ancora una volta riprenderà il mare, ma ormai pacificato dalla conoscenza di Dio». PINZAUTTI 1978, p. 34.

115. «Consegnato Ulisse al suo destino, come sgravato da un peso». SABLICH 2004, p. 179.

123. «Ich liebe Luigi Dallapiccola sehr, ich kann es mir nicht vorstellen, dass er gestorben ist, ich kann seinen Tod nicht akzeptieren. Das lebenswerteste an ihm ist eine eigenartige Mischung von Güte und Schlechte, eine gütige

Schlechtigkeit oder schlechte Gültigkeit. Er kann mich solcher Eleganz etwas Maliziöses sagen, dass das einem wohler tut als flache Gutmütigkeit. Bewundern tue ich seine tiefe Gebildetheit, seinen Humanismus, nicht im heute oft so oberflächlich gebrauchten Sinn dieses Wortes, sondern im Sinn der Renaissance – Gebildetheit mit Distanz und Humor. Er ist ein Istrier in Florenz, in seiner Kunst mischt sich 'Italianità' mit Österreichischem – wie bei Italo Svevo, wie bei Herzmanowsky-Orlando». GIRARDI 2003, p. 299.

## 6. Menotti

3. «Colui che resiste ai rivolgimenti radicali della modernità avanguardistica per identificarsi invece nel culto della continuità di una tradizione». MENOTTI 2007, p. 9.

4. «A quell'idea del dramma musicale come era stato formulato dai massimi compositori del primo trentennio del Ventesimo secolo, aspro e sconvolgente talvolta rispetto ai contenuti, ma solido e sicuro dal punto di vista della dialettica teatrale», Ibid.

6. «Una sorta di Bayreuth novecentesca», Ibid., p. 10.

10. «Quando ho lasciato Milano, la città era talmente provinciale musicalmente: Brahms era sconosciuto. [...] Anche Čaikovskij era quasi sconosciuto. I *Lieder* di Schumann, di Schubert, non si ascoltavano mai, che io mi ricordi. [...] Tutto ad un tratto, sono arrivato a Filadelfia. La stessa settimana che sono arrivato mi hanno dato un biglietto: sono andato a sentire il famoso direttore d'orchestra Leopold Stokowski. Per la prima volta in vita mia, ho sentito una sinfonia di Čaikovskij, una sinfonia di Brahms. In realtà, Čaikovskij l'ho sentito al secondo concerto. E poi orchestra: non avevo sentito mai un'orchestra così! Era una cosa stupenda! Per me, è stata una grande rivelazione», MENOTTI 2007, p. 28.

18. «[Scalero] diceva, sempre: "Quando tu costruisci una sonata, è come costruire un palazzo: devi mettere le fondamenta, devi mettere una porta da dove si entra, poi c'è una sala che ti riceve quindi vai su per le scale, porti le persone in una stanza dove riceverle. Discendi le scale, richiudi la porta e hai fatto il tuo palazzo!" Così insegnava la forma della sonata il primo tempo, il secondo tempo, lo sviluppo, ricapitolazione, ecc., ecc... Ed era molto bravo. Molte cose che lui ha detto, io le ricordo sempre, per tutta la mia vita. Diceva: "Ricordati che la musica si fa non soltanto con il cervello, non soltanto con il cuore, ma con tutto il corpo tu devi respirare nella musica. La musica deve respirare. Ci deve essere l'*ars* e la tesi: allora la musica cammina. Va. Ma, se tu non la fai respirare con tutto il tuo corpo, allora rimane sempre ferma. La puoi far saltare, ma per farla camminare bisogna che respiri così come tu respiri. Per farla camminare, la musica bisogna che respiri!" Era molto bravo. Mi ha insegnato molte cose». Ibid., p. 32.

20. «A quel tempo, il teatro in America era ricchissimo: grandi attori. Mi fece una grande impressione. Il teatro, in Italia, invece era ancora un secolo indietro!» Ibid., p. 37.

25. «I compositori allora non erano interessati alla voce umana, e la musica americana si sviluppava soprattutto sui binari della musica sinfonica», SBISA 1995, p. 80.

28. «Un piccolo bicchiere di *champagne*», MENOTTI 2007, p. 82.

36. «L'America era il sogno di tutti i giovani», Ibid., 32.

37. «Sì, molto. Lui ha avuto fortuna tanto con me che con Samuel Barber: era ancora vivo quando Toscanini ha preso l'*Adagio per archi* di Sam, ed io ho avuto l'*Amelia al ballo* a Metropolitan, o qualcosa d'altro. Insomma, ha visto tutti e due nei nostri primi successi. Noi eravamo i suoi due allievi preferiti, naturalmente», «l'America era il sogno di tutti i giovani», Ibid.

39. «Un capolavoro purtroppo rovinato dalla presenza dell'altra composizione di quell'italo-americano!», MENOTTI 2007, p. 86.

42. «La musica oggi si è molto distaccata da quella che io definisco l'inevitabilità della musica stessa. Questa inevitabilità è l'unica cosa che realmente mi interessa nella musica. È come una specie di verità platonica che io sento. Ed è ciò che io amo in Schubert, Mozart e Beethoven: l'inevitabilità dei loro temi. La loro musica e lì e nessuno può cambiarne una nota, senza demolire l'insieme. Se ascolto della musica in cui è possibile cambiare delle note senza che ciò comporti una differenza, la cosa non mi interessa. Io intendo scoprire quel tipo di melodia, trovare quel tipo di verità musicale. Perciò ho scelto di tornare ad una decisa semplicità. Dopo il *Wozzeck* e le opere di Richard Strauss e molto difficile raggiungere una grande tensione drammatica con semplici significati musicali; ma e ciò cui tendo; probabilmente morirò prima di aver trovato ciò che cerco». SBISA 1995, pp. 18–9.

53. «Prigione a casa», MENOTTI 2007, p. 48.

61. «Vada sul *set* e... chiedi l'impossibile!», MENOTTI 2007, p. 93.

63. «Nessuno dei grandi compositori ha lavorato per i film: Prokofiev, forse è il solo che... ma, io credo che, in un certo senso, la musica di Prokofiev l'abbia fatta... ha lavorato insieme con il regista in maniera che era un connubio molto stretto, importante. a Hollywood, invece, si lavora così: si vede il film, e, poi, ci si attacca la musica dietro. No, è un'operazione che non mi interessava assolutamente!» Ibid.

65. «Io dico sempre che “gli elementi per un libretto che funzioni sono: compassione amore, *outrage*—come si potrebbe dire in italiano *outrage*?—lo sdegno verso l'ingiustizia e *wonder*, cioè la meraviglia, il senso della natura: le cose che uno non può spiegare; e poi, molto importante!, una visione poetica del soggetto”». Ibid., p. 88.

70. «Stravinsky voleva sapere... quanti soldi guadagnassi con l'opera: a lui, interessavano i soldi!», Ibid., p. 108.

71. «Quando sono arrivato là, mise me e Stravinskij in un angolo, perché potessimo parlare insieme. Allora Stravinskij mi fa: '*J'ai vu votre opéra. Très intéressante mais ce n'est pas un opéra. Ce n'est pas un opéra!*' “Ma perché”, dico: “Perché non è un'opera?” “*Parce que l'opéra...* deve essere come Bellini, come Donizetti, come Mozart. Nella sua opera, c'è troppo recitativo: bisogna fare il recitativo secco.” Gli dissi: “Scusi, per me, l'opera è teatro! Si può fare come si vuole, basta che si riesca a cantare una storia. Del resto, anche *Pelléas et Mélisande* è tutta recitativo, eppure...”. E lui rispose, testualmente: “*ça e'est emmerdant! On ne peut pas entendre ça*”. E io: “Ma come *emmerdant*? Io l'adoro... e allora, il *Boris Godunov*, dove ci sono dei bellissimi recitativi?” “*Uff! On ne peut plus entendre ça. Non, Non.*” Allora, mi sono un po' arrabbiato. Due delle mie opere, preferite: una, *emmerdant*, l'altra, *ennuyeux*! Gli dissi: “Guardi maestro, io ho grande ammirazione per lei. So che è un genio. Però, so che le piace *épater les bourgeois*. Io non credo a quello che dice. Non credo che pensi veramente che *Pelléas et Mélisande* sia... *emmerdant*! Mi ha scioccato, però non ci credo. Lei è troppo intelligente per.... Andiamo a mangiare!” Mi sono alzato. Lui mi prese per la manica e mi disse: “*Non! Un petit moment, un petit moment. Peut-être, peut-être que vous avez raison. Parce que l'autre soir j'ai entendu une opéra, une opéra très intéressante, très intéressante avec un recitativo très intéressante*” “Che opera ha visto?” “*C'est une opéra... une opéra qui s'appelle La Bohème*” “Ah, sì? Sì, l'ho sentita anch'io!!!” (ride di gusto) “Andiamo a mangiare adesso!”», Ibid., pp. 35–6.

93. «Pur nelle comprensibili sfaccettature che ad una tradizione sostanzialmente ‘assimilata’ potevano conferire le diverse personalità dei singoli musicisti». SBISA 1995, pp. 64–5.

94. «meno americano». Ibid.

95. «Però, [la mia musica] è stata importante nella musica americana perché ho cambiato completamente l'attitudine nei giovani compositori verso l'opera: quando io ho scritto *l'Amelia al ballo*, nessuno scriveva opere. [...] A quel tempo, era di moda il principio di Schönberg, la musica sinfonica. Stravinskij non scriveva opere. Nessuno dei compositori, anche dei giovani come Copland, nessuno scriveva opere. Invece, con *La Medium*, non tanto con *Amelia*, ma dopo il successo de *La Medium* e, poi, de *Il Console*, la gente ha cominciato a dire: “Uhè, si possono ancora scrivere delle opere!!!” Allora sono venuti tutti a sentire *Il Console* e *La Medium*. Tutti i compositori da Stravinskij a Poulenc. Sono venuti tutti, e tutti hanno cominciato a scrivere opere. Barber, anche lui, pensava di scrivere un'opera», MENOTTI 2007, p. 34.

98. «Una tessitura vocale ed un'intelaiatura orchestrale che possiedono l'intensità febbrile e l'auto-complicazione nevrotica di Puccini, senza però il panache lirico e l'energia armonica che possono giustificarli», SBISA 1995, p. 68.

