

# Biblioteche di compositori italiani del Novecento

Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi,  
Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio

a cura di Paolo Dal Molin



Fondazione  
Ugo e Olga Levi  
onlus

0496

**Biblioteche  
di compositori italiani  
del Novecento**

Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi,  
Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio



LIBRARIA MUSICALE

**Comitato editoriale**

Annarita Colturato, direttrice

Bianca Maria Antolini

Stefano Campagnolo

Marco Capra

Florence Gétreau

Stephen Parkin

Angelo Pompilio

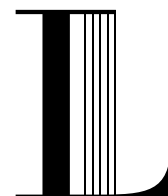
Rudolf Rasch

Pietro Zappalà

**Biblioteche  
di compositori italiani  
del Novecento**

Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi,  
Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio

a cura di Paolo Dal Molin



Edizioni Fondazione Levi  
Venezia 2025

#### Redazione

Paola Cossu  
Luca Porcu  
Benedetta Zucconi

#### Progetto grafico e impaginazione

Karin Pulejo  
con Nicola Buiat

#### Stampa

#### In copertina

Venezia, Zattere 1486, interno:  
studio di Luigi Nono; maggio 1990.  
Immagine da provini a contatto.  
Scatto di Antonia Mulas su commissione  
di Nuria Schoenberg Nono.

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO

La Fondazione si dichiara a disposizione  
degli aventi diritto in merito alle fonti  
iconografiche non individuate

Si ringrazia

| **Paul Sacher** |  
**Stiftung** |

per aver contribuito  
alla realizzazione del volume

Le immagini appartengono alle persone  
e alle istituzioni proprietarie delle opere –  
che sono coperte da copyright – e dei supporti.  
Nel volume sono riprodotte per gentile  
concessione di: Uliva Pizzetti e Ministero  
della Cultura, tramite la Biblioteca Nazionale  
Centrale di Firenze e la Biblioteca Palatina  
di Parma, Sezione Musicale (capitolo 1);  
Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Istituto  
per la Musica (capitolo 2); Anna Libera  
Dallapiccola e Gabinetto Scientifico Letterario  
“G.P. Viesseux” – Archivio Contemporaneo  
“Alessandro Bonsanti” di Firenze (capitolo 3);  
Francesca e Fabrizio Petrassi e Campus  
Internazionale di Musica di Latina (capitolo 4);  
Fondazione Isabella Scelsi (capitolo 5);  
Caterina, Claudia e Andreas Maderna  
e Paul Sacher Stiftung di Basilea (capitolo 6);  
Nuria Schoenberg, Silvia e Serena Nono e  
Fondazione Archivio Luigi Nono di Venezia  
(prima di copertina e capitolo 7); Anna e Mario  
Clementi e Paul Sacher Stiftung (capitolo 8);  
Talia Pecker Berio (capitolo 9).  
Le autrici e gli autori dei capitoli sono a  
disposizione degli aventi diritto che non è stato  
possibile raggiungere.  
Di tutte le immagini è vietata la riproduzione  
anche parziale.

#### Consiglio di Amministrazione

Davide Croff *Presidente*  
Nicola Greco *Vicepresidente*  
Nicola Colabianchi  
Giovanni Giol  
Dan Emanuel Levi  
Fabio Moretti  
Fabio Osetta  
Antonio Paruzzolo  
Gianpaolo Scarante

#### Revisori dei Conti

Chiara Boldrin *Presidente*  
Leonardo Francesconi  
Stefano Trovato

#### Direttore e direttore della Biblioteca

Giorgio Busetto

#### Staff

Ilaria Campanella  
Claudia Canella  
Giulia Clera  
Alessandro Marinello  
Anna Rosa Scarpa  
Valeria Zane

#### Collaboratori

Paola Cossu  
Noemi La Pera  
Carlo Mezzalana  
Nadia Piazza

#### Lyra srl impresa sociale

Giorgio Busetto *Amministratore unico*  
Alessandro Marinello *Direttore*  
Giovanni Diaz *Sindaco*  
Giulia Clera  
Fabio Naccari  
Valeria Zane

#### Comitato scientifico

Roberto Calabretto *Presidente*  
Stefano Campagnolo  
Sandro Cappelletto  
Francesco Erle  
Dinko Fabris  
Laurent Feneyrou  
Ellen Rosand

#### Commissione consultiva per la Biblioteca

Giorgio Busetto *Coordinatore*  
Roberto Calabretto  
Stefano Campagnolo  
Claudia Canella  
Annarita Colturato  
Paolo Da Col  
Elisabetta Sciarra

Biblioteche di compositori italiani del Novecento  
Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi,  
Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio

|     |   |
|-----|---|
| IX  | Presentazione<br><i>Davide Croff</i>  |
| XI  | Biblioteche composte. Note introduttive<br><i>Paolo Dal Molin</i>   |
| 3   | La biblioteca di Ildebrando Pizzetti: tra musica e letteratura<br><i>Giovanni Salis</i>   |
| 81  | «Ciò che dicono le cose che vivono con noi»:<br>sulla biblioteca di Gian Francesco Malipiero<br><i>Benedetta Zucconi</i>  |
| 99  | Luigi Dallapiccola nel riflesso dei suoi libri<br><i>Mila De Santis</i>   |
| 129 | Il collezionismo illuminato di un «omo senza lettere»:<br>la biblioteca di Goffredo Petrassi<br><i>Daniela Tòrtora</i>  |
| 169 | Libri e bauli di un insolito lettore: la biblioteca di Giacinto Scelsi<br><i>Alessandra Carlotta Pellegrini – Tommaso Vigna</i>   |
| 191 | Forme dell'elenco e dell'enumerazione: riflessioni<br>su un principio di biblioteconomia messo in opera da Bruno Maderna<br>(con un <i>excursus</i> sulla sua biblioteca reale e un'appendice<br>sulle letture documentate)<br><i>Michele Chiappini</i> |
| 239 | La biblioteca di Luigi Nono: definizione del patrimonio<br>e analisi di libri 'marxisti e democratici' (1944-1956)<br><i>Paolo Dal Molin – Claudia Vincis</i>   |

- 295 La biblioteca di Aldo Clementi e i suoi marginalia  
*Graziella Seminara*
- 333 Geografia intellettuale e mappatura delle idee:  
(ascoltando) il fondo librario di Luciano Berio  
*Angela Ida De Benedictis*
- 373 Autrici e autori
- 377 Indice dei nomi

Davide Croff

## Presentazione

Ecco un nuovo volume che si allinea nella collana Libreria musicale. Dovuto ad un nutrito gruppo di studiosi e all'indefesso lavoro del curatore, Paolo Dal Molin, la cui introduzione, mandata sotto il titolo *Biblioteche composte*, fornisce un interessante resoconto del formarsi della ricerca sin da dieci anni or sono, del suo primo sedimentarsi nel 2016 nel seminario sulle *Biblioteche di compositori*, per divenire poi sempre più approfondita ricerca su quanto accessibile delle biblioteche di nove importanti compositori del Novecento.

