

DANIELA TORTORA

L'altro Novecento di Mario Castelnuovo-Tedesco: uno sguardo al catalogo

[...] *E così la musica, che nasce dal Tempo e si svolge nel Tempo, è ancora una volta (nella sua sostanza e nel suo significato più profondo) fuori del Tempo!*¹

Premesse (circa la costruzione del mio osservatorio)

- l'amicizia di Aldo Clementi (1925-2011), allievo di Alfredo Sangiorgi ed estimatore della musica di Mario Castelnuovo-Tedesco;²
- la vicinanza affettiva al repertorio chitarristico e l'ineludibile esperienza d'ascolto della musica che Castelnuovo-Tedesco ha scritto per Segovia e per tutti gli altri suoi amici chitarristi;³
- la frequentazione più recente con l'organista romana Livia Mazzanti, l'ascolto in concerto di alcuni lavori organistici di Castelnuovo-Tedesco e la redazione delle note presenti nel *booklet* allegato al CD inciso dalla Mazzanti (*Mario Castelnuovo-Tedesco Complete Organ Works*, Aeolus AE 10541, 2009);
- la vicinanza di Castelnuovo-Tedesco alla cultura musicale, alla musica e ai musicisti napoletani del '900.⁴

Mi corre l'obbligo di chiarire innanzitutto il contenuto della locuzione che introduce il titolo del mio contributo (*l'altro Novecento*), destinato peraltro a costituire un primo tentativo di accostamento all'*opus* complessivo di Mario Castelnuovo-Tedesco. Alcuni anni or sono la piccola comunità di musicologi e musicisti del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli intese celebrare Nino Rota, la figura e l'opera del musicista milanese, ma di stanza romano-barese, con un convegno e alcuni concerti che intitolammo "Napoli per Nino Rota". Gli esiti di quell'incontro si sono poi ampliati a includere altri contributi e altri resoconti di seminari e giornate di studio al fine di non disperdere in mille rivoli il lavoro di scavo avviato attorno al catalogo del maestro e di

* This essay was presented as a paper at the Conference *Mario Castelnuovo-Tedesco: Firenze e altri orizzonti*, ICAMus-Lyceum Club Internazionale di Firenze-Università degli Studi di Firenze, Florence, 8 June 2015.

¹ MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Una vita di musica (un libro di ricordi)* (d'ora in poi, *Una vita di musica*), a cura di James Westby, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2005, pp. 395-396.

² A proposito del suo *Preludio* per pianoforte (1944): «Sì, quello lo scrissi un anno prima di conoscere Schönberg, quando ero cioè imbevuto di Castelnuovo-Tedesco, un autore oggi secondo me ingiustamente trascurato, ma che è stato importantissimo per la mia formazione. Era un musicista di matrice impressionista, ma italiano come temperamento. Ebbi anche la fortuna di conoscerlo personalmente perché era amico fraterno di Sangiorgi. Conservo ancora una piccola corrispondenza con lui, due o tre lettere che mi scrisse dagli Stati Uniti, dove dovette fuggire per motivi razziali nel '38 [sic!]. Scriveva musica a getto continuo, era una specie di Darius Milhaud italiano» (*Clementi*, a cura di Benedetto Passannanti, "Archivio Musiche del XX secolo", n. 1, Palermo, CIMS, 1991, pp. 59-60).

³ Sulla produzione chitarristica di Castelnuovo-Tedesco è d'obbligo il rinvio agli scritti di ANGELO GILARDINO, *Manuale di storia della chitarra: La chitarra moderna e contemporanea*, I-II: II, voce *Mario Castelnuovo-Tedesco*, Ancona, Bèrben, 1988, pp. 49-55; ID., *La chitarra*, voce *Mario Castelnuovo-Tedesco*, Milano, Curci, 2010, pp. 43-54.