99. «Un'opera non ha bisogno di una ambientazione americana per essere americana!» Ibid., p. 84.

107. «Menotti ha un senso del teatro addirittura sorprendente, come nessuno, forse, dopo Puccini! (ed è tutto dire). Sia nell'opera comica che in quella tragica la sicurezza degli effetti, l'abilità dei contrasti, il taglio delle scene è decisamente ammirevole. Peccato che la sua qualità musicale sia al disotto del suo senso teatrale! La sua materia musicale è spesso di seconda mano (e talvolta di seconda qualità) e, ad ogni modo, ha sempre bisogno della parola e della scena per sostenersi (lo si vede dai suoi pezzi strumentali che, oltre ad essere poco originali, sono deboli di struttura). Dureranno queste opere? Non lo so: (anche le ‘opere popolari’ di Kurt Weill che le avevano precedute nei successi di Broadway sono scomparse; e non si sa dove potrà indirizzarsi il favore del pubblico). Ad ogni modo per Giancarlo (che ho conosciuto brevemente a New York, ma che non ho più riveduto) io ho ammirazione e simpatia: è bravo, intelligente e attivo; e (per quanto i suoi primi successi li abbia avuti in America) è un talento tipicamente italiano!» CASTELNUOVO-TEDESCO 2005a, pp. 426–7.

109. «Ammiro Boulez dove altri lo ammirano meno, e cioè per un certo suo talentaccio d'interprete; ma i suoi scritti, ad esempio, li trovo di una pretenziosità che rasenta il comico, un vero “*precieux ridicule*”. Anche con Boulez i critici cadono nello stesso errore che hanno fatto con Schoenberg: tutti tendono a considerare il caposcuola viennese come un grande intelletto, mentre era soltanto un bravo musicista, estroso e dotato di immaginazione, ma non sempre di buon gusto. Pensa a quelle sue trascrizioni di Bach: neppure Stokovski [...] è stato capace di proporre trascrizioni così

brutte... E lo stesso potrei dire per molte cose lette nella *Harmonielehre*, un libro pieno di buchi e di conclusioni arbitrarie a cui semmai preferisco il trattato di Hindemith. Ma anche Hindemith rispetto a Bach! Spiegami dove sta la differenza in termini non platonici, se ci riesci: mica nel giuoco contrappuntistico...! Il giuoco contrappuntistico esiste anche in Hindemith, ma a quest'ultimo purtroppo mancava la bacchetta del raddomante o il divino specchio. La sua musica è sempre interessante ma mai inevitabile. Come avrebbe detto il vecchio Busoni, è soltanto la mimica del temperamento. L'inevitabile!...» PINZAUTI 1978, p. 156.

110. «Sono un antiquato e sono rimasto a quel che diceva il mio maestro, che nella musica distingueva soltanto i punti di arsi e quelli di tesi. Il che valeva anche sul piano armonico. Perché quando dicono che io evito le dissonanze, non dicono il vero; solo che anche la dissonanza ha una funzione, *deve* avere una funzione. È la tensione che precede il riposo: per fare un passo, uno prima deve alzare il piede e poi posarlo fermamente per terra. La musica contemporanea ha castrato la dissonanza, le ha tolto la sua vera funzione dinamica: la maggior parte della musica di oggi si agita, fa rumore, ma non cammina». Ibid., p. 159.

111. «Per me l'arte esiste; e ancora nel senso di una forma di memoria che si riferisce ad un 'mondo di bellezza' (chiamalo come vuoi) che aspetta di essere captato e riscoperto da noi. Per questo dico di essere un seguace di Platone; ma del resto anche Joyce ha scritto che l'immaginazione non è che una forma di memoria... Così, io credo nella magia di un tema, di una melodia e nel loro potere di rispecchiare questo 'mondo di bellezza' non è forse vero che una bella melodia, quando è tale, dà la sensazione di essere già stata udita? E non è forse vero che dà l'impressione di qualcosa di inevitabile? Ebbene: tutta la mia attività di artista è in questa ricerca dell'inevitabile, non del nuovo». Ibid., p. 154.

112. «Io non ho mai pensato a rivoluzionare niente: io ho cercato, semplicemente, di trovare me stesso. E poi, ho studiato molto gli autori che sapevo avevano affrontato questo stesso problema: Puccini, Mussorgskij, Debussy in *Pélleas et Mélisande*. È una ricerca che anche Wagner ha: Wagner pensava di aver scoperto l'eterna melodia. [...] «Io paragono sempre l'artista al raddomante: tu vai, vai con la bacchetta. Preghi che ti porti dove c'è l'acqua. Tutto ad un tratto, la bacchetta comincia a muoversi. Ah! Allora devi cominciare a scavare, ad andare in fondo per trovare l'acqua. [...] Poi ci sono musicisti come Schubert, che scrivono una melodia semplicissima—tonica, dominante, tonica—ed è l'acqua! È l'acqua: è il dono di Dio; che ti ha dato Dio... E, senza questo dono, fai a meno di essere compositore! Perciò il compositore deve essere molto umile, perché è strumento di una forza superiore». MENOTTI 2007, pp. 98; 102.

117. «Non sono un profeta [...] Ma penso che sia giunto il momento di finirla con la regola di 'épater les bourgeois'. Si parla di 'musica popolare', di 'musica per il popolo', e intanto l'unica vera mente popolare, che funziona in Tunisia come al Polo Nord, è il jazz. Ma anche il jazz dov'è arrivato? È diventato un fatto d'arte? Ci ha provato Gershwin, ma con risultati parziali. Invece mi sembra sintomatico come il nuovo folklore dei Beatles stia arrivando ad una sorta di primitivismo che piace proprio ai più giovani. Per cui penso che probabilmente si tornerà ad una rinascita della monodia, di una nuova monodia, semplice e chiara. Io stesso, se nascessi ora, tenterei cose semplici, una musica che potesse rientrare con naturalezza nelle case, perché mi sembra che ci sia in questo senso molta attesa, specialmente da parte delle generazioni più giovani: tutti questi giovanotti che suonano la chitarra, che sentono il bisogno di riunirsi in nuove comunità [...] se uno dà a questi giovani una partitura di Nono, che cosa se ne fanno? Ed è mai possibile che la musica debba continuare ad essere un linguaggio accessibile soltanto a chi è musicista? E poi si parla di comunismo! Ma io, quando scrivo, preferisco suscitare qualcosa nel mio medico di Spoleto, che è persona amabilissima, civile, ignara delle regole musicali, piuttosto che piacere a Nono o a Dallapiccola!» PINZAUTI 1978, p. 157.

## 7. Rota

1. «Ho visto Broadway, ci sono delle luci meravigliose! È impressionante!». LOMBARDI 2012c, p. 80.

4. «Casa Rota era allora, a Milano, un 'centro musicale' e tutti gli artisti di passaggio vi convenivano; così Nino non solo conosceva, ma era su un piede di familiarità con Toscanini, Stravinsky, Pizzetti e Casella, praticamente con tutti...! [...] Egli era, veramente, così adorabile che tutti gli volevano bene; e, malgrado il pericolo di essere precocemente montato e viziato, aveva saputo conservare una deliziosa semplicità di carattere e una assoluta modestia, che lo facevano rifuggire da ogni adulazione». DE SANTI 1992, p. 22.

5. «A otto anni, Nino improvvisava al piano e armonizzava naturalmente, quasi i tasti si presentassero sotto le sue dita tutti intonati e giusti. [...] Il mondo dei suoni lo incantava senza meraviglia. Ci cresceva in mezzo ed era la condizione naturale del suo vivere. Non sentiva che musica in casa...» DE SANTI 1992, p. 16.

6. «Io imparai tutto quel che mi serviva ad una scuola di solfeggio che frequentai quando avevo sette anni. Era una scuola straordinaria, bellissima, che non ho più ritrovato: la teneva a Milano il maestro Alessandro Perlasca, che aveva inventato una specie di meccano musicale, una scatola con crome, biscrome, quartine, terzine, e i ragazzi imparavano attraverso il dettato musicale a riconoscerle e a sistamarle—proprio come se si trattasse di un giuoco di meccano—su uno speciale pentagramma. Con questo sistema il maestro Perlasca aveva avviato a tutte le difficoltà di grafia dei

principianti, e il solfeggio non era una cosa noiosa; tanto che io dopo un anno di lezioni sapevo scrivere tutto quello che volevo, pur essendo uno scolaro tutt'altro che esemplare, anzi pessimo... Scrisse allora sinfonie, oratori, riempì quintali di carta da musica, perché il mio divertimento era quello di far musica...» PINZAUTI 1978, pp. 179–80.

8. «Hegel, nell'Estetica, scriveva che il 'talento musicale si annunzia [...] il più delle volte nella primissima gioventù, quando la testa è ancora vuota e l'animo poco colpito', dal momento che 'la musica [...] ha a che fare solo con il movimento del tutto indeterminato dell'interno spirituale, con il risuonatore del sentimento privo, per così dire, di pensiero'. I recensori (e il pubblico) erano ovviamente colpiti più dal bambino-compositore che dal suo prodotto, le cui ingenuità tecniche ne rafforzavano anzi la particolarità: *L'Infanzia* ebbe successo proprio per i suoi errori, perché era l'incarnazione del flusso spirituale acerbo di un bambino». LOMBARDI 2012c, p. 12.

10. «Non mancarono le proposte brillanti: Parigi reclamava un'esecuzione dell'*Oratorio* alla radio. Io, nella mia ignoranza [nel '23 da noi non si parlava di radio], rifiutai considerando una contaminazione l'offrire in pasto a mezzo mondo quella musica mistica e pura. Da New York arrivò l'invito per un'esecuzione finanziata dai magazzini Wanamaecker. Figurarsi! Una specie di Rinascente o di Zincone in grande. Inorridii. Non era ancora invalso alla radio l'uso dei concerti Igea, Fernet o Amaro Ramazzotti. Declinai senz'altro. Frattanto da tutti i paesi del mondo, nelle lingue più ostrogote, ci arrivavano i giornali con la storia di Nino, chiamato l'emulo di Mozart, ampliata romanzata e ornata di fotografie». ROTA RINALDI 1999 quoted in LOMBARDI 2001, p. 164.