Così ancora una volta operazioni di lungo periodo che legano il momento seminariale dell'incontro e confronto tra studiosi con quelli delle prosecuzioni e sviluppi delle conoscenze e riflessioni trovano nella Levi il luogo ideale, sia fisico che immateriale che editoriale per la vita della ricerca. Anche l'importante operazione avviata dalla Biblioteca per la digitalizzazione dei fondi archivistici e librari in parallelo con l'acquisizione di tanti archivi autoriali già sta dando frutti inattesi sul terreno delle possibilità delle ricerche.

E piace ricordare in proposito che la recente nuova stesura dello Statuto della Fondazione Ugo e Olga Levi (2022) ha introdotto la ricerca tra gli obiettivi del lavoro dell'Istituto, sicché il moltiplicarsi delle linee di indagine e i loro esiti editoriali inverano le volontà dei Fondatori che avevano previsto la possibile straordinaria varietà del terreno di lavoro offerto dalla musica.

Paolo Dal Molin

## Biblioteche composte. Note introduttive

*A Giorgio Busetto,  
per il 75<sup>o</sup> compleanno e molto altro*

I libri che sono appartenuti o appartengono a umanisti, artisti, scienziati e altre figure rilevanti del passato e della contemporaneità offrono dati e documentano fatti, azioni e relazioni storicamente e culturalmente significativi. Lo fanno a prescindere dalle loro caratteristiche o condizioni conservative, siano dunque antichi o moderni, rari o comuni, artigianali o industriali, integri o danneggiati, intonsi o cosparsi di tracce – del dono, del possesso, della lettura. Li segna e valorizza infatti proprio l'essere stati di una stessa persona, l'attestare in quanto tali alcune dinamiche del consumo, della circolazione e della produzione di stampa ed editoria in luoghi e momenti dati, e il riflettere per questo possibili disposizioni e posizioni all'interno del campo culturale coevo. Il loro valore scientifico e culturale aumenta pertanto quando essi non pervengono singolarmente bensì riuniti in raccolte o intere biblioteche personali, o ancora come parte organica di un archivio privato, costruito nel corso di un'intera esistenza o di sue fasi.

L'interesse per simili documenti affonda le radici negli studi bibliologici e storico-filologici. Ma il fascino che esercitano si constata facilmente oltre le cerchie specialistiche, per esempio nell'incanto provato da visitatori che attraversano la biblioteca di Casa Leopardi a Recanati oppure nella risonanza mediatica suscitata dalle immagini e dal destino della biblioteca di Umberto Eco, raccontata anche in un recente film di Davide Ferrario. Entrambi i casi, fra numerosi altri citabili, lasciano intendere come i pubblici educati alla lettura, allo studio se non al culto di libri e periodici di carta, possano attribuire un forte valore simbolico, oltre che culturale e storico, a spazi e patrimoni intimamente associati ai loro celebri proprietari. Si tratta di un esito indubbiamente legato alla democratizzazione dell'accesso alla formazione secondaria e terziaria, a biblioteche, musei e archivi e all'acquisto di pubblicazioni, che incentiva e legittima, anche al di fuori delle élites accademiche, le politiche di tutela. Queste ultime sono cresciute in modo esponenziale per i beni culturali degli ultimi secoli, e in tempi relativamente recenti sono aumentati e si sono affinati i processi di conservazione, patrimonializzazione e gestione di archivi privati, fondi e collezioni, peraltro sempre più intesi anche come *asset* economico.



Dagli anni Ottanta le scienze del libro, del documento e del testo hanno promosso riflessioni e sistemazioni sulla gestione degli archivi e delle biblioteche ‘di persona’ e più specificamente ‘d’autore’, specie del Novecento. Ne dà conto, con prevalente ma non esclusivo riferimento al contesto italiano, la bibliografia compilata dalla Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d’autore dell’Associazione Italiana Biblioteche.<sup>1</sup> I titoli manifestano il primato delle biblioteche dei letterati rispetto a quelle di altri autori nonché le disparità che persistono all’interno di questo secondo blocco, vasto e variegato – oltre alle differenze importanti che intercorrono a livello di conservazione, trattamento e restituzione pubblica dei vari casi affrontati. La causa principale del fenomeno è stata sinora individuata nell’asincronia delle trasformazioni di status professionale e sociale dei diversi tipi di autore e in quella del conseguente riconoscimento di tali trasformazioni da parte di contemporanei e posteri. Detto altrimenti, più il lavoro di un autore ha goduto di reputazione e fortuna all’interno del sottocampo di riferimento o addirittura del campo intellettuale, maggiori sono in linea di principio le probabilità che il suo patrimonio sia valorizzato in quanto insieme unitario, limitando le alienazioni, le dispersioni, le attenzioni selettive.