⁴ Cfr. *Musica e musicisti a Napoli nel primo Novecento*, a cura di Pier Paolo De Martino e Daniela Tortora, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2012 (cfr., in particolare, ALOMA BARDI, *Mario Castelnuovo-Tedesco amico dei musicisti napoletani*, *ivi*, p. 237-272).

costituire così uno strumento aggiornato e ricco da offrire alla comunità dei musicologi e dei musicofili variamente interessati. Si pose dunque qualche tempo fa la necessità di individuare un titolo che travalicasse le sole celebrazioni napoletane e annunciassero nel contempo in maniera sintetica la sostanza dell'impresa tutta: il conio dell'intitolazione venne da sé, sospinto dai contenuti stessi del volume da me lavorati per lungo tempo.

All'indomani dell'invito delle amiche fiorentine (Mila De Santis e Aloma Bardi), tutto sommato caduto quasi in sincrono con l'uscita degli atti rotiani ora menzionati, non ho potuto fare a meno di bissare detta intitolazione e di getto proporla come suggestione almeno iniziale, tenuto conto del rapporto di amicizia fraterna che notoriamente legò il maestro fiorentino ai suoi "fratelli minori", Virgilio Mortari, i napoletani Jacopo Napoli e Achille Longo e, *in primis*, a Nino Rota, maestro di candore come ci ha insegnato Giovanni Morelli.⁵ Sì, in maniera del tutto empirica e istintiva, direi che Castelnuovo-Tedesco come Rota vada assegnato ad una di quelle costellazioni della musica italiana del Novecento (molte delle quali tralasciate e/o obliate) che possiamo in maniera un po' generica indicare come *l'altro Novecento*. Trattasi per la verità di una categoria storiografica, per così dire, di invenzione recentissima e dunque tutta da circoscrivere di volta in volta in relazione ai tempi e ai luoghi, ai contesti di formazione e al vissuto artistico dei singoli musicisti, ma che alla fin fine allude ad una qualche perifericità rispetto ad un supposto centro motore ed egemonico delle cose della musica d'arte in Italia nel corso del XX secolo. Naturalmente anche l'individuazione di detto centro-motore risente della prospettiva storica in cui ci si colloca, cosicché se nuova musica e musica d'avanguardia vanno allacciate in un binomio indissolubile, è chiaro che Mario Castelnuovo-Tedesco - e con lui una pleora di altri compositori - appaia distante dal divenire, così tramutato in ideologia, dei linguaggi novecenteschi. C'è poi la questione anagrafica delle cosiddette generazioni di mezzo, quell'esser schiacciati, se non altro da un punto di vista storico (produttivo), tra due fronti, nel caso di Castelnuovo tra quello dell'accreditata generazione dell'80, cui veniva facile accostarlo per via dei rapporti di discepolanza intrattenuti con alcuni dei più autorevoli esponenti di detta generazione (Pizzetti, Casella, Malipiero), ma anche di condivisione di tappe e scelte linguistiche, perlomeno in una certa qual stagione giovanile, e, d'altro canto, il fronte dei giovani compositori nati già dentro il Novecento, quello per intenderci dei due dioscuro-gemelli di tante imprese simili e contrapposte, Petrassi e "Gigino" Dallapiccola. Se si fa eccezione per la vicinanza culturale intrisa di 'fiorentinità' nei confronti di Dallapiccola, anche rispetto a questo fronte - per così dire - più propriamente novecentesco, notiamo la predilezione di Castelnuovo, il suo riconoscersi fratello, sia pure maggiore (lo si diceva poc'anzi),⁶ di quei musicisti che hanno optato per l'altra via, la via morbida dell'antiavanguardismo, che hanno diffidato del secondo modernismo (così come di tutti i modernismi) per rimarcare in fondo la propria appartenenza ad un altro tempo, a quello che Stefan Zweig chiamava "il mondo di ieri".

Un itinerario compositivo e spirituale fedele ai suoi fondamenti nati, ad un umanesimo di sostanza dai tratti solidi ed eleganti, ad un artigianato di trasparente nitore e di assoluta destrezza

⁵ Cfr. *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa: Premessa*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 2001, pp. V-VI. Alla memoria di Giovanni Morelli sono dedicati gli atti dei convegni inclusi in *L'altro Novecento di Nino Rota*, a cura di Daniela Tortora, Napoli, Edizioni San Pietro a Majella, 2014.