11. «Ho sentito di lui un concerto per violoncello e orchestra. L'ha accennato al pianoforte riserbando la parte dello strumento solista alla sua vocina bianca e tenue in fondo alla quale tramava un po' d'emozione. Squadrata sul leggio la partitura ho potuto seguirla battuta per battuta, e dentro di me ogni ruga di preoccupazione e di sospetto s'è andata spianando innanzi all'opera d'arte. Tutto ciò che d'ingenuo e di infantile—che invano cercheremo oggi tra le pagine dei nostri Maestri artisti—una chiarezza di luce così suggestiva che, una volta tanto, anch'io ho dovuto ricredermi su quella che a me era sembrata una verità incontrovertibile, cioè sull'inesistenza del *fanciullo prodigio* inteso come fenomeno naturale puro e mondo di ogni incrostazione artificiosa e da ogni espediente effettistico *pour épater* il grosso pubblico sempre avido di sensazioni nuove». LOMBARDI 2000a, XIII.

14. «L'arte è un *mestiere*, un *artigianato* superiore. Così la intendevano i grandi del Rinascimento. [...] Giovani, imparate e, sino all'ultimo giorno, perfezionate l'arte vostra. Non vi proponete come meta il bello, né tanto meno il sublime. Ma mirate unicamente alla buona qualità ed alla perfezione assoluta del vostro lavoro. Il resto, compreso il bello ed eventualmente il sublime, verrà da sé». CASELLA 2001a.

15. «Nel mondo del cinema ottenne un successo e una gloria, quando ormai la routine dell'artigiano sembrava dovesse prendere il sopravvento su un musicista che, avendo esordito precocissimo, si era già tolto molte soddisfazioni nell'ambito della musica *colta* sin dagli ultimi anni 30». Ibid., XI

16. «Le condizioni e i modi di lavoro del compositore di musica per film non si discostano granché da quelli dell'operista del Settecento. [...] Per capire il senso e la funzione sociale del musicista cinematografico nel presente secolo [è] utile e necessario agganciare il suo lavoro con la situazione storica e considerarlo in analogia con la destinazione che aveva il prodotto operistico soprattutto dal Settecento fino all'epoca di Verdi». SURIAN 1990, p. 382, quoted in CALABRETTO 1995, p. 69.

18. «Schönberg, certo, come uomo è una personalità interessantissima, e perfino affascinante. Ma una grande personalità *musicale* non lo trovo: il suo *Pierrot Lunaire* è una trovata coloristica, un problema risolto (lo sentii a Milano, la prima volta, nella tournée organizzata da Casella), ma al di fuori di quest'opera famosa non è che mi sembri una vera personalità». PINZAUTI 1978, p. 184.

20. «Lui [Casella] era anche un uomo pratico, e insistè perché facessi gli esami e tutto quello che era necessario per avere il "foglio" del conservatorio; con un po' di resistenza da parte mia, perché in casa tutti avevano fatto il musicista (mio nonno, mia nonna, mia madre) ma nessuno aveva preso il diploma... Ma Casella capiva che i tempi erano cambiati». PINZAUTI 1978, p. 181.

21. «L'arrivo a New York bene organizzato da mia madre—io ero un grafomane di musica e lei era una grafomane di lettere e in verità le scriveva magnificamente—infatti al mio arrivo a New York dove credevo di essere solo a sbarcare, fare le cose mie vedo arrivare due grattacieli viventi, un uomo e una donna, due simpaticissime persone. Erano il segretario, diciamo, ma era anche un critico musicale che aiutava Toscanini e un'altra signora amica sua, tutte e due mandati dal Maestro e mi vennero ad accogliere all'aeroporto. Credo che la mia statura fosse esattamente la metà della loro, ma la loro gentilezza era pari alla loro [statura]. Erano venuti ad accogliere questo ragazzino sperduto e mi portarono subito all'albergo dal Maestro che si fece in quattro per mettermi a mio agio. In quell'occasione volle prendere un piccolo disco di cera, erano i primi mezzi che c'erano allora, credo lui sia stato uno dei primi ad averli, per incidere su un registratore ma non su nastro che allora non c'erano, ma su un disco di cera. Prima ho parlato io salutandomi mia madre e poi ha parlato lui con la sua voce rauca ma caratteristica, indimenticabile». Rota, transcript from the radio broadcast *Voi ed io punto e capo* (RAI, first channel, 1978), in LOMBARDI 2012d, p. 79.

22. «Le lettere di Nino, prima da Barcellona e poi da New York e infine da Filadelfia mi davano coraggio e rassegnazione a vivere. Il fatto che Toscanini e la moglie si trovassero a New York mi assicurava della loro assistenza morale confortata da lettere frequenti e telefonate che loro facevano spesso a Wally. Il Maestro tenne Nino ospite alcuni giorni all'Astor e la signora ne esaltò la fantasia con la visione fuggitiva delle cose più salienti e insolite che offre New York al viaggiatore europeo. Il Maestro ebbe il gentile pensiero di mandarmi un disco che conteneva la parlata sua e di Nino». Ibid., p. 79.

23. «Cara Mamma, sono arrivato ho fatto un buonissimo viaggio [...] Sono dal Maestro Toscanini, beviamo alla tua salute e a quella della signora Carla. Ho visto Broadway, ci sono delle luci meravigliose! È impressionante!» Transcript of the house recording made with the Victor Home Recording system in New York by Toscanini and Rota, duration 1' ca., in Ibid., p. 80.

24. «La scuola [di Scalero] mi ha interessato moltissimo [...] ad essere sincero dovrei dire che già quando avevo 11 anni credevo di sapere come si fa a tenere in piedi un pezzo. Dopo, sono cambiati i contenuti, ho acquisito molte nozioni in più... ma forse i ferri per fare un lavoro *mio* che li avevo già da ragazzo. Comunque, i miei maestri li ho avuti e li ho amati, anche se erano diversi fra loro. Casella aveva un atteggiamento oggettivo, pieno di comprensione verso i suoi allievi. Scalero mi fece ricominciare tutto da capo, costringendomi a lavorare su modelli precisi (di volta in volta il Lied, il preludio corale, i canoni per pianoforte, i corali, ecc.). Questi maestri hanno molto influito sull'allargamento dei miei orizzonti musicali, meno sulle mie capacità artigianali... io pensavo all'opera e alle voci, fra l'altro, e Scalero invece seguiva i classici tedeschi, e di teatro lirico alle sue lezioni non si parlava mai... Mentre io da un pezzo avevo scoperto Stravinsky, Malipiero, Ravel...» PINZAUTI 1978, p. 181.

25. «Carissima zia Ita, [...] Ti voglio fare una confidenza: che mi piace molto la mia maestra di piano. È né più né meno che la Durando se avesse 22 anni con in più una bella fronte spaziosa, e con tutte le rotondità e le prominenze a una donna che non sia una ragazzina. È russa. Questo importa poco: insegna il piano molto, ma molto bene. Scusa questa lettera saltuaria, ma sentita, benché lirica, sicché ti dico addio, tuttavia ti mando un grossissimo bacio, quindi son il tuo Nino». Hard copy of an autograph letter to Margherita Rota Rinaldi, the composer's aunt, Archivio Rota Fondazione Cini, Venezia, quoted in LOMBARDI 2012c, p. 86.

28. «Poi andai a Philadelphia e direi che parecchie volte nei weekend il sabato e la domenica venivo a New York ospite del Maestro e, quando c'era, la signora Toscanini. Furono sempre pieni di premure per me. Mi portavano al cinema, mi portavano a vedere—che so—qualcosa a Broadway e poi quando il Maestro era solo stavo lì anche qualche giorno. [...] Qualche volta stavo lì anche qualche giorno in più. [...] I miei ricordi [di quegli anni] si condensano in questi [ricordi] newyorkesi e poi anche all'Isolino di San Giovanni sul Lago Maggiore dove, dopo l'aumentata amicizia se si può chiamare quella di un ragazzo di diciott'anni-diciannove anni con un uomo della sua età che si chiama Toscanini. La mia presenza lì era talmente così poco di peso che ricordo di aver passato diversi giorni, quando anche i suoi familiari non c'erano». RAI tape, from a program about Arturo Toscanini, unpublished, preserved at Fondazione Giorgio Cini, Venezia, quoted in LOMBARDI 2012e.

29. «Cara pittrice milanese, scusa il mio lungo silenzio dovuto al gran da fare. Oggi è domenica, giorno morto in cui si sta a casa a pregare, così ho un po' di calma per scriverti. Sono chiusi i negozi, teatri, cinematografi, circolazione al cinema sono andato solo poche volte e con la sicurezza di vedere qualcosa di bello. Ti faccio una cronachetta. Greta Garbo l'ho vista in *Inspiration* (un titolo adatto) è bravissima ed ha una magnifica voce di contrabbasso. Gary Cooper, che naturalmente è diventato se non il più, almeno uno dei più famosi, fa sempre il Cow-boy, è bravissimo, parla poco. Poi ho visto un film modernissimo inglese spiritistico *Outward bound* che mi ha fatto un certo effetto; quando me lo sono fatto spiegare ho visto che per fortuna non ne avevo capito la metà: c'erano suicidi, whiskey, morti, piroscapo con spiriti in mezzo al mare. Poi ho visto *Codice Criminale* in questo genere l'America è insuperabile: hanno una tradizione così vasta e varia su tutto quanto è delitti, rubi, *hold up*, e *kill* che si capisce bene come nella loro cultura non ci sia molto posto per altra roba. Poi ho visto *Luci della città* con Charlot ed è meraviglioso: però bisogna vederlo dal principio. Ho visto qualche altro bellissimo film ma non mi ricordo. In generale sono tutti belli finché non riescono a tener nascosto l'americano, ma appena salta fuori e salta fuori sempre o prima o poi, tutto va a rotoli. [...] Lavoro moltissimo e ho un gran da fare. Vado avanti coll'opera e ho fatto per delle balie una musica che neanche le regine ne hanno mai avuta così. Ti raccomando di scrivermi e molto di quello che fai, di quello che pensi e di quello che succede e tutto quello che vuoi; mi fa molto piacere la posta. Dillo. Con i miei *best wishes*, *Sincerely [sic] yours*, Mister Nino». Ibid., pp. 81–2.