Il caso dei compositori è tanto rappresentativo quanto sconcertante, se si rapporta lo stato delle loro biblioteche alle variabili sincroniche e diacroniche del ruolo e del prestigio che essi hanno avuto, delle specializzazioni interne alla professione (il compositore teorico, storiografo, didatta, critico, direttore, organizzatore ecc. eventualmente collezionista, bibliofilo), della salvaguardia documentale e della ricerca. Costituendo la bibliografia sul tema, Mélanie de Montpellier d’Annevoie<sup>2</sup> ha osservato come, dagli anni Venti del Novecento, gli studi siano stati più consistenti nel mondo austro-tedesco, dove molta musicologia storica ha avuto a lungo una formazione filologica e il culto romantico del genio musicale ha più precocemente concorso alla conservazione di beni e archivi di musicisti «quali preziose reliquie». <sup>3</sup> Quindi, sondando un campione di trentatré compositori francesi del XIX e XX secolo, la stessa studiosa ha rilevato notizie soprattutto sulle biblioteche della componente

novecentesca: alcune sono conservate e accessibili; altre, meno recenti, sono passate all’asta e andate disperse. Sulla restante metà, perlopiù ottocentesca, ha trovato invece pochi dati o nessuno.<sup>4</sup>

Sotto il profilo della tutela, della gestione e dello studio, molte situazioni sono certamente mutate negli ultimi quarant’anni, in virtù dei processi attuati da enti, eredi, compositori stessi e studiosi, favorendo e generalizzando importanti cambiamenti.<sup>5</sup> Si è diffusa infine nei diversi soggetti la consapevolezza di dover gestire archivi, collezioni e raccolte preservando vincoli o legami superstiti e di poter fronteggiare le esigenze conservative crescenti – per quantità, tipi e qualità dei supporti – senza sottrarre informazioni. Laddove in passato le pratiche possono aver causato perdite o smembramenti difformi dalle modalità operative dei soggetti produttori (si pensi alle scissioni posticce tra ‘biblioteca letteraria’ e ‘biblioteca musicale’ nei fondi di alcuni musicisti), gli archivisti e i bibliotecari specializzati dispongono ora di linee guida, standard e strumenti informatici condivisi che rispondono o che sono adattabili alle esigenze delle specifiche situazioni, soprattutto nel caso virtuoso in cui il soggetto conservatore di un archivio è unico.<sup>6</sup>

Nonostante i progressi compiuti in quest’ambito, le biblioteche dei compositori hanno tuttavia continuato a costituire oggetto di pubblicazioni sporadiche, sempre a firma di musicologhe e musicologi impegnati in ricerche biografiche e sulla produzione musicale, teorica e documentale dei singoli autori. Non hanno altrimenti suscitato né collettanee di studi né, prima del 2021, quadri storico-teorici pari a quelli che esistono sulle biblioteche di scrittori e di artisti, che identifichino i tratti comuni e distintivi della costituzione, dell’uso e della valorizzazione delle biblioteche dei compositori.<sup>7</sup> Una ragione

4. Cfr. ivi, pp. 15-18. I compositori considerati sono: Hector Berlioz, Adolphe Adam, Charles Gounod, César Franck, Camille Saint-Saëns, Georges Bizet, Emmanuel Chabrier, Jules Massenet, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Vincent d’Indy, Ernest Chausson, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Guy Ropartz, Claude Debussy, Paul Dukas, Erik Satie, Charles Koechlin, Albert Roussel, Reynaldo Hahn, Maurice Ravel, Edgar Varèse, Nadia Boulanger, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Henri Sauguet, André Jolivet, Olivier Messiaen, Henri Dutilleul e Pierre Boulez.

5. Tra questi spicca nella letteratura internazionale l’esempio, per tanti aspetti eccezionale e non omogeneo, della Paul Sacher Stiftung di Basilea: conserva circa centoventi collezioni di musicisti, perlopiù compositori; molte comprendono biblioteche o raccolte librerie.

6. In questo panorama apparentemente idilliaco possono intervenire variabili divisive, che richiedono in seguito sforzi di ricomposizione virtuale piuttosto complessi. Un caso recente è rappresentato dai documenti di Pierre Boulez, ripartiti per decisione degli eredi tra la Paul Sacher Stiftung, a cui il compositore versava gli autografi dell’attività considerata conclusa (<https://www.paul-sacher-stiftung.ch/archiv/a-e/pierre-boulez.html>), e la Bibliothèque nationale de France (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc104935w>). Non si tratta certo di una dispersione, ma pur sempre di una divisione, consapevole e legittimamente disposta, fra soggetti di due Stati e giuridicamente diversi, che attuano politiche e pratiche differenti, con strumenti differenti. Tale divisione naturalmente si aggiunge alle ordinarie ripartizioni della documentazione prodotta da Boulez nella sua vasta e articolata attività compositiva, direttoriale, didattica e istituzionale, conservata negli archivi di case editrici, accademie, enti concertistici, centri di ricerca, ecc.

7. Cfr. MONTPELLIER D’ANNEVOIE, *Les bibliothèques*, pp. 1-4, LAURENCE BROGNIEZ – MÉLANIE DE MONTPELLIER D’ANNEVOIE, *Penser la bibliothèque*, «Textiles. Revues de lettres belges de langue françaises», 61, 2021 (numero monografico: *Penser la bibliothèque*), pp. 7-14, e *Penser la bibliothèque, entre disciplines. Entretien croisé avec Daniel Ferrer, Valérie Dufour et Ségolène Le Men*, ivi, pp. 15-24.

1. Si vedano le pagine della Commissione nel portale internet dell’AIB (<https://www.aib.it/struttura/gbaut>, ultimo accesso: 4 novembre 2024). In quella intitolata *Strumenti di lavoro per il trattamento di biblioteche speciali, archivi e biblioteche d’autore* si trovano, fra altri documenti, le definizioni di biblioteca d’autore e le ultime due versioni della bibliografia di riferimento (2019, 2023). I lavori della Commissione, già strutturata dal 2003 al 2011 come gruppo di studio, hanno recentemente condotto alla pubblicazione delle *Linee guida sul trattamento dei fondi personali* nell’ambito biblioteconomico (2019).

2. Cfr. MÉLANIE DE MONTPELLIER D’ANNEVOIE, *Les bibliothèques de Vincent d’Indy, Maurice Ravel et Francis Poulenc: contribution à l’étude des pratiques de lecture et des dynamiques intellectuelles et créatrices des compositeurs en France, entre 1850 et 1950*, 2 voll., thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles, 2021, accessibile da <https://difusion.ulb.ac.be/>. Si vedano in particolare i due capitoli iniziali del primo tomo (pp. 9-66) che offrono, rispettivamente, il primo, più articolato e attualmente avanzato stato dell’arte sull’argomento e una proposta di tipologia.