⁶ «E' anche lui [Jacopo Napoli] (come Virgilio e Nino) uno dei miei 'fratelli minori' ed uno di quelli in cui più mi ritrovo», *Una vita di musica*, p. 221.

tecnica,⁷ forgiato in ultima analisi da una inesausta educazione estetico-sentimentale, in cui il margine sottile tra arte e vita, tra musica e vissuto biografico si disperde per lasciare spazio al racconto musicale (“cantato”, così ne scriverà Castelnuovo) della sua esistenza, dei suoi affetti, delle sue esperienze, del film ininterrotto dei luoghi (tanti) sedimentatisi nella camera oscura della sua memoria interiore. La musica è il più sensibile e fedele sismografo della sua intera esperienza esistenziale, vera e propria scrittura del mondo circostante, calligrafia degli stati d'animo, delle emozioni profonde,⁸ tant'è che redigerne un catalogo ragionato si traduce in quella preziosa autobiografia che ci consegnano i tardi anni americani di Castelnuovo-Tedesco, il racconto per l'appunto di *una vita di musica*, di una musica cioè capace di tratteggiare i singoli accadimenti, incisivi e non, le infinite *myricae* di pascoliana memoria, i motivi ricorrenti di cui si compone la «sinfonia mai scritta» della sua vita.⁹ Mi sono lasciata guidare dalle suggestioni raccolte proprio attraverso la rilettura dell'autobiografia (e questo giustifica le tante ‘spigolature’ presenti in questo mio testo); ho ritrovato quel gradevolissimo abbraccio che le memorie di Castelnuovo-Tedesco tendevano a suo tempo ai figli, alla moglie Clara, e oggi a noi suoi lettori ignoti e distanti, eppure tutti affettuosamente sedotti dal suo eloquio avvolgente, colto, sensibile, mai sopra le righe e infinitamente umile e amorevole nel prendersi cura del suo ‘giardino’ incantato.

La duplice, almeno duplice formazione musicale – Mario Castelnuovo-Tedesco pianista e compositore –, nonché l'educazione alle belle lettere e l'iniziazione alla poesia attraverso la conoscenza diretta delle lingue che si fanno poesia (intendo dunque la lettura in lingua originale dei lirici inglesi, francesi, tedeschi, spagnoli, nonché dei suoi amati poeti fiorentini) hanno inciso giocoforza sull'esperienza compositiva giovanile consegnata, per ciò che attiene alle sue prove più significative (anche da un punto di vista quantitativo), al pianoforte e alla lirica da camera (a suo dire l'ambito di maggiore e più riuscita affezione, oltre che di insistita presenza all'interno del suo catalogo).¹⁰ E' singolare che al tramonto dell'attività interpretativa, coinciso di fatto con gli anni americani dell'esilio, corrisponda una specie di eclissi del pianoforte (e con esso della lirica per voce e pianoforte), salvo alcuni rari lavori sparsi e/o di circostanza, sino ad un'ultima definitiva epifania nel '49 con *Evangelion. La storia di Gesù narrata ai fanciulli in 28 piccoli pezzi per pianoforte*, circa un'ora e venti di musica sottratta a qualsivoglia convenzione musicale, sociale, culturale:

Per conto mio lo considero (come ho già detto) il mio punto d'arrivo nel campo della musica pianistica: non ha più nulla delle compiacenze sonore o delle eleganze virtuosistiche che si potevano riscontrare anche nei migliori fra i miei lavori giovanili: qui tutto è purificato, casto, essenziale, ridotto alla più semplice espressione nelle linee e nelle armonie [...] Penso (con sfacciata immodestia!) che *Evangelion* rappresenti, nella mia produzione pianistica, quello che i *24 Preludi* rappresentano nella musica pianistica di Debussy, o, ancora [...] in quella di Chopin.¹¹

⁷ Uno dei tanti luoghi comuni: «Mario può scrivere tanta musica perché ha una tecnica così sicura!». In realtà afferma Castelnuovo: «[...] di nulla sono mai stato così poco sicuro come della mia tecnica! (e lo confesso anche ai miei allievi): poiché la tecnica non è un fatto a sé, a priori, ma è un elemento che si rinnova continuamente a seconda delle circostanze, a seconda dei pezzi», *ivi*, p. 210.