34. «Il mese di Maria 1931, Carissima Maria, [...] ho da sgobbare: devo copiare pagine su pagine della partitura dei Maestri cantori; orchestrare una sonata di Beethoven e ridurre per piano un pezzo sinfonico, non so ancora quale. E tutto per quello stupidissimo corso di orchestrazione con Scalero, pur non sapendo neanche che cosa vuol dire orchestra, infligge ai suoi allievi. Ma questo non è che un sovrappiù di tutte le altre cose che faccio abitualmente. [...] Baci baci e auguri dal tuo Nino. Scrivimi se ti pare che lo merito, coi miei tombali silenzi». Photocopy of an autograph letter to Maria Rota, Archivio Nino Rota, Fondazione G. Cini, Venezia, in LOMBARDI 2012c, p. 86.

38. «Mio caro Lele, le tue lettere mi sono carissime, e ti sono grato che ti pigli addosso la seccatura di una faccenda così noiosa. [...] Dunque, quanto al mio lavoro, ho finito i due tempi, II e III, del concerto prima di partire per l'America, e ora ho ripreso il primo, collo spunto che già conosci, e credo di aver finalmente trovato il filo per portarlo alla fine. Ho cominciato le lezioni di direzione d'orchestra con Reiner, finora soltanto teoriche, ma molto interessanti, semplici, chiare. Con Scalero continuo a lavorare; pretende molto lavoro. Ho finito i canoni, dopo averne fatti di tutti i generi e tutte le specie, perfino quelle contro natura. Ora mi fa fare i canoni circolari o rondel che sono interessantissimi: una voce fa una melodia ben definita, un'altra voce entra colla stessa mentre la prima continua, e poi entra un'altra ancora mentre la seconda continua la melodia come la prima voce aveva continuato durante l'entrata della seconda e la prima voce continua la continuazione della melodia e poi mentre le altre proseguono le loro melodie (che poi è sempre la stessa lunga melodia che si rigira tre volte su sé stessa) la prima ricomincia: e così via fin che si è stufo. Da questa spiegazione ti sembrerà una cosa complicatissima, invece è una cosa molto deliziosa. Grazie ancora. Ti abbraccio con affetto il tuo Nino». ROTA 1931.

46. «S'avvicinava il tempo di partire per Nino; questa terza volta il suo spirito era più che mai restio e ribelle a lasciare l'Italia. Esaurita la novità del viaggio, sperimentate la qualità del soggiorno e possibilità di studio Nino si sentiva scoraggiato ad affrontare una terza volta l'annata grigia di Filadelfia e i contatti con Scalero, spesso negativi e non sorretti da comprensione reciproca. In quel tempo fermentava in Nino una linfa nuova d'ispirazioni ibride e contrastanti nate ai contatti del mondo musicale esterno. L'amicizia con Lele D'Amico invasato di 'malipierismo' sino all'osso, aveva influito su di lui e il suo estro ne risentiva gli effetti. [...] Nino, esaltato dall'urgenza della sua vena, felice di sentirsi svincolato dalle briglie scolastiche, tutto preso nella sua nuova fatica non volle partire. Io debole e, del resto, sempre incline a lasciare ai figli il libero arbitrio di sé, secondai il suo desiderio e m'attaccai ai doveri di leva, di fatto incombenti su Nino, e gettai sull'esercito la colpa della diserzione dalle fila del comandante Scalero». ROTA RINALDI 1999, pp. 67-8, quoted in LOMBARDI 2012c, p. 95.

47. «Caro Maestro, lascio da parte ogni scusa sul mio silenzio, perché non ne troverei nessuna, che possa adeguare il mio rimorso di non aver saputo superare lo scoglio dello scrivere e esprimerle il mio pensiero che Le è così spesso vicino! Le notizie della *Donna serpente* mi sono giunte a Philadelphia a quindici giorni di distanza e il pensare che ce ne sarebbero voluti altrettanti perché Le potesse arrivare una mia parola mi ha fermato la mano. Ha ricevuto una mia lettera in March? Le raccontavo un po' di tutto quello che facevo e soprattutto come mi addolorava di non poter assistere a quelle sere all'Opera, io che mi sentivo così spiritualmente legato e affezionato a questo lavoro che avevo visto nascere e ingrandirsi. Appena arrivato qui mi sono messo appassionatamente a leggere e sviscerare lo spartito della *Donna*, e da solo a solo mi ha ancor di più impressionato l'imponenza con cui si presenta questo lavoro e la levatura di contenuto musicale a cui si mantiene in modo ammirabile da un capo all'altro. È, secondo me, di quelle cose che non possono (fare) a meno di penetrare e stabilirsi sempre più nell'apprezzamento degli artisti e del pubblico: è, insomma, di quelle cose che lasciano una traccia che il tempo avvalora. Il mio inverno Americano mi è parso proficuo. Con Scalero, dopo parecchi alti e bassi, ci siamo lasciati abbastanza in buona... Reiner è stato del soggiorno americano la persona più interessante e ho molto imparato dal suo corso. Di musica ho scritto un lavoro in quattro tempi per orchestra: ho ancora però da lavorare un po' all'orchestrazione degli ultimi due. Alcuni spunti Lei li aveva sentiti a Castiglione e le Sue direttive m'han dato un aiuto indicibile per continuarli. Ho una gran voglia di aver da Lei ancora qualcuno dei suoi preziosi consigli! Tutto questo mese ho lavorato a un seguito di cinque balli per piccola orchestra che mando al concorso per la Radio del Festival di Venezia. Avrei voluto dirglielo a tempo perché Lei me ne potesse dare un parere: ma mi sono ridotto talmente all'ultimo col lavoro, che ancora non so se farò in tempo a mandarlo domani, come dovrei. A me pare che siano riusciti come desideravo: mi dispiace solo di non averli potuti far vedere a Lei prima. Se non prima, sono sicuro di vederLa a Venezia, e questo mi rallegra molto. Un saluto carissimo alla zia e un bacione alla sposina. A Lei un abbraccio di cuore dal Suo Nino». LOMBARDI 2012c, p. 93.

49. «Nino Rota, presentando una suite, *Balli*, ha dimostrato di saper scrivere della musica semplice, ma non ingenua. Sentire un giovanissimo come il Rota esprimersi con mezzi sonori così scoperti, senza tracce di furberie o di trucchi, rivelando un'anima musicale tanto candida e sincera, è ragione per noi di viva gioia». DE SANTI 1992, p. 25.

52. «Altra amicizia simpatica che feci in America fu Aaron Copland il valentissimo musicista di cui ho un ricordo magnifico che ha fatto tante belle cose di musica». LOMBARDI 2012c, p. 95.

54. «Caro Lele, grazie del *Duo*. Ieri l'ho fatta finita cogli esami (e tutto è andato abbastanza bene) e mi affretto a scriverti. Quegli affari (contrappunti, corali, canoni, fughe ecc.) fatti con Scalero te li avrei mandati anche prima se, riguardandoli, non mi fossero venuti dei dubbi. I Sono fatti in minima parte in uno stile che, pure essendo da esercitazione, accontenti un po' anche il mio gusto; e, in massima parte, in quello stile composito, stantio, cromatizzante e professorale, propiziatorio di una mentalità venuta su dai debiti di un Brahms. In parte sono cose curate e in parte cose buttate giù il giorno prima della lezione per non arrivare dal principale a mani vuote. Date queste premesse, malgrado il disordine e il sudiciume dei fogli, potrai seguire tutto nel suo ordine di successione: i contrappunti prima, intramezzati poi dall'armonizzazione di corali numerati di Bach. E poi alcuni bassi di Fenaroli realizzati, con infinita incontentabilità di Scalero. [...] In fondo ti musico degli esempi di questi canoni di Brahms, Cherubini, Mozart, Rossini, Haydn. Ho un canone inedito di Mozart a 16 (dico sedici) voci, in quattro così, stupendo, che non ti mando perché il foglio è troppo grande. [...] Io per ora non ho nessuna idea di quello che farò. Se non che quanto prima mi rimetterò a far musica. [...]

vorrei far cose grosse per l'università a ottobre: latino, archeologia, storia della filosofia, estetica e basta. Dimmi il nome del posto dove andrai, che ti scriverò, ti penserò ecc. Salutami tutti. Un abbraccio tuo Nino». ROTA 1935.

55. «Con il metro, il cronometro, e le forbici». DE SANTI 1992, p. 11.

56. «Recuperando la memoria musicale storica delle forme e dei generi». Ibid.

59. «E la corrispondenza di quello scemo di *carillonneur* di Florida? Quel de Brees? Ci mancava ancora che portasse Nino a Cranbrook a fare il suonatore campane e organo vita natural durante. Meglio Bari, per Bacco! E le controversie con Scalero, unite all'ammirazione più incondizionata per il suo insegnamento? Caro Gian Carlo Menotti, devoto a Nino e aiuto attivo. E l'amico Barber, invece, piuttosto sufficiente e antipatico. E la descrizione del concerto con le tre fanciulle in bianco rosso e verde che cantano mottetti di Nino? E quella in bianco, intraprendente, che ha preso Nino per un essere misterioso? [...] E la scuola di direzione con Reiner e la Sinfonia di Haydn alla radio, diretta da Nino. E Nino, dalla finestra, che vede i suonatori avviarsi per il concerto e lui non è pronto, al solito, e l'ora scocca». LOMBARDI 2012c, p. 94.