3. Cfr. ivi, pp. 13-15. Gli studi identificati riguardano in particolare le biblioteche, i libri e le letture di Johann Sebastian Bach, Johann Matheson, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Richard Wagner, Johannes Brahms e Arnold Schönberg.

potrebbe essere che molte di queste sono state negli ultimi decenni opportunamente conservate o interrogate come parte dei fondi che le contengono. Ciò nonostante, resta la necessità di proseguire l'elaborazione teorica, la quale per avvenire deve poter disporre anche di sillogi su diverse biblioteche. Il presente volume offre quindi un contributo in questa direzione, pubblicando per la prima volta i risultati di una ricerca avviata nel 2015 dalla Fondazione Ugo e Olga Levi e condotta da un gruppo di musicologi e musicologhe intorno ai libri di nove dei principali compositori italiani del Novecento: Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Luigi Dallapiccola (1904-1975), Goffredo Petrassi (1904-2003), Giacinto Scelsi (1905-1988), Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1924-1990), Aldo Clementi (1925-2011) e Luciano Berio (1925-2003).<sup>8</sup>

I presupposti del progetto risalgono al quinquennio precedente, quando la Fondazione Archivio Luigi Nono e alcuni altri rappresentanti del mondo accademico e istituzionale veneziano, che avevano partecipato a vario titolo ai tavoli nazionali e locali sugli archivi, le biblioteche e le collezioni speciali, di persona e d'autore (Giovanni Morelli, Giorgio Busetto, Massimo Canella, Claudia Vincis e chi scrive), si sono riunite per promuovere e realizzare, con il sostegno finanziario della Regione del Veneto, un progetto volto a censire il patrimonio documentale musicale veneto del xx secolo (*Novecento Veneto Musica*). In seguito, l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini e la Fondazione Levi si sono incaricati di sviluppare due iniziative in qualche modo satelliti di respiro internazionale: un convegno sui carteggi dei musicisti e i rapporti tra soggetti che li conservano (27-28 giugno 2014)<sup>9</sup> e *Biblioteche di compositori*. Di quest'ultima impresa, le basi sono state gettate nel seminario omonimo del 7-8 ottobre 2016 e i primi esiti sono stati elaborati e trasformati,<sup>10</sup> subendo le restrizioni e le conseguenze della pandemia di SARS-COV-2, fino al 2023, anno in cui *Biblioteche di compositori italiani del Novecento* ha acquisito l'attuale fisionomia.<sup>11</sup>

Tutti i capitoli del presente volume danno conto della conservazione e dell'accessibilità della biblioteca che descrivono nel suo insieme, in alcune

parti, con l'eccezione di un caso che potremmo considerare una sorta di *rendering*. L'eterogeneità delle condizioni di partenza e degli approcci rende l'esito piuttosto differenziato e ancora più interessante: le biblioteche studiate sono unite, divise o parzialmente disperse, censite, inventariate, catalogate oppure no, complete o lacunose, totalmente o solo parzialmente accessibili, in luoghi pubblici o in dimore private. E proprio quest'ultima situazione ricorda, ben più di quanto facciano i tracciati e le fotografie di disposizioni oramai disfatte, che la biblioteca reale di un autore non è, e non è stata, la serie di unità riposte negli scaffali di una riserva, né le sue schede e collocazioni: è invece, originariamente o ancora, una sorta di arcipelago di librerie, mensole, scrivanie, tavolini da salotto e *de chevet*, di una o più case, e nei tragitti tra questi – un arcipelago la cui morfologia e logistica hanno senso e fanno tutt'uno con la biblioteca virtuale o mentale che gli studi hanno come obiettivo di ricostruire.

Ogni contributo effettua 'scavi' tematici, diversi per numero e livello di profondità. Emergono, per esempio, i volumi di teatro greco annotati da Pizzetti per i propri progetti drammaturgici, la consistenza e l'organizzazione della biblioteca asolana di Malipiero sul finire della Seconda guerra mondiale, le opere di Thomas Mann ricevute e possedute da Dallapiccola e il ruolo di Laura Luzzatto, il rapporto di Petrassi con le lettere e alcune sue scelte poetiche cardarelliane, i tomi di poesia, spiritualità ed esoterismo di Scelsi, le vaste letture di Maderna e le poche unità materiali accessibili, le presenze e l'incidenza dell'editoria comunista e progressista nei ripiani di Nono, i libri di musica e di scacchi di Clementi con le carte di guardia coperte di schizzi musicali, le disposizioni e costellazioni librerie ancora intatte dell'ultimo Berio.

A farli affiorare è l'esplorazione delle biblioteche, diretta oppure mediata dalle risorse inventariali e catalografiche, opposta e complementare alla loro usuale modalità di sfruttamento, ossia la consultazione delle singole unità, richieste per recuperare riferimenti espliciti o impliciti contenuti in opere, scritti, interviste, carteggi. I rilievi e i reperti così individuati e raccontati illustrano con maggiore evidenza la formazione e l'attività dei nove compositori e i relativi contesti di sviluppo quali dimensioni articolate, che includono ed esorbitano quella specifica musicale. Per nulla inatteso ma neppure predeterminato nei suoi aspetti quantitativi e qualitativi, un simile risultato mostra anche le potenzialità che potranno attuarsi al meglio in futuro, facendo convergere nello studio dei compositori gli specialisti di più discipline.

### Ringraziamenti

Alla Fondazione Ugo e Olga Levi, nelle persone di Giorgio Busetto, direttore della fondazione e della biblioteca, Roberto Calabretto e Luisa Zanoncelli, presidente ed ex-presidente del comitato scientifico, Annarita Colturato, direttrice del comitato editoriale della collana Libreria musicale, e Ilaria Campanella per il sostegno e il seguito che hanno assicurato all'impresa.