⁸ Come scrive Mila De Santis, la sua mai dismessa «concezione eminentemente diaristica e illustrativa della musica, traduttrice in lingua sonora di qualunque esperienza emotiva di origine letteraria, artistica, naturalistica» (MILA DE SANTIS, *Introduzione*, in *Una vita di musica*, pp. 9-35:11).

⁹ Cfr. *Preambolo*, in *Una vita di musica*, p. 41-46: 44.

¹⁰ Questo dato è recitato ovunque, tra gli altri luoghi nel ricordo *in memoriam* firmato da GUIDO M. GATTI, in *Annuario dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, 1969, pp. 117-124).

¹¹ *Una vita di musica*, p. 509. Su *Evangelion*, più in particolare, cfr. COSIMO MALORGIO, «*Evangelion*» di Mario Castelnuovo-Tedesco, *dedicato a Nino*, in *Storia del candore* cit., pp. 91-100.

Se il pianoforte e la lirica da camera contribuiscono a sottolineare il tratto traumatico dell'esilio e a marcare il cambiamento dei connotati dell'esperienza americana rispetto agli anni fiorentini, ci sono due elementi che emergono con particolare evidenza ad allacciare, per contro, i due lembi di questa sua vita spezzata: il lavoro con gli interpreti e William Shakespeare. Non è possibile tacere la straordinaria e affettuosa committenza amicale che ha segnato la genesi di non pochi grandi capolavori inclusi nel ricco catalogo castelnoviano (come, d'altro canto, quel capitoletto singolare che va sotto il nome di *Greeting Cards*, vale a dire le musiche per gli amici in forma di biglietti di auguri, in particolare l'op. 170); varrà la pena di ricordare che la grande stagione strumentale della musica di Castelnuovo-Tedesco è sbocciata tra le mani di alcuni interpreti di primo piano della scena musicale a lui contemporanea e ripensare l'intera vicenda compositiva di Castelnuovo transita necessariamente per la messa a fuoco della specialissima relazione che egli seppe intrattenere con i suoi interpreti, i quali non si limitavano a eseguire la musica già composta, ma che prima o poi hanno finito per incoraggiare la produzione di tante altre pagine con richieste specifiche e insistite. In questa committenza istruttiva e produttiva intravedo in maniera affatto contraddittoria tratti di assoluta modernità (il lavoro con gli interpreti, anzi direi il contributo prestato dagli interpreti, sappiamo quanto decisivo sia stato nella genesi di tanta musica d'avanguardia del secondo Novecento, anche per via delle poetiche aleatorie e casuali destinate ad assegnare all'interprete un novello compito di coautorialità), accanto a sopravvivenze di un artigianato antico e operoso da sartoria di alta moda. Quel che non può non sorprendere è l'interesse costante di grandi interpreti, interpreti storici e non (quali Toscanini, Gieseking, Heifetz, Piatigorsky, Segovia, tra tutti l'interlocutore più longevo e stimolante), per la musica di Castelnuovo-Tedesco e la messa a punto, tra le altre, della fortunata serie dei suoi *Concerti*:

la forma del Concerto corrispondeva meglio alla "mia posizione spirituale". Difatti la Sinfonia,¹² col vasto impiego di mezzi orchestrali che richiede, mi pare la forma più adatta all'espressione di sentimenti collettivi; ma a questi, francamente, io mi sento poco portato; mentre sono [...] un incorreggibile individualista; e, come tale, mi si addice meglio o lo strumento solista, o l'associazione di questo coll'orchestra; appunto perché, nei rapporti tra il solista e la massa strumentale, trovo un equivalente di quella che è la posizione dell'individuo, in rapporti alternativamente di consenso e di contrasto col mondo circostante. Posizione dunque eminentemente drammatica, ma che non implica necessariamente "musica drammatica" [...] i Concerti si sono avvicinati con varia espressione nella mia produzione attraverso gli anni: il *Concerto Italiano*, il *Primo Concerto in Sol* per pianoforte, il *Secondo Concerto (i Profeti)* per violino, il *Concerto* per violoncello, il *Secondo Concerto in Fa* per pianoforte, il *Concertino* per arpa, il *Concerto* per chitarra (pp. 185-187) Per il *Concerto Italiano* ho sempre serbato una certa predilezione (musica schietta, veramente

¹² «Così mi appare oggi la mia vita: come una Sinfonia (come quella Sinfonia che forse non scriverò mai in musica), fatta di temi ricorrenti (immagini, persone, amori, amicizie) che riaffiorano nei momenti più inaspettati (con quella logica misteriosa che è comune all'arte e alla vita), che s'incatenano e s'intrecciano in una forma apparentemente capricciosa, ma che pure (più vado avanti cogli anni) mi appare retta e governata da una logica ferrea ed inflessibile, da una legge inesorabile di causalità; causa ed effetto: non c'è atto (anche minimo) o pensiero, nella vita nostra e in quella degli altri, che non abbia le sue conseguenze: così, di episodio in episodio, si sviluppa questa strana e travagliata vicenda (fatta di scoperte e di errori, di conquiste e di disfatte) che è la vita. Che c'è in fondo? Forse soltanto rassegnazione, e il riconoscimento della propria impotenza, dell'incapacità del genere umano a comprendere tanti misteri, e perfino a trarre, dalle poche nozioni alla sua portata, un insegnamento di bene», *Una vita di musica*, p. 4.

italiana) anche perché è stato il primo lavoro mio eseguito da Jascha Heifetz e ha segnato il principio della nostra amicizia.¹³

S'è detto della formazione di stampo umanistico, del dialogo ininterrotto con la letteratura (con le letterature) e con la poesia – Mario Castelnuovo-Tedesco grande lettore, inserito in un circolo di intellettuali tra i più vivaci d'Italia nel periodo tra le due guerre e, cionondimeno, assiduo e solitario frequentatore della sua biblioteca negli anni americani –; tracce di questo sapere umanistico si irradiano nell'intera produzione musicale di Castelnuovo, novella musica poetica alla maniera dei tanti cicli pianistici e liederistici di Schumann e del suo prediletto Schubert; altrettanto schumanniana suona la dichiarazione più sorprendente di tutte (forse) che allinea Proust e il suo mondo letterario ai suoi maestri di vita e di musica:

L'importanza musicale di Proust, secondo me, sta invece nel suo metodo di composizione che è puramente musicale (e, in questo senso, ho imparato più da lui che da molti altri compositori): non saprei, difatti, come definire altrimenti quest'arte di associare elementi in apparenza disparati e lontani, di suscitare echi impreveduti, di far emergere dalla nebbia di un ricordo immagini concrete: quest'arte infine che, partendo dalla segmentazione giunge, attraverso il gioco sottile e abilissimo dei temi, alla ricostruzione di un organismo vasto e poderoso, saldo di architettura e denso di significato; in questo senso *A' la recherche du temps perdu* è per me la più bella delle Sinfonie! [...] A Marcel Proust va tutta la mia riconoscenza, come ad uno dei miei Maestri (anzi uno dei miei Maestri di musica!)¹⁴