60. «Carissimo Nino, Siamo stati tutti tanto felici di ricevere tue notizie—I Toscanini erano veramente commossi—Ho pensato tanto a te durante questi lunghi anni e alle possibili vicende della tua carriera musicale. Sono felice di sapere finalmente che hai trovato modo di lavorare e di lavorare bene. Sono sicuro che le tue Opere mi faranno geloso—Io ho perso un po' il gusto del teatro dopo molta amara esperienza e mi sono dedicato piuttosto a musica sinfonica e da camera. *The Island God* ha ottenuto un certo successo al Metropolitan, ma è stata così mal eseguita, con delle scene così brutte che io me ne sono fatto una croce. Sam malgrado il servizio militare (è tuttora caporale!) ha composto parecchie cose nuove e sorprendenti ed è diventato l'*American composer number 1*—I Toscanini non li vedo quasi mai. Il vecchio Arturo (ed è invecchiato) è quasi una figura leggendaria e non si osa più fargli visita—Dirige sempre l'orchestra della N.B.C.—È sempre prodigioso e fa sempre dei brutti programmi!! Vedo sempre gli Horowitz, i Bush e Rudolf Serkin e fra i compositori Copland che ti invia molti saluti—Scalero *mirabile dictu* si è risposato con una fanciulla ventiquattrenne e finora ci resiste—Io insegno orchestrazione al Curtis e imparo parecchio—Anche Mrs. Bok si è risposata, col violinista Zimbalist, nuovo direttore del Curtis—Tutti a Philadelphia ti ricordano e mi domandano di te—Io non ho nessuna notizia dei miei in Italia—Forse tu puoi ottenermi qualche informazione. Te ne sarei tanto grato. E la tua mammetta come sta?—Clausetti? E Maria Signorelli? E che ne è stato di Alberto Erede? Scrivimi ancora presto. Il mio indirizzo è: Mount Kisko, New York. Fammi sapere quello che ti fa più bisogno e vedrò di spedirtelo appena si potrà—Tante cose care da Sam e Giancarlo». MENOTTI 1944–1945.

62. «La musica di Nino Rota racconta lo spengersi di una ammaliante tradizione, essenzialmente disumana, ch'egli va candidamente rappresentando in uno spegnimento simbolico della sua stessa memoria. Memoria che esita, piacevolmente convulsa, nelle evocazioni di una assoluta intimità poetica—indecifrabile nella sua stessa apparente, essenzialmente solo apparente facilità—, la quale, a sua volta ci descrive, forse a iosa, forse troppo, come senza più averne coscienza, o meglio solo nel transito temporale a questa perdita di coscienza, la soggettività moderna *subisca la Storia*: la *subisca* sentendosi, sentendo se stessa qual è, effettivamente, ancora, solo in questo transito (che suona sin che suona)». MORELLI 2000, p. 51.

67. «Vero poeta umorista capace da solo, o quasi solo, tra gli odierni compositori teatrali, egli si preoccupa di far sentire le parole anche quando dal recitativo si alzano le volute della melodia». MONTALE 1981, quoted in LOMBARDI 2012c, p. 164.

68. «Ho un carattere troppo accondiscendente, non so dire di no, e quindi ho accettato anche film non interessanti, che potevo fare a meno di fare ma non credo a differenze di ceti e livelli nella musica. Secondo me, la definizione di musica leggera, semi leggera, seria è fittizia. Gli spartiti di Offenbach saranno leggeri fin che si vuole, ma la loro leggerezza dura nel tempo con una formidabile vitalità. Mentre c'è molta musica della stessa epoca che, rispettabilissima, erudita e serissima, ci rompe le scatole e basta! Il termine 'musica leggera', applicato per lo schermo, si riferisce solo alla leggerezza di chi l'ascolta, non di chi l'ha scritta» DE SANTI 1992, p. 53.

71. «Visione musicale da sfere celesti». Statement by Fellini, quoted in BORIN 1999, VIII.

72. «Poetica della Memoria del Motivetto». Ibid.

73. «Dava l'imbeccata non da musicista, ma sempre con una sicura impostazione ritmica, magari con uno spunto melodico. Suggestisce, insomma, una forma aurorale dell'espressione musicale. [...] non è un regista del quale il musicista deve preoccuparsi. Da valore alla musica più di quanto farei io stesso». Ibid.

75. «Improvvisamente, nel mezzo del discorso, metteva le mani sul pianoforte e partiva, come un medium. Si produceva come una rottura del contatto, e sentivi che non ti seguiva più, non ti ascoltava più, come se i concetti, le spiegazioni, i suggerimenti ostacolassero il corso creativo. Se non che, proprio come un vero medium, una volta 'rientrato in sé', Nino non ricordava quello che aveva appena suonato. Fu così che Fellini decise di collocare dei

registratori nella stanza durante i loro incontri: ma bisognava metterli in azione senza che lui se ne accorgesse, altrimenti il contatto con la sfera celeste si interrompeva». ASSOCIAZIONE NINO ROTA, <http://www.associazioneninorota.it/ninorota.asp> (accessed 2019).

78. «Rota ha avuto il dono miracoloso di essere il riflesso se non l'immagine unica di *quel* momento, di *quell'* episodio, di *quel* personaggio pur non avendone cognizione diretta. [...] L'insistenza sottolineata di "quella" intuizione e non di un'altra, coincide con l'incomprensibile e magnetica attrazione tra questi due "distratti" dell'immaginazione artistica. L'effetto è tale da aver arricchito il cinema felliniano di melodie indimenticabili, a loro volta nutrite dall'identificazione-ricordo che l'impatto dell'occhio può imporre all'orecchio, finché il pendolo *cinemusical* si sposta dalla visione mentale all'ascolto 'visuale', in un continuo interscambio». BORIN 1999, VIII.

79. «Con il tema di Gelsomina, Nino è riuscito a far piangere con dei grandi singhiozzi persino un gangster americano, a New York. [...] Questo era un tipo, un vecchione settantenne, con una canizie che, invece di ingentilire il volto, come succede di solito alle persone di una certa età, aggravava l'aspetto minaccioso, da bandito. Un uomo alto uno e novanta. Aveva un nome dolcissimo, che non posso riferire perché ho anche paura a riferirlo. Questo qui mi strinse la mano con forza e la prima cosa che mi disse fu: "Federico, guardami". E poi si mise lui a cantare il tema della *Strada*. E 'sta facciaccia infame, da assassino, disse: "mi fa piangere". E piangeva. E sono stato con lui un mesetto: mi ha portato a Las Vegas e mi ha fatto vedere la sua potenza gangsteristica. Era veramente un boss, un mafioso potente. Bastava che io fischiassi, in alcuni momenti, il tema della *Strada* che subito si metteva a piangere: potere misterioso e naufragante della musica di Nino». DE SANTI 1992, pp. 66–7.

83. «Asincronismo di natura storica con le immagini della vicenda». CALABRETTO 1995, p. 62.

84. «[Coppola] mi disse, inoltre, che era ancora meglio se questa musica [quella de *Il Padrino*] si orientava verso melodie meridionali, fino a sembrare arabe: perché avrebbe richiamato con più nostalgia la lontanissima origine di quella gente che è poi confluita in America. [...] Rimasi molto perplesso, pensando che fosse inutile che mi spremessi le meningi per cercare qualcosa di nuovo. Ho scelto una rosa di quattro o cinque temi di altri film, di cui avevo composto le colonne sonore, di carattere meridionale o napoletano o siciliano o pugliese che fosse, e sono andato—secondo il mio solito—ad affliggere i miei amici per fare loro giudicare quale di questi temi fosse il migliore. Finalmente ci siamo soffermati su un tema che avevo composto per un film di 15 anni prima [il film è *Fortunella*, regia di Eduardo De Filippo, 1958]. Un tema che nel film precedente era molto allegro: una marcetta sfottente. Avevo notato che, facendolo disteso e romantico, guadagnava di molto. L'ho elaborato, vi ho inserito un tema centrale diverso ed è venuto fuori il tema del *Padrino*, il tema del film». MOLITERNI <https://www.corrierenazionale.net/2018/01/17/tra-la-puglia-e-il-mondo-vita-e-musica-popolare-di-nino-rot/> (accessed 2019).

85. «Ero andato in America premunito contro l'America, cioè fermo di non voler prendere nessuna abitudine americana. M'ero comprato persino i saponi per tutto l'anno, il dentifricio, errore questo gravissimo, perché avrei fatto molto meglio a comprarli là. Persino la lingua americana mi sono guardato bene dall'imparare, mi studiavo l'accento inglese, per sapere le differenze e non prendere l'accento americano. Devo dire che questa prevenzione poi si è tradotta in seguito in un fatto curiosissimo—mentre in America non ho mai avuto nostalgia dell'Italia, dopo i miei due anni d'America per molti anni mi è rimasta una fortissima nostalgia dell'America. Forse anche perché l'America costituiva per me la liberazione dall'ambiente dove ero vissuto per tanti anni». LOMBARDI 2012c, p. 99.

86. «[Rota] è stato un autore importante e significativo della musica italiana del secolo ventesimo che, contrariamente alla 'inattualità' quasi patente della propria estetica, è stato anche uno dei maggiori interlocutori della committenza cinematografica, cioè della principale committenza musicale del secolo ventesimo. Ma è stato anche e soprattutto un autore che ha creduto profondamente nella musica come motore dell'animo e dei sentimenti umani. Musica come bene primario, sacro e intimamente ancorato alla storia e alla tradizione, intangibile dalle frecce che l'avanguardia storica ha lanciato verso il cielo di un nuovo linguaggio». LOMBARDI 2000a, XVIII.

88. «[D.] Chi era Kubrick? [R.] Un uomo responsabile, attento al prossimo e soprattutto alla famiglia. Hanno raccontato molte zozzerie, lo hanno dipinto come qualcuno che io non ho mai visto. Come quella volta con Nino Rota. Era impaurito. Cercai di calmarlo, gli dissi: 'Nino, non ti preoccupare, ti lascio un'ora e mezza con lui e vedrai che ti troverai bene'. Quando uscii dalla stanza il suo sguardo era terrorizzato. Quando tornai non volevano più lasciarsi. [D.] Le disse niente Rota, dopo l'incontro col regista? [R.] Persona amabile. [...] [R.] Con Federico Fellini, per esempio, si sentiva spesso spesso, ma non parlando una parola d'italiano ero io che facevo da interprete. Kubrick era curioso. Così mi chiedeva di domandare a Fellini come aveva girato quella tal scena, poi voleva sapere come mai Nino Rota aveva scelto proprio quella musica, e Fellini mi rispondeva. Si scambiavano idee sui film italiani...», DATO/D'ALESSANDRO <https://www.ilgiornale.it/news/cultura/che-pacchia-vita-autista-tuttofare-maestro-kubrick-835102.html> (accessed 2019).