8. L'esclusione di Alfredo Casella (1883-1947) è dipesa non tanto dal termine cronologico della sua vita quanto dalle difficoltà di accesso ai materiali privati riscontrate nell'impostazione e nelle prime fasi del progetto. Le stesse condizioni si sono verificate per Nino Rota (1911-1979), sul quale però si può intanto leggere PASQUALE GIANQUINTO, *La biblioteca ermetica di Nino Rota. Il Fondo Myriam dell'Università degli studi Roma Tre, alias Raccolta Verginelli-Rota di testi ermetici moderni (sec. XIX-XX)*, Manfredonia, Andrea Pacilli, 2021.

9. Cfr. la pubblicazione derivata in «Archival Notes. Sources studies in Twentieth- and Twenty-First-Century Music», 1, 2016 (numero monografico: *Musicians' Correspondence and Interaction between Archives*, ed. by Paolo Dal Molin).

10. Cfr. PAOLO DAL MOLIN, *Biblioteche di compositori. Premesse e stato dell'arte*, in *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022*, a c. di Giorgio Busetto, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019 (Quaderni, 1), pp. 515-516.

11. Frattanto il Laboratoire de Musicologie dell'Université libre de Bruxelles, diretto da Valérie Dufour, ha organizzato il colloquio *Les bibliothèques de compositeur-ices. Pratiques de lecture et espaces dynamiques de la création musicale* (20-21 ottobre 2022), impostando un allargamento di prospettiva, a cui hanno aderito e contribuito diversi membri dell'antecedente italiano.

Ai proprietari, responsabili scientifici, archivisti e bibliotecari che hanno permesso le ricerche, la riproduzione delle immagini e fornito consulenza: Uliva Pizzetti, Chiara Boni (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), Elvira Maria Grigolini (Biblioteca Palatina), Gianmario Borio e Francisco Rocca (Fondazione Giorgio Cini), Anna Libera Dallapiccola, Michele Rossi (Gabinetto Scientifico Letterario “G.P. Vieusseux”, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”), Caterina, Claudia e Andreas Maderna, Nuria Schoenberg, Silvia e Serena Nono, Anna e Mario Clementi. In particolare, a Talia Pecker Berio e Francesca Petrassi, che hanno consentito l’accesso a documenti conservati in dimore private, e ad Angela Ida De Benedictis e Carlos Chanfón (Paul Sacher Stiftung) che hanno rispettivamente prioritizzato e compiuto il trattamento di materiali recentemente acquisiti dalla loro istituzione per gli scopi e nei tempi di *Biblioteche di compositori*.

A Claudia Vincis, Clementina Casula e di nuovo ad Angela Ida De Benedictis e Francisco Rocca, per le preziose indicazioni che hanno generosamente fornito negli anni; a Paola Cossu, Luca Porcu e Benedetta Zucconi, per la collaborazione redazionale; a Karin Pulejo e Nicola Bujat per la cura, l’accortezza e la pazienza che hanno dedicato all’impaginazione e alla grafica del volume. A Valérie Dufour e Mélanie de Montpellier, per l’attenzione che hanno dedicato al progetto.

*Cagliari, Venezia, dicembre 2024*

**Biblioteche di compositori italiani  
del Novecento**

**Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola,  
Petrassi, Scelsi, Maderna,  
Nono, Clementi, Berio**

Giovanni Salis

## La biblioteca di Ildebrando Pizzetti: tra musica e letteratura

Credo di non aver mai visto un morto così bello e sereno: disteso sul divano su cui conversava con i suoi ospiti (anch'io mi ci ero seduto), tutto bianco e nero, con le ghette e la giacchetta famose, mi ha dato la sensazione di quei corpi che si conservano, veri o falsi che siano, sotto gli altari di certe chiese. Soltanto le mani erano chiuse in una contrazione anomala, che nemmeno la morte aveva addolcito.<sup>1</sup>

Il «morto così bello e sereno» ritratto da Leonardo Pinzauti è Ildebrando Pizzetti: l'istantanea del critico fiorentino immortalava il vecchio indomito<sup>2</sup> compositore in una posa in cui la rigidità mortuaria viene quasi trasfigurata in un'icona da santo, dove solo quelle mani irrequiete<sup>3</sup> tradiscono la passione di una vita spesa fino all'ultimo nella testarda fedeltà a sé stesso.

La suggestiva descrizione di Pinzauti certamente coglie alcuni tratti di Pizzetti, ma è forse più una maschera, un'amara caricatura, che il compositore stesso aveva contribuito a creare; dove trovare, allora, – dando per scontata l'impossibilità di ricostruire per intero la personalità (anche solo culturale) di un uomo dopo la sua morte – tracce del volto oltre la maschera capaci di aprire uno spiraglio per un giudizio meno riduttivo dell'artista?<sup>4</sup> Forse qualche risposta

---

Finito di scrivere nel luglio del 2018, revisione febbraio 2021, *editing* agosto 2023. L'autore ringrazia Uliva Pizzetti, la Biblioteca Palatina e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per aver gentilmente autorizzato la pubblicazione delle immagini.

1. LEONARDO PINZAUTI, *La musica e le cose*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 94.

2. Cfr. ancora Pinzauti: «Chissà perché io abbia avuto la stima di questi vecchi indomiti, come Pizzetti e Malipiero» (*ibidem*).

3. La descrizione fatta da Pinzauti trova riscontro in alcune foto scattate dal fotografo americano John Phillips: l'anziano musicista è immortalato mentre fuma, con l'abito impeccabile e le grandi mani indurite e accidentate come tronchi di un albero secolare. Le foto – conservate a Mirano (Venezia), presso la Fondazione Emilia Gabriele Bianchi, in un fondo archivistico che comprende materiali di varia natura su Ildebrando Pizzetti raccolti dal figlio Bruno per la sua opera di ricostruzione bio-bibliografica del padre – furono inviate dallo stesso John Phillips (ma a scrivere è sua moglie, Anna Maria Borletti) a Bruno e Ildebrando il 2 aprile del 1967: «Carissimi, eccoci di ritorno a New York dopo mesi in Italia. Mi spiace avervi visti così poco. [...] E con ritardo che John manda queste photo [*sic*] che aveva promesso a Bruno. [...] Anna Maria». Una foto di John Phillips è riportata in BRUNO PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980.