Certo tra i suoi tanti autori di culto, tra tutti i giganti che lo hanno visitato accompagnato e illuminato, l'oggetto di affezione mai dismesso è rappresentato da Shakespeare, con la sua scrittura, con la sua poesia, con i suoi drammi tutti: una grande casa da visitare e da abitare con la propria musica al di qua e al di là dell'Oceano, tant'è che il dialogo shakespeariano non s'interrompe e ai 33 *Songs* scritti in Italia nel periodo 1921-25 («il ciclo più bello, più vario, più immediato») fanno da contrappeso i concettosi *Sonnets* americani del '45, così come si fronteggiano sulle due sponde le due serie delle *Ouverture shakespeariane* di vasto impianto sinfonico alla maniera degli analoghi lavori di Beethoven e di Mendelssohn («le Ouverture alle opere che non scriverò mai!»). Ma Shakespeare e il suo teatro sono altrettanto ossessivamente presenti nell'immaginario teatral-musicale di Castelnuovo (ed io credo che schegge shakespeariane si possano intravedere anche laddove la fonte letteraria del suo teatro sia di tutt'altra provenienza). Il destino di operista è inscritto nel genoma del compositore italiano: così scrive Castelnuovo-Tedesco che, pur confidando nella vitalità del genere “teatro per musica”, fatica a individuare la dimensione giusta del proprio teatro, anche perché restio ad adeguarsi ai modelli usurati del teatro verista e postverista, ma anche a quelli partoriti dalle nuove estetiche primonovecentesche (mai abbracciato del tutto il partito del balletto tanto in voga dopo l'*exploit* parigino di Stravinskij). Il catalogo dei lavori teatrali di Castelnuovo è ricco e sorprendente con inclinazioni varie che vanno dall'opera fiorentina degli esordi, *La Mandragola* da Machiavelli, ai lavori shakespeariani, per l'appunto, alle musiche di scena (dal *Savonarola*, dramma di Rino Alessi del '35 commissionato dal regime fascista, alla

¹³ Il *Concerto italiano*, dopo *La Mandragola*, è il primo pezzo per orchestra di Castelnuovo (orchestra classica con l'aggiunta dell'organo) ed è il primo concerto per violino scritto in Italia da circa un secolo (Respighi scrive il suo *Concerto Gregoriano* un anno dopo il Nostro, anche lui per Mario Corti; Sgambati e Martucci avevano scritto solo concerti per pianoforte e orchestra). Il *Concerto Italiano*, eseguito per la prima volta nel 1926 all'Augusteo di Roma da Corti e Molinari, ha conosciuto poi una grande fortuna (unico dissenso, quello di Malipiero), cfr. *ivi*, pp. 182-187.

¹⁴ *Una vita di musica*, pp. 217-218.

collaborazione terminale con Pirandello per *I Giganti della Montagna*), ai balletti d'Italia e d'America sino alla fiaba-paradigma della sua vita intera, *Aucassin et Nicolette*, rimasta in cantiere per decenni e apparsa infine sulla scena nel '52 nella deliziosa forma per voce recitante e marionette (ne scriverà proprio a ridosso della rappresentazione fiorentina: «E queste marionette che mi guardano con occhi incantati: ma sì! Sono le stesse! Son come quelle che stavan sedute sulle poltrone, nel salotto della Mamma, quando ero bambino, e mi guardavano mentre improvvisavo al pianoforte...»¹⁵).

Mi sono interrogata a lungo attorno a questa predilezione shakespeariana, attorno a tanta ostinata affezione, nel tentativo di darmene una spiegazione (l'anglofilia precoce di Castelnuovo e, per contro, le peculiarità del mondo letterario del Bardo), ma l'unica risposta convincente l'ho incontrata nelle sparse dichiarazioni che Giuseppe Verdi ebbe modo di rilasciare a proposito dei suoi lavori shakespeariani, «Ah, Shakespeare! Il gran maestro del cuore umano»:

Chi trova che io non conoscevo Shakespeare quando scrissi il Macbeth [...] Oh, in questo hanno un gran torto! [...] E' un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.¹⁶

C'è infine da fare cenno al cosiddetto filone delle musiche ebraiche, una specie di fiume carsico (di *inner river*) nel cuore dell'itinerario musicale e spirituale di Castelnuovo, così annunciato precocemente all'indomani del compimento dei suoi discussi lavori giovanili sacri (*Cantico per San Bernardino* e *i Fioretti di San Francesco*):

[...] a me la fede dei miei Padri (semplice e assoluta, quasi nuda nel suo monoteismo) è sempre bastata! naturalmente non le pratiche rituali devozionali: quello che mi ha sempre attratto e convinto è il fondo (comune a tutte le religioni), il simbolo, il riconoscimento di questo potere ignoto e supremo, che è al di fuori di noi, e al di sopra di noi, dal quale dipendiamo e di fronte al quale siamo responsabili: il concetto, insomma, di Dio [...]