89. «Siamo andati poi da Casella, dove trovammo Petrassi e Previtali, con grande ira di Nino, che non volle più saperne di far sentire l'opera (*Ariodante*). Assillato da Casella si è lasciato ammansire ed ha eseguito il primo atto. Silenzio glaciale. Era un rospo troppo grosso. Poi Casella cominciò le sue rimostanze. Come mai Nino con i suoi precedenti si fosse lasciato andare in una china così pericolosa. E patati e patatà. Previtali, camminando su e giù, dichiara

francamente che non gli piace, che è musica di studio, per cui si vede che uno si è calato nell'Ottocento fino al collo, per venirne fuori con codesto anacronismo. Casella diceva che Nino gli aveva presentato un problema insolubile. Che da un fesso non si sarebbe meravigliato, ma, da parte di Nino, era insostenibile. Petrassi diceva: Caro Nino, questo è un cattivo scherzo. Fammi un'opera, invece, per il Teatro delle Arti. Yvonne, compiacente, insisteva perché io andassi da De Piro e Nino faccia sentir l'opera, che è di sicura presa e che lui l'appoggerebbe». LOMBARDI 2000a, X.

90. «La naturale vena melodica di gusto italiano» delle opere, contraddistinte «per la fermezza del disegno, la chiarezza del colore e per la quadratura del discorso». Giudo M. Gatti, *Tempo*, September 2, 1943, quoted in *Fra cinema e musica del Novecento*, Ibid.

91. «Devo la fortuna de *Il cappello di paglia di Firenze* a due angeli custodi. Il primo è il maestro Cuccia, a cui avevo fatto ascoltare l'opera al pianoforte nel 1945. Quando divenne sovrintendente del Massimo di Palermo, Cuccia inserì in cartellone *Il cappello di paglia* senza avvisarmi. Avevo dimenticato di aver scritto quest'opera. Dovetti rovistare nei cassetti per recuperare lo spartito. Mi sembrava che non stesse in piedi, ero terrorizzato ci lavorai sopra per tutto un inverno. E il successo mi sorprese proprio non credevo che avrebbe retto. Il secondo angelo custode è Francesco Siciliani, a cui devo la bellissima rappresentazione de *Il cappello di paglia* alla Piccola Scala con la regia di Strehler». Interview edited by Guido Vergani quoted in DE SANTI 1992, p. 159.

92. «Uno che la sa assai lunga, se delle volte può permettersi perfino di rifare il verso a Rossini in una sorta di *trompe-l'oeil* musicale». Ibid., p. 159.

93. «Non solo in questo *Cappello di Paglia* c'è la mano di uno dei nostri musicisti con le carte più in regola, ma c'è il teatro dell'opera italiana, il taglio felice delle scene, la variata rapidità delle situazioni, il saper scrivere per le voci, mettendo le note ben a posto nelle ugone». Ibid.

94. «Riesce a tradurre perfettamente la specifica qualità della musica nella polisemia del linguaggio». SAVINIO 2017, p. 582.

96. «Ad uno dei più bassi gradini di abiezione nel quale sia caduto il compositore». DE SANTI 1992, p. 12.

98. «Peter Pan della musica italiana». «Paese sera», 1968, cited in CERCHIO 2001, pp. 333-40: 335.

99. «L'inattualità di Nino Rota è oggi qualcosa di unico. Non che gli altri compositori d'oggi, grandi e piccoli, siano meno inattuali di lui, intendiamoci: quasi tutta la musica d'arte degli ultimi cinquant'anni può dirsi per certi aspetti inattuale. Ma in altro modo. Il compositore 'moderno' è inattuale nel senso che fra la sua musica e quella che la società del suo tempo sente come 'musica naturalis' cioè come formulazione naturale del suo sentimento musicale spontaneo, non corre necessariamente un rapporto; e quando corre, è tutt'altro da quello che con la 'musica naturalis' corrispondente intratteneva per esempio il sinfonismo classico-romantico, e che era talmente intimo da parer quasi quello della pianta col suo proprio seme: un rapporto di crescita organica. [...] Ora la sua brava inattualità, Nino Rota la raggiunge anche lui; ma per la via opposta. [...] La gente crede di scandalizzarsi perché trova nella sua musica relazioni tonali sempre esplicite, simmetrie melodiche fondate sulle canoniche otto battute, eccetera; ma si sbaglia: lo scandalo è che cose del genere siano ammesse nella sua partitura come naturali, invece di esser messe tra virgolette. Altrimenti detto, l'atteggiamento di Rota di fronte a quello che sbrigativamente abbiamo chiamato la 'musica naturalis' è identico a quello del compositore precedente al Diluvio: salvo che oggi quella musica è una pura ipotesi, non esistendo più nella società quel minimo di concordia necessario ad attestarla. Perciò è inattuale. Il senso dell'altra inattualità, quella della 'musica moderna', era nell'affermare coi suoi non cicatrizzabili dualismi (quando non con l'autodistruzione) una situazione di crisi dell'uomo moderno facendo appello alla società ufficiale; il senso di una posizione alla Rota sta invece nel fare appello a una società clandestina, quelle dei *coeurs simples*, tranquillamente testimoniando la permanenza di sentimenti e valori ingenui, attraverso stili e convenzioni dichiarati fuori corso». D'AMICO 1968, quoted in CAVALLETTI 2012, pp. 149-77: 166.

100. «Notissimo compositore milanese che ha forgiato i propri arnesi compositivi a contatto con il cinema». Ibid., p. 171.

101. «Quando sono al pianoforte, quando cerco una musica, può essere che tendenzialmente io sia felice; ma come uomo, come si fa a essere felice in mezzo all'infelicità degli altri? È un dissidio che rimane sempre. Il sentimento che anima la mia musica è teso a far sì che coloro che la ascoltano possano avere almeno un momento di serenità». DE SANTI 1992, p. 8.

102. «Rota ha subito la storia e i traumi terribili del XX secolo apparentemente senza reagire. In realtà aveva maturato già molto giovane l'intima convinzione che la propria voce, se fosse riuscito a scoprirla, avrebbe potuto essere solo il frutto di una transizione temporale nella quale la memoria e l'inconscio fossero custodi delle uniche risorse che gli avrebbero consentito una espressione piena. Questo processo ha generato l'inattualità, il candore, la mozione degli affetti da cuore semplice, quelle categorie che hanno cercato di spiegare un percorso apparentemente senza bussola,

generando fraintendimenti ricettivi—un classico per esempio quello di considerare i riferimenti alla musica del passato come ironici e/o dissacratori—e attirando sulla sua opera una diffusa ostilità critica. [...] Evitare e/o incassare senza apparenti danni i colpi, anche durissimi, che piovono da ogni parte può essere questione di fortuna: nel caso di Rota fu invece frutto di una coscienza e di una saggezza interiore tale da consentirgli di costruire ben 348 numeri d'opera». LOMBARDI 2012c, p. 100.

103. «Il cinematografo *non è cosa naturale* mentre il teatro invece *è cosa naturale*». SAVINIO 2017, p. 33.

104. «Nino Rota sapeva troppo bene il fatto suo per essere solo la 'creatura angelicata' di tanta aneddotica stereotipata. Nelle sue 'dimenticanze' aveva una memoria incredibile. Nel suo 'giocare' con la musica era di un'abilità impressionante. Nella sua apparente svagatezza, imprecisione, sregolatezza sapeva, trovava, regalava tutto con precisione cronometrica. Talvolta ha 'raggirato' la cultura musicale e cinematografica proprio perché ne conosceva tutti i limiti. In una parola: Nino Rota è una personalità con cui bisogna ancora fare bene i conti». DE SANTI 1992, pp. 8–9.

105. «Non ho mai capito (e poi ho capito) come facesse Rota a scrivere la musica del cinema e poi il concerto, l'opera: era la stessa cosa che lui stava facendo. [...] Lui scriveva e basta non aveva il problema dell'ambiguità che io ho, senza fare paragoni. Io faccio un esercizio quando non scrivo la mia musica, lui invece faceva sempre la *sua* musica». Ibid., p. 53.

106. «Ci sono delle semplicità che sono dei punti di partenza e delle semplicità che sono dei punti di arrivo. La mia musica appare facile, e non sono pochi coloro che dicono che sembra sempre di 'saperla tutta'; ma poi, alla fine, nessuno ricorda più nulla perché le note gli sono scomparse davanti. Credo che ogni artista ambisca alla semplicità, ambisca comunicare con tutti, senza distinzioni, le proprie sensazioni. E, personalmente, il più bel complimento che si possa fare a un musicista credo sia proprio quello di definirlo sempre contemporaneo». Ibid., p. 54.

107. «Signori, la musica è, si può dire, diritto naturale dell'umanità perché essa parla a tutti: potenti e umili, ricchi e poveri, felici e infelici, a tutti coloro che per un misterioso privilegio elargito dall'animo umano sono sensibili al profondo e potente suo messaggio. E se un tempo essa era specialmente riservata a poche classi viventi in centri culturali, oggi essa penetra persino nell'intimo delle case a qualsiasi distanza si possa vivere dai centri culturali stessi. La musica è, voi ben lo sapete, poesia espressa a mezzo del suono: e per di più *poesia purissima* che, essendo comprensibile da tutti, ha il carattere e il privilegio dell'universalità». LOMBARDI 2000b, XVIII.

## 8. Remembering (the Past and) the Future

1. «Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist». NIETZSCHE 1969, p. 555.

2. «Non dobbiamo dunque meravigliarci se gli *Americani* non possiedono ancora alcuna arte propria nella musica.—il senso molto sveglia della realtà fa degli Americani degli ottimi pittori. Per conto mio la musica è la forma d'arte più vicina all'*astratto*; in questo senso gli Americani sono ancora bambini e dilettanti. La musica è l'arte più prossima alla natura, *non alle sue forme, bensì alla sua essenza*». Ferruccio Busoni, 1904, in PICCARDI 1980, p. 33.

3. «Während um sie herum steinerne Würfel von über 20 Stockwerken errichtet werden, welche das 20. Jahrhundert einer neuen Welt repräsentieren, das Jahrhundert der mechanischen „Supplementarmächte“ in der Welt der Unabhängigkeit durch das Kapital [...]». BUSONI 1910.