4. Nell'ottica di uno svecchiamento di una visione della figura di Pizzetti incrostata da troppi pregiudizi è doveroso citare il volume a più voci *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, a c. di Susanna Pasticci, Lucca, LIM, 2019 (Chigiana, 49). «Liberare Pizzetti da quella patina di antimodernista e reazionario che si è sedimentata nella ricezione della sua immagine di uomo e di artista rappresenta forse la sfida più ambiziosa di questo volume», scrive la curatrice nell'*Editoriale* (ivi, p. xii); i vari capitoli mettono in luce nuove angolazioni dell'artista Pizzetti, ma è soprattutto lo sguardo storiografico tradizionale che viene messo in discussione, o perlomeno sottoposto a un serrato vaglio critico (a partire dall'importante ma forse troppo abusato marchio di 'generazione dell'Ottanta') ruotando attorno a un altro termine decisivo e non sempre

potrà emergere scrutando nei libri del compositore, che proprio da quella casa in cui per un momento ci ha condotti Pinzauti – a Roma, in via Panama 62 – vennero portati via dopo la sua morte, per essere ricollocati e custoditi presso il Conservatorio di Parma, dove tutt’ora si trovano quale parte della Sezione Musica della Biblioteca Palatina. Tali libri costituiscono nel loro insieme una ‘classica’ biblioteca d’autore novecentesca, «in grado di testimoniare l’attività intellettuale, la rete di relazioni, il contesto storico-culturale del suo possessore».<sup>5</sup> Pizzetti, infatti, nato nel 1880, culturalmente al crocevia tra Otto e Novecento, rappresenta bene, accanto ad altri musicisti della sua generazione, il compositore che si è costruito una cultura letterario-umanistica ben più ampia dei musicisti a lui precedenti.<sup>6</sup> Di questa cultura, parte integrante della personalità dell’artista, praticamente ogni testo della biblioteca reca delle tracce – segni di lettura (o di non lettura), annotazioni, invettive, dediche –: andare a ricercarle, scoprirne sensi e rimandi incrociati (tra libri, lettere, composizioni) è la strada che qui si vuole percorrere per provare a osservare da una luce diversa la figura ancora oggi così ‘irrigidita’ di Ildebrando Pizzetti.

Vista l’ampiezza del patrimonio librario pizzettiano, ho scelto di concentrarmi sulla sezione B del fondo parmense, che contiene testi preminentemente letterari [App. 1]. Il mondo della letteratura è, infatti, forse quello che, trasversalmente, permea maggiormente l’opera e la vita di Pizzetti: fin da ragazzo Ildebrando è stato innanzitutto lettore, soprattutto di poesia e teatro; letterati sono stati gli amici più significativi della sua vita; ambizioni letterarie, infine, hanno i suoi libretti d’opera, così come la sua produzione saggistica e critica. Per questo motivo, ho considerato anche diciannove libri conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), che, per la natura letteraria e le rilevanti annotazioni interne autografe, possono essere idealmente inseriti in questa sezione della biblioteca parmense [App. 2].<sup>7</sup>

---

compreso quale il ‘modernismo’. «Da dove nasce», si chiede, infatti, Susanna Pasticci, «la diffusa convinzione che Pizzetti sia stato il musicista più reazionario della sua generazione? Le ragioni sono molteplici, ma più che dalle qualità sonore della sua musica discendono in gran parte dalla nostra prospettiva d’indagine, dalla nostra attitudine ermeneutica e dal nostro modo di scrivere la storia» (SUSANNA PASTICCI, *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, ivi, pp. 295-363: 296). Senza tralasciare tratti spigolosi della sua figura (l’ostinata fedeltà a sé stesso, i rapporti col fascismo, l’isolamento e la sostanziale mancanza di dialogo con le nuove generazioni), l’invito è, infine, quello a entrare dentro la musica di Pizzetti, analizzarla, ascoltarla, addentrarsi «nella sua prassi artistica concreta» (ivi, p. 297) per cominciare a conoscere nuovamente questo compositore.

5. GIULIANA ZAGRA, *Biblioteche d’arte in biblioteca: dall’acquisizione alla valorizzazione*, «Antologia Vieusseux», xiv/41-42, maggio-dicembre 2008 (numero monografico: *Collezioni speciali del Novecento: le biblioteche d’autore*, atti della giornata di studio, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 maggio 2008), pp. 37-48: 37. Come si può leggere nella scheda annessa al saggio, la decisione di creare il Fondo non è stata presa dopo la morte del compositore, ma è l’esito finale di un percorso cominciato quando Pizzetti era ancora in vita: un dato rilevante per considerare la biblioteca come testimonianza d’autore.

6. Sul tema cfr. ROSY MOFFA, *Musicisti e letteratura*, in *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a c. di Guido Salvetti e Maria Grazia Sità, Milano, Guerini, 2003, pp. 141-173; in particolare le pp. 141-146.

7. Nel corso del testo, i riferimenti ai libri conservati a Firenze saranno accompagnati dalla sigla BNCF, per distinguerli da quelli ai volumi del fondo parmense. Altri libri e periodici appartenuti al compositore, ma di cui non tratterò, si trovano a Roma, presso l’Istituto della Enciclopedia Italiana, nel Fondo Ildebrando Pizzetti (cfr. la relativa scheda nel portale srusa). Fra questi, l’unica opera letteraria rilevante per la presente trattazione è la versione di Giulio Carcano dei drammi di Shakespeare.

Inutile dire come dai volumi visionati siano emersi molteplici rimandi e reti di relazioni: basta infatti una postilla, una sottolineatura, e si accendono legami da un libro all’altro, da un libro a una lettera, emergono nomi, amicizie, ostilità, si dipana insomma l’intero mondo artistico, intellettuale e personale del compositore. Dar conto di ogni testo visionato è impresa chiaramente irrealizzabile: ho preferito, dunque, fornire delle brevi panoramiche sulla biblioteca da diverse angolazioni, per poi soffermarmi esemplificativamente su alcuni volumi o gruppi di volumi che, nella storia pizzettiana, hanno avuto un’importanza particolare, in particolar modo alcune letture giovanili e di formazione, libri di poesia e di teatro, con, in fine, un focus privilegiato sui tragici greci.