Nel medesimo capitolo delle memorie compare tuttavia dell'altro,

[...] Così la musica è stata la mia fede, o piuttosto lo strumento della mia fede [...] la mia 'comunione' era la musica, e, per pregare, mi bastava di 'cantare'. E meglio che nella penombra di una chiesa o di una sinagoga, ho sempre potuto pregare alla luce del sole o sotto il cielo stellato; su uno scoglio in riva al mare, o in cima a una collina, tra due file di cipressi, come in una navata...¹⁷

qualcosa che suona al tempo stesso come un programma (di vita) e una profezia, una dichiarazione di poetica sul significato profondo del far musica *in toto*, anche nelle manifestazioni più amene e di circostanza, e insieme l'annuncio di una stagione imminente in cui la musica divenuta fede avrebbe fatto ritorno alla fede in maniera più esplicita e continuativa (mi riferisco al transito dalle *Danze per il Re David. Rapsodia ebraica su temi tradizionali* del '25 ai grandi cicli ebraici del *Sacred Service* e agli oratori biblici degli anni americani, *Il libro di Giona, Il libro di Ruth, Il libro di Esther, Il libro di Tobia*, solo in parte riconducibili alla prorompente dimensione comunitaria del culto

¹⁵ *Ivi*, p. 535.

¹⁶ In *Verdi. Libretti e Lettere 1835-1900*, a cura di M. Porzio, Milano, Mondadori, p. 166. Ringrazio Aloma Bardi per avermi segnalato il seguente scritto, da me tuttavia non consultato: MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Shakespere [sic] and Music*, «Shakespeare Association Bulletin», XV, n. 3, July, 1940, pp. 166-174.

¹⁷ *Una vita di musica*, p. 137.

ebraico negli Stati Uniti).¹⁸ Se dunque nel corso della lunga stagione americana «l'altro lato (più riposto e lontano, ma non meno importante) della [sua] personalità, l'elemento ebraico»,¹⁹ tende a prendere il sopravvento al di là delle contingenze occasionali e culturali, l'impressione che se ne ricava è quella di un ritorno ai luoghi e alle consuetudini familiari sociali e culturali remoti, e ancora prima al tempo immemorabile dell'infanzia onnipresente nelle poetiche del candore del primo Novecento, cui l'ancoraggio della propria esistenza può scongiurare qualsivoglia smarrimento nel *continuum* temporale capace di alimentare la sua fede di musica (e viceversa), tant'è che nel '52, alle soglie del primo commiato dalla sua autobiografia, potrà scrivere che «Il Tempo non esiste più! Il presente è uguale al passato!».²⁰

Giungo così alla riflessione conclusiva del mio discorso, che si allaccia alle annotazioni riguardanti proprio quel «quel lato riposto e lontano» della personalità del Fiorentino. Mi riferisco alla redazione della voce *Mendelssohn* su incarico dell'allora curatore Claudio Sartori dell'*Enciclopedia della musica* targata Milano Ricordi 1964, proprio nell'ultimo scorcio della sua esistenza. La voce, impeccabile nei suoi capoversi, mostra una diligente e scorrevole successione delle argomentazioni inerenti alla biografia e all'opera del musicista di Amburgo. Nella parte conclusiva il contributo si fa tuttavia più audace e diretto; il musicista viene allo scoperto e, quasi fosse catturato in un gioco di specchi, ritrova se stesso nell'esperienza dell'altro, declinando stavolta all'unisono con il suo beniamino tedesco le ragioni di un disagio culturale, antropologico ancor prima che psicologico, ovvero il senso ultimo di quel “romanticismo tiepido”, di quel “neoclassicismo” che pose Mendelssohn *dentro e fuori* l'esperienza del primo Ottocento germanico. Vale la pena di rileggere quasi per intero gli ultimi folgoranti capoversi che dettano senza infingimenti un'ipotesi interpretativa di grande rilievo:

Fu Felix veramente «felice» (come vorrebbe farcelo apparire la «rosea» tradizione ottocentesca)? Vi sono delle ragioni per dubitarne. Certo egli non conobbe le difficoltà pratiche che amareggiarono la vita dei maggiori geni musicali dell'800: nato da una famiglia ricca, educato con ogni cura, circondato d'affetti fin troppo premurosi, ebbe più tardi facili successi, lodi unanimi e onori certo meritati. [...]

Ma certo la corrispondenza di casa Mendelssohn può riserbarci delle sorprese [...] [vi] è una lettera del padre Abraham (datata da Berlino il 7.VII.1829) nella quale egli insiste presso il figlio affinché abbandoni il nome Mendelssohn ed usi soltanto quello Bartholdy. «Non puoi e non devi portare il nome Mendelssohn (egli scrive): un Mendelssohn cristiano esiste quanto un Confucio Ebreo. Se tu ti chiami Mendelssohn sei senz'altro un Ebreo, mentre questo non è vero...». Che cosa rispose Felix?... Almeno per ora non lo sappiamo, ma al nome Mendelssohn non rinunziò. Sentiva egli, pur vagamente, nell'animo suo un dubbio e un rimpianto?... Certo Mendelssohn era sincerissimo nella sua fede luterana (tant'è vero che, dopo *Elia*, aveva cominciato un *Christus*) e la sua musica non ha nulla di specificamente ebraico: anzi è il tipico prodotto dell'assimilazione. [...] e (ironia della sorte...) Mendelssohn doveva diventare, simbolicamente, la prima vittima della persecuzione nazista: la sua musica veniva proibita, il suo monumento rimosso dal Gewandhaus, e perfino il suo nome radiato dalla storia della musica!...

E da allora ho sempre pensato che il segreto dramma di Mendelssohn sia stato proprio questo: il senso di “non appartenere”... né alla stirpe dalla quale discendeva, né alla “grande tradizione germanica”, con la quale aveva tanto cercato di identificarsi. E per questo, forse, “sull'ali del canto”, si rifugiava nel “sogno”.²¹

¹⁸ Nel '27 Walter Gieseeking esegue *Le Danze* in rappresentanza della musica italiana al festival internazionale di Francoforte (*ivi*, p. 197).

¹⁹ *Ivi*, p. 230.

²⁰ *Ivi*, p. 535.

²¹ MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, voce *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in *Enciclopedia della musica*, IV, Milano, Ricordi, 1964, pp. 151-152. Ne ho discusso nel mio *L'immagine di Mendelssohn nella cultura musicale italiana di fine secolo, e oltre*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIV nuova serie, n. 2, aprile-giugno 2010, pp. 183-193.

Castelnuovo-Tedesco non può non ricordarci che Mendelssohn era israelita cosicché nell'intravedere preannunciato il proprio destino nell'immagine garbata e malinconica del suo doppio tedesco (gli illustri natali, la formazione aristocratica e plurale, le buone frequentazioni, il culto del contrappunto bachiano), giunge a sfiorare il segreto dell'altro e a cogliere nell'esperienza vissuta della “non appartenenza”, del non sentirsi parte fino in fondo di un gruppo, di una comunità – in realtà, nell'impossibilità di sentirsi tale –, la atipicità del segno mendelssohniano all'interno del suo tempo e così, sommessamente, a suggerirci una chiave interpretativa del proprio “non appartenere”, quel senso dolente di sradicamento e di perdita che segnerà l'esperienza artistica di più d'uno dei moderni nel corso del XX secolo e, nel suo caso particolare, il suo ininterrotto “cantare il sogno”.