17. «Noi della 'zona del '25,' generazione del cosiddetto «immediato dopo-guerra—dice Boulez—siamo bollati dai segni del come siamo giunti alla fase di formazione in cui si affrontano le proprie scoperte (epifanie, rivelazioni, fisse o esplosive, stando a cavallo fra epoche di isolamento e epoche di apertura)». MORELLI 2009, p. 124.

20. «Ero già stato negli Stati Uniti nel 1950, dopo essermi sposato con Cathy Berberian. Il mio primo contatto con la società americana è avvenuto in taxi, nel tragitto dalla nave all'albergo. Il taxista, un italo-americano, mi ha domandato perché ero venuto in America, se mi fermavo permanentemente e che mestiere facevo. Gli risposi che ero a New York per una visita di qualche settimana e che ero un musicista e il mio mestiere era quello di scrivere musica per i concerti di musica da camera e per le orchestre sinfoniche. Lui mi guardò incredulo e disse: “Ma ce la fai a sbarcare il lunario con questo?”» BERIO 2007, p. 57.

21. «Gli americani sono quasi tutti mercadanti: fanno un commercio di tutto, fin de' divertimenti. Venite, fate il possibile per piacere, svegliate l'entusiasmo del diletto in alcuni in altri la speranza del lucro; e poi tutto osate, tutto sperate». Cf. PICCARDI 1980, p. 27.

22. «Il paese più musicale del mondo (nel senso che la maggior parte delle persone ha un contatto diretto e concreto col fare musicale), ha uno standard di esecuzione altissimo, un numero strabocchevole di orchestre e un orchestrale

americano guadagna in una settimana quello che un orchestrale italiano guadagna in un mese, con un costo della vita pressoché uguale. [...] in America si sente più che altrove la presenza del denaro come collante sociale e che, più che altrove, il denaro diventa strumento di rinuncia a un rinnovamento politico e culturale perché esso getta una luce di futilità e di inutilità su ogni possibilità di rinnovamento. [...] Anche la creazione musicale non sfugge al mercato; infatti le forme più vivaci, autentiche e interessanti della creatività americana le troviamo nella musica commerciale e, forse, nelle ricerche più avanzate di musica fatta col computer o con i sintetizzatori (legate all'industria dell'informatica e dell'elettronica)». BERIO 2007, p. 58–9.

24. «Il suono per lui non è la traduzione di un pensiero nella dimensione acustica, ma una realtà autosufficiente con una propria logica, un proprio ordine. Da qui discende il suo atteggiamento di 'artigiano' in grado di assecondare e penetrare la realtà 'biologica' della musica come materia brulicante (le note come atomi e molecole in movimento), come vita». PICCARDI <http://www.lucianoberio.org/node/33530> (accessed 2019).

26. «Intriganti possibilità manipolative». RESTAGNO 1995, p. 17.

28. «*Stranamente* all'oscuro di quello che Mayer-Eppler e Eimert stavano preparando in Germania e Pierre Schaeffer in Francia». BERIO 2007, p. 133.

29. «Come fabbricavano quei suoni». BERIO 2013b, p. 396.

30. «Forza del destino». Ibid.

31. «Mi sembrava di volare, in quegli anni, consapevole di abbracciare e di cominciare a dominare delle nuove dimensioni musicali e acustiche che mi si aprivano, anche, attraverso le prime ricerche e le prime esperienze elettro-acustiche. In quel periodo ho veramente riguadagnato il tempo perduto in provincia—soprattutto durante la guerra—e a Milano, nell'immediato dopoguerra, quando facevo tutti i possibili mestieri musicali per tirare avanti». RESTAGNO 1995, p. 10.

35. «possibilità di trasformazione interna dei processi sonori». DE BENEDICTIS 2012, p. 305.

40. «Non è soltanto una questione di cultura, di discendenza etnica, di questa famosa *italianità*. Il fenomeno della voce è per me più ricco, il più complesso di tutta la musica. Non si esaurirà mai. Ci sono ancora cose immense da scoprire nella voce». BERIO 2017c, p. 352.

41. «La ricerca musicale di Berio si caratterizza per l'equilibrio raggiunto tra una forte consapevolezza della tradizione ed una propensione alla sperimentazione di nuove forme della comunicazione musicale. Nelle sue varie fasi creative il compositore ha sempre cercato di mettere in relazione la musica con vari campi del sapere umanistico: la poesia, il teatro, la linguistica, l'antropologia, l'architettura. L'interesse per le diverse espressioni della musicalità umana ha condotto a una rivisitazione costante di diversi repertori di tradizione orale (*Folk songs*, 1964; *Questo vuol dire che...*, 1968; *Cries of London*, 1974-76; *Voci*, 1984)». DE BENEDICTIS <http://www.lucianoberio.org/node/433> (accessed 2019).

49. «Quest'anno [1968, N.d.R.] tengo tre seminari di venticinque allievi ciascuno. Uno di analisi della musica vocale da Monteverdi ai giorni nostri (è il mio incarico ufficiale alla Juilliard), un altro di analisi della musica strumentale da Debussy a oggi, un terzo di contrappunto; inoltre ho dieci allievi di composizione. Non faccio l'umanista alla Dallapiccola che fa perder tempo alla gente parlando di Dante, ma cerco di ampliare le conoscenze musicalmente utili e il contrappunto è per me essenziale». BERIO 2017a, p. 39.

55. «A Spoleto sarei lietissimo di presentare "Laborintus II" e naturalmente assai lieto se lo potessero eseguire i solisti dell'Orchestra Juilliard». ASSOCIAZIONE FESTIVAL DEI DUE MONDI n.d. 1967.

56. «Negli Stati Uniti manca quella differenza di classi che condiziona tutta la nostra società. Non esistono barriere economiche e non esiste distanza di ceto, in particolare non esiste la borghesia, con tutto ciò che essa comporta. Le separazioni sono razziali e generazionali. Ora i giovani sono meravigliosi e diventeranno padroni del campo. [...] Gli interpreti che escono dalle università, quelli della Juilliard School hanno una preparazione tecnica e culturale sbalorditiva. Quanto alla composizione vera e propria vi sono giovani dotatissimi (il Bolcom di cui presento in questo mio giro la *Session IV* "est doué comme un singe", son parole di Milhaud), quel che manca loro è forse una buona base contrappuntistica. [...] L'università in America è potentissima, uno Stato nello Stato, e l'università è in mano ai giovani. D'altronde l'incoraggiamento dei giovani è nella tradizione americana; i tre C della musica americana, Copland, Carter, Cage hanno sempre aperto le braccia e le porte ai giovani, malgrado ogni differenza di scuola». BERIO 2017a, pp. 38–40.

57. «Insieme a Cage, ammiro molto Copland e Carter per la loro autenticità, la loro sincerità. Se Copland rappresenta l'incontro con una musica americana e con una certa tradizione francese (ha studiato a Parigi), Carter è il musicista che

si rende meglio conto della complessità del nostro mondo. Egli può aiutare a dare una coscienza storica della musica americana che ha bisogno di farsi un passato: è la sua nostalgia». PHILIPPOT 2017, pp. 48–9.

58. «Da un punto di vista pratico direi che è invidiabile, certo. L'organizzazione musicale è straordinaria. C'è una grande quantità di orchestre, le esecuzioni sono notevoli, le scuole buone perché c'è libertà di scelta dei professori. Le università possono chiamare chiunque a insegnare. I professori sono reclutati più in funzione delle loro competenze che per i loro diplomi. L'attività è enorme, quasi troppo grande, in una città come New York fin troppo accentuata, ci sono concerti dappertutto. Ma la situazione è più o meno tragica perché l'America è una società del consumo e il giovane musicista deve scegliere: entrare nella società del consumo o proporre delle idee che la contestano. Per questo l'influenza di John Cage, dal punto di vista ideologico, è importante». Ibid.

70. «Dirompente, *Sinfonia* ci mette al crocicchio fra passato e futuro, come un divertimento o un esame di coscienza; suscita memorie fulminee, provoca imprevedibili fantasie; ha un ordine, però va bene anche per quel tipo d'ascolto discontinuo alla caccia di momenti di fascino». RESTAGNO 1995, p. 35.

71. «un architetto della confusione citazionale che non ha pari nella Storia della musica, già che nemmeno Gesù Cristo, o Abramo, o Maometto, potrebbero tenere il conto delle citazioni messe in gioco». MORELLI 2009, p. 128.

81. «La quantità di giovani che, in un modo o nell'altro, soprattutto alla Juilliard School, hanno lavorato con me è enorme: e non dovrebbe esser difficile trovarne uno e porgli la stessa domanda. La sua risposta sarebbe forse più attendibile della mia. Ho smesso di insegnare nel 1972, perché non potevo più impegnarmi a essere regolarmente in aula due volte alla settimana. E poiché erano troppi studenti: a parte i seminari, che ho sempre fatto volentieri, quello che mi affaticava erano le lezioni individuali: gli studenti mi aspettavano ad ore precise e li vedevo uno dopo l'altro per mezz'ora: alle nove il tale, alle nove e mezzo il tal altro e così via: mi sembrava di esser diventato un dentista». BERIO 2007, pp. 78–9.

84. «Io ho l'impressione che dietro l'insensatezza musicale tutt'altro che disperata, di un Morton Feldman e di uno Steve Reich (il primo scrive tutto pianissimo e il secondo produce dei *gags* vagamente incantatori sincronizzando e ripetendo con cocciutaggine squallidi *patterns* sonori che a poco a poco si “sfasano”), sussista ancora la paura di fare un passo fuori della neoavanguardia e di mettere sbadatamente un piede in quelle regioni che nelle antiche carte geografiche recavano la scritta “hic sunt leones”, nelle quali si spalanca la musica con tutti i suoi vulcani, i suoi mari e le sue colline. Insomma, hanno paura di essere mangiati vivi. Ciò non toglie che l'indigenza semantica della minimal music di Steve Reich nelle mani di un musicista come l'olandese Louis Andriessen—pieno di impegno e senza complessi di mercato—possa contribuire a costruzioni musicali molto più attraenti e significative. Per uno strano disegno del destino sia Reich che Andriessen sono stati miei allievi, uno in California e l'altro a Milano. La distanza fa degli strani scherzi». BERIO 2007, pp. 78–79.