## 1. Primo sguardo

I volumi presi in esame si possono idealmente suddividere in piccoli raggruppamenti, abbastanza omogenei al loro interno. Risaltano innanzitutto due blocchi, che sono i più consistenti: i libri di poesia (circa un centinaio) e quelli di teatro (poco più di cento). Tra i libri di poesia troviamo numerosi classici, soprattutto della letteratura italiana, mentre meno rappresentata è la poesia contemporanea italiana (con molti doni di amici e conoscenti) e scarsamente quella straniera; più variegata è la sezione teatrale, che comprende i tragici greci in varie traduzioni, classici del teatro italiano, un’eterogenea selezione di teatro straniero e, infine, un po’ di teatro contemporaneo. I libri di narrativa (romanzi e racconti) comprendono più di sessanta titoli, tra classici e (poca) narrativa contemporanea (principalmente doni),<sup>8</sup> ma nel complesso (anche osservando gli scarsi segni di lettura) si tratta di un gruppo di libri molto meno rilevante rispetto ai volumi teatrali e poetici. Una cinquantina sono i titoli che si possono far rientrare in un generale ambito saggistico-letterario-estetico: anche in questo caso non sono pochi i testi donati ma, al contrario della narrativa, si tratta di volumi che presentano significativi segni di lettura. A completamento di questa preliminare classificazione vanno citati un’ottantina di titoli che, sommariamente, potrebbero essere classificati come testi in prosa non narrativi, e, infine, una manciata di volumi d’arte e un altro piccolo gruppo di testi relativi a Parma. Prima di procedere con il percorso all’interno della biblioteca, può essere utile osservare i dati cronologici che emergono incrociando le date di pubblicazione dei libri e le date di possesso. I libri coprono un arco di tempo che va dalla metà dell’Ottocento fino al 1967:<sup>9</sup> complessivamente, su di un corpus di 459 unità bibliografiche (per un totale di 507 tomi), circa un centinaio sono edizioni

---

8. Segnalo almeno dodici volumi (tra racconti e romanzi) di Massimo Bontempelli, alcuni con dedica; sempre con dedica è presente anche l’opera teatrale dello stesso autore in due volumi.

9. Gli esemplari antecedenti al 1877 sono rari – il più antico è una seicentina: *Il Pastor fido*, / *tragicomedia / pastorale*, / di Battista Guarini, / *Dedicata al Sereniss. / D. Carlo Emanuele / Duca di Savoia &c / Nelle reali nozze di s. A. con la Sereniss. / Infante D. Catherina d’Austria. / Di nuovo in questa picciola / impressione corretto, & di / vaghe figure ornato / In Venetia, MDCII / Appresso Marc’Ant. Zaltieri*; un solo libro ha una data di pubblicazione posteriore alla morte di Pizzetti (*Carteggio d’Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, a c. di Renzo de Felice e Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1971).



ottocentesche (soprattutto di fine Ottocento) e circa novanta del primo decennio del Novecento. Ma le date di pubblicazione, pur importanti, non corrispondono necessariamente con l'entrata in possesso dei libri: risultano preziose (quando presenti) le note di possesso e le dediche. Le date segnate da Ildebrando, che in percentuale rispetto alla totalità dei libri non sono molte (74), si concentrano soprattutto nel primo decennio del Novecento, andando così a supportare il dato di lettura che emergeva con le date di stampa: insomma, si potrebbe dire che negli anni in cui il giovane compositore stava cercando la sua strada, le letture sono state più intense e varie, quasi a voler carpire, da più parti, linfa per la sua conoscenza e, soprattutto, ispirazione per la sua musica.

A completamento di queste brevi osservazioni generali, c'è, infine, un ulteriore dato macroscopico che non può non colpire, ovvero la presenza massiccia (139 titoli) di libri delle edizioni economiche Sonzogno (in particolare della Biblioteca Classica Economica):<sup>10</sup> di fatto fino al 1907 (ultima edizione Sonzogno datata della biblioteca), tranne poche eccezioni, gli esemplari di questa sezione della biblioteca sono tutti appartenenti alle edizioni economiche della casa editrice milanese. Sono soprattutto questi, dunque, i libri della formazione di Pizzetti, alcuni dei quali (come le edizioni dei tragici greci) saranno utilizzati dal musicista anche dopo molti anni. Il motivo della predilezione di Pizzetti per tali edizioni forse sta, semplicemente, nella loro economicità (immedesimiamoci in uno studente fuori sede e, poi, in un giovane musicista che sbarcava il lunario in vari modi): con pochi centesimi alla volta chiunque poteva crearsi una biblioteca costituita dai grandi e piccoli classici della letteratura di ogni tempo,<sup>11</sup> ed è proprio quello che sembra fare Pizzetti,<sup>12</sup> in modo simile a tantissimi italiani nella stessa epoca.

10. La famiglia Sonzogno divenne nel secondo Ottocento una delle più importati case editrici di divulgazione popolare. Lo stampatore Giovanni Battista Sonzogno inaugura nel 1818 una collana di storici greci volgarizzati, poi nel 1827 il figlio Lorenzo crea una Biblioteca economico-portatile di educazione; ma è Edoardo Sonzogno che realizza la svolta e trasforma la tipografia di famiglia in casa editrice vera e propria (1861) e crea le quattro collane economiche che renderanno celebre il nome Sonzogno: la Biblioteca Classica Economica, la Biblioteca del Popolo, la Biblioteca Universale, la Biblioteca Romantica. L'altro versante in cui Sonzogno emerge è l'editoria giornalistica, con il quotidiano «Il Secolo», fondato nel 1866, e vari altri periodici (tra i più noti *Lo spirito folletto*, settimanale umoristico); senza dimenticare, ovviamente, la Casa Musicale Sonzogno, creata nel 1874. La fortuna della famiglia Sonzogno comincia la sua lenta discesa dopo la Prima guerra mondiale; l'ultimo duro colpo fu inferto durante la Seconda guerra mondiale: nell'agosto 1943, infatti, un bombardamento distrusse gli stabilimenti e gli archivi. Per approfondimenti cfr.: LAURA BARILE, *Un fenomeno di editoria popolare: le edizioni Sonzogno*, in *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, a c. di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Analisi, 1986, pp. 95-105; EAD., *Edoardo Sonzogno, l'editore del popolo*, in *Élite e divulgazione nell'editoria italiana dall'unità al fascismo*, Bologna, Clueb, 1991, pp. 51-64; *La casa editrice Sonzogno*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Sormani, Biblioteca Comunale, 15 marzo – 13 aprile 1985), Milano, Fabbri, 1985; inoltre informazioni sulla casa editrice Sonzogno sono reperibili (all'interno di un contesto più ampio) in: *Libri per tutti: generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a c. di Lodovica Braidà e Mario Infelise, Torino, UTET, 2010; *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997; NICOLA TRANFAGLIA – ALBERTINA VITTORIA, *Storia degli editori italiani: dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Bari, Laterza, 2000.