96. «Negli Stati Uniti il compositore “serio” vive materialmente bene, ma non la sua musica, malgrado le apparenze. È una musica che—anche se eseguita abbastanza spesso—manca di un vero interlocutore, di un destinatario culturale e spirituale sia pure inconscio; manca cioè un vero “mercato” di idee musicali consapevolmente rappresentative di un mondo possibile. È una musica della solitudine, in fondo, perché le manca il veicolo del mercato, ironicamente, proprio in una società ove il mercato sembra essere la condizione necessaria al riconoscimento di qualsiasi cosa, anche di quelle stesse cose che il mercato inevitabilmente uccide: gli ideali culturali, appunto, e umani. Né l'avanguardia musicale americana - una sorta di manierismo, ormai—serve a qualcosa: si dibatte in una società, che è in parte anche la nostra, ove “il mercato mercifica il rifiuto del mercato”, come dice Asor Rosa (uno degli intelletti più utili, oggi, in Italia). A parte il caso di Frederick Rzewski, forse il compositore più responsabile e coraggioso, oggi, negli Stati Uniti (vive però in Europa), non posso evitare di cogliere un senso di inanità e di alienazione quando ascolto la maggior parte dei giovani compositori americani, quelli di mezza età, quelli anziani e anche quelli scomparsi, su fino a Ives e allo pseudo-americano Varèse (che ho conosciuto bene nella sua casa di Sullivan Street nel Village). Anche se le orchestre sinfoniche includono le loro musiche nella intoccabile routine delle cinque prove settimanali, in effetti non succede nulla, nulla cambia e tutto si ricompone come prima. Né la critica dei quotidiani, una delle peggiori del mondo, aiuta molto: si interessa soprattutto dei virtuosi e della qualità tecnica dell'esecuzione e raramente mette in discussione le idee implicite in una interpretazione piuttosto che in un'altra. Sbaglierò, ma il fatto che la Filarmonica di New York sia una grande orchestra non ha nulla a che fare col fatto che ha avuto grandi direttori come Mahler, Bruno Walter, Mitropoulos, Bernstein e Boulez (il quale ha dovuto andarsene perché le sue idee non avevano un mercato adeguato e quindi gli abbonamenti calavano): anche con un altro passato, la Filarmonica di New York sarebbe *comunque* una efficientissima ma immemore macchina musicale. Ma ecco che semplifico ancora. Evidentemente gli Stati Uniti provocano in me reazioni piuttosto viscerali, forse perché è un paese che in fondo amo molto e che allo stesso tempo mi pone conflitti terribilmente complessi. Mi coinvolge nelle sue vicende come mi coinvolge l'Italia. Non per nulla vi ho trascorso molti anni della mia vita». BERIO 2007, pp. 59–61.

97. «Un'opera d'arte televisiva in anticipo sui tempi». MOSCH 2013, pp. 12–22: 12.

101. «Mi piace pensare che gli uomini facciano delle cose e dei mestieri precisi e mi piace pensare che un pescatore o un contadino siano produttori di cultura almeno quanto un burocrate o un mezzobusto televisivo. Il musicista e l'ascoltatore non appartengono a due diverse categorie socio-culturali. Per me il pubblico ideale è quello che ha tante facce e che si avvicina alla musica con tante e diverse motivazioni. Tutti capiscono, a loro modo, la musica. Penso addirittura che non ci sia un modo giusto e un modo sbagliato di ascoltarla: ci sono modi più semplici e modi più complessi». BERIO 2007, p. 79.

103. «musica è tutto quello che ascoltiamo con l'intenzione di ascoltare musica, e che tutto può diventare musica». BERIO 2006b, p. 40.

104. «Vorrei ben saperlo anch'io, cos'è la musica!» DE BENEDICTIS 2013, p. 32.

114. «La memoria custodisce il silenzio / ricordo del futuro la promessa / quale promessa? Questa che ora arrivi / a sfiorare con lembo della voce / e ti sfugge come il vento accarezza / il buio nella voce il ricordo / in penombra un ricordo al futuro». Text from *Un re in ascolto* (1983), 2 parts musical action, for soloists, actors, choir and orchestra, in BERIO 2006a, VI.

115. «Interazione dialettica tra passato e presente, tra ricordo e oblio». BERIO 2006b, XII.

116. «Un'incrollabile fiducia nel futuro e nel potere della musica di attraversare distanze, di dare voce e forma a quella interazione e a quella fiducia». Ibid.

123. «Nel dubbio che la musica non possa inoltrarsi in quelle zone da lei stessa create e fra quei punti così lontani fra loro, ci coglie il timore che la musica non ce la faccia e che non ci basti più. Ma è proprio allora che diventiamo acutamente consapevoli che la musica, autosignificante com'è, non è mai sola, che i suoi eventuali problemi, se di problemi si tratta, sono sempre altrove e che dobbiamo cogliere l'invito a interrogarla instancabilmente sotto tutti i suoi aspetti». BERIO 2013d, p. 497.

127. «Lo può vedere negli Stati Uniti, dove i soldi comandano su tutto, fino al punto che se qualcosa non ha un prezzo, allora non esiste. È impossibile per il 99,9 per cento delle società americane concepire qualcosa che sia completamente separato dai soldi. Non è affare nostro contrastare questo stato di cose; uno semplicemente impara a resistere. Il grande cambiamento è questo: in passato, il potere economico coincideva con il potere politico-militare-sociale, religioso o— posso dirlo?—“monarchico-aristocratico” che sia. Oggi il potere economico è un tessuto molto complesso, in continuo cambiamento». BERIO 2017c, pp. 183–4.

134. «Anche la creazione musicale non sfugge al mercato; infatti le forme più vivaci, autentiche e interessanti della creatività americana le troviamo nella musica commerciale e, forse, nelle ricerche più avanzate di musica fatta col computer o con i sintetizzatori (legate all'industria dell'informatica e dell'elettronica). Nel mezzo, fra questi due estremi, fra le musiche *rock*, *pop*, *disco* e il *jazz* da una parte e le musiche “tecnologiche” e digitali dall'altra (estremi che in America spesso si toccano e si influenzano almeno sul piano del *sound*), c'è la musica dei compositori seri che, naturalmente, non ha mercato. Vive nelle cittadelle universitarie oppure nel limbo delle *foundations* che fagocitano e anestetizzano tutto, anche John Cage». BERIO 2007, p. 59.

138. «Due anni fa, a Cambridge [Massachusetts], ho “parlato” con un computer, in particolare con un “programma” linguistico di una complessità allucinante elaborato presso il MIT. Pensi che l'ordigno rispondeva sempre con impressionante esattezza sintattica e grammaticale a tutte le mie domande, e sempre *à propos*. Tanto che a un certo momento, per vedere come avrebbe reagito a un'ingiuria, dissi: ‘Va’ al diavolo...’ E il computer mi rispose: ‘Questi pensieri infantili sono spesso nella tua mente?!’ Una cosa davvero allucinante: pensi che quando mi divertivo a dire delle parole senza senso il computer tornava indietro e, prelevando dalla sua memoria, ripeteva la mia ultima domanda sensata! E allora ho pensato anch'io di far qualcosa con questi meravigliosi apparati: il prossimo novembre studierò un “programma” speciale, preparerò un pezzo per un solista, e lo costruirò in modo da provocare delle reazioni sulla base di quel programma. Dunque è un campo che penso di lasciare aperto anche alla musica...». PINZAUTI 2017, p. 61.

139. «Coscienza della storia implica movimento: dentro e intorno a noi; anche nelle nostre orecchie la storia non è mai ferma [...] ed è in questa prospettiva di mobilità e rischio, mi sembra, che la coscienza stessa del tempo musicale, come qualità in continuo divenire, diventata una rappresentazione della coscienza nella storia». BERIO 2007, p. 158.

140. «Jeden Eindruck und jeden Keim eines Gefühls ganz in sich, im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten, dem eigenen Verstande Unerreichbaren sich vollenden lassen und mit tiefer Demut und Geduld die Stunde der Niederkunft einer neuen Klarheit abwarten: das allein heißt künstlerisch leben: im Verstehen wie im Schaffen. Da gibt es kein Messen mit der Zeit, da gilt kein Jahr, und zehn Jahre sind nichts, Künstler sein heißt: nicht rechnen und zählen; reifen wie der Baum, der seine Säfte nicht drängt und getrost in den Stürmen des Frühlings steht ohne die Angst, daß dahinter kein Sommer kommen könnte. Er kommt doch. Aber er kommt nur zu den Geduldigen, die da sind, als ob die Ewigkeit

vor ihnen läge, so sorglos still und weit. Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen, denen ich dankbar bin: Geduld ist alles!». RILKE 1929, p. 19.

143. «In diesem ‘wissenschaftlich vollkommenen’ Klang sieht Busoni seine Utopie erfüllt», H. H. Stuckenschmidt, “Nachwort”, quoted in BUSONI 1916, pp. 41–2.

144. «Er trifft sich glücklich, dass ich während der Arbeit an diesem Aufsatz eine direkte und authentische Nachricht aus Amerika erhalte, welche die Frage in einfacher Weise löst. Er ist die Mitteilung von Dr. Thaddeus Cahills Erfindung. Dieser Mann hat einen umfangreichen Apparat konstruiert, welcher es ermöglicht, einen elektrischen Strom in eine genau berechnete, unalterable Anzahl Schwingungen zu verwandeln. Da die Tonhöhe von der Zahl der Schwingungen abhängt und der Apparat auf jede gewünschte Zahl zu „stellen“ ist, so ist durch diesen die unendliche Abstufung der Oktave einfach das Werk eines Hebels, der mit dem Zeiger eines Quadranten korrespondiert. Nur ein gewissenhaftes und langes Experimentieren, eine fortgesetzte Erziehung des Ohres, werden dieses ungewohnte Material einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig machen». Ibid.

146. «Doch nur dem Wanderer, der der irdischen Fesseln unterwegs sich zu entkleiden gewußt, öffnet sich das Gitter». BUSONI 1916, p. 44.

### **Other hidden treasures**

155. «Il clima universitario americano mi affascinò profondamente e mi commosse il tono assai amichevole degli americani nei miei riguardi. Da allora in poi ho sempre sentito per gli americani una sincera simpatia: parlo qui degli americani degli ambienti artistici e universitari». CASTIGLIONI 1992.