11. Tra i curatori della Biblioteca Classica Economica ricordiamo: Eugenio Camerini (1811-1875), critico e dantista; Francesco Costero (1818-1881); Olindo Guerrini (1845-1916), poeta, giornalista e critico letterario.

12. Forse non è un caso che l'ultimo volume Sonzogno sia datato 1907: è proprio tra il 1907 e il 1908, infatti, che il compositore ottiene i primi importanti successi lavorativi, con l'insegnamento in Conservatorio (a Firenze) e le musiche di scena per *La Nave* di d'Annunzio.

## 2. Tra le prime letture di Pizzetti

Cominciando l'indagine sulle prime letture del giovane Pizzetti, vorrei partire dalle belle pagine dedicate al ricordo dell'amico Annibale Beggi, dove il compositore rievoca le prime scoperte letterarie condivise con l'amico:<sup>13</sup>

E s'andava lungo il canale, sull'argine, scorrendo delle nostre letture di romanzi e di poesie: ci pareva di poter fare più presto a conoscere la vita, cercandola nel cuore e nelle parole di chi già l'aveva vissuta. Dante e Tolstoj (il tuo racconto della *Potenza delle tenebre*), Victor Hugo e l'Ariosto, il Tasso (allora dicevo «il mio Tasso», io che volevo musicare la morte di Clorinda) e il Carducci (allora dicevi «il mio Carducci», tu che eri suo scolaro), De Musset e Poe... Ammirazione, esaltazione, amore! Ci si sarebbe inginocchiati dinanzi a ognuno dei poeti che ogni giorno s'imparava a conoscere, o si avrebbe voluto abbracciarli come dei fratelli.<sup>14</sup>

Numerosi e vari sono gli autori e i libri citati: certo, trovare puntuali corrispondenze con i libri attualmente conservati a Parma è abbastanza arduo, visto che nel saggio il musicista non riporta quasi nessuna indicazione bibliografica, ma vale la pena tentare di scovare qualche traccia o, quando non è possibile, perlomeno vedere la persistenza di alcuni autori nel tempo.

Di Alfred de Musset, Edgar Allan Poe e Victor Hugo non vi sono libri nella biblioteca, ma questo ovviamente non è di per sé significativo. A proposito di De Musset, per esempio, abbiamo un riscontro di lettura da una recensione teatrale giovanile dello stesso Pizzetti,<sup>15</sup> interessante anche perché il giovane critico fa riferimento a un altro volume, questo sì conservato nella biblioteca:<sup>16</sup>

Alfredo de Musset deve esservi certo ispirato per il suo lavoro all'*Apologia* di Lorenzino; un poco anche avrà attinto per le figure secondarie all'*Aridosia* dello stesso. Solo che nell'*Apologia* il Medici appare più chiaramente per quello che egli voleva apparire, cioè per il *Bruto* della sua Firenze; nel dramma francese, parecchie volte, più che di Bruto sente di *Erostrato*. – Oltre a ciò De Musset fa parlare assai

13. Pizzetti tra il 1891 e il 1895 frequenta il ginnasio Spallanzani di Reggio Emilia, per abbandonarlo nel 1896 a favore degli studi di composizione al Conservatorio di Parma, dove si diplomerà nel 1901. E nell'estate del 1896, a Coviolo (dove la famiglia si era trasferita), conosce Annibale Beggi (1875-1919), studente di lettere a Bologna e allievo di Carducci, con il quale instaurerà un giovanile sodalizio artistico per i primi esperimenti operistici. Ricordi di Beggi, prematuramente scomparso senza, di fatto, aver lasciato nessuno scritto letterario, si possono leggere anche in alcune pagine del grecista e amico comune Manara Valgimigli: MANARA VALGIMIGLI, *Ricordo di Annibale Beggi*, «Pan», 10, ottobre 1935, pp. 250-253 (poi ripubblicato in ID., *Il nostro Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1935, pp. 87-96 e ID., *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 293-302 (di quest'ultimo volume Pizzetti possiede l'edizione del 1965); *Le opere e i giorni di Manara Valgimigli: classicità e umanesimo nella cultura italiana del Novecento*, a c. di Alessio Catania e Roberto Greggi, Bologna, Il nove, 1993.

14. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Alla memoria di Annibale Beggi*, in ID., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, [1921], pp. 5-32: 10.

15. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Al Teatro Reinach* (Lorenzaccio di *Alfredo de Musset* – *L'invincibile di Alfredo Oriani*), «Per l'Arte», 15 febbraio 1903; ora in ID., *Inizi critici. Critiche, saggi, cronache. Per l'Arte. Gazzetta di Parma. 1902-1907*, a c. di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto, Parma, Grafiche Step Editrice, 1989, pp. 23-25.

16. LORENZINO DE' MEDICI, *Aridosia, Apologia*, con prefazione e note di Ferdinando Biglioni, Milano, Sonzogno, 1887.

spesso il suo Lorenzino come un figlio del secolo decimonono, pieno di sgomento, di amarezze, di tremiti paurosi e non gli dà, nel difendersi dalle accuse mosseggi per l'uccisione del Duca, nell'espone a Strozzi le sue idee sul delitto prima di compierlo e dopo, tolta quella meravigliosa lucidità di argomentazione, quella vigoria di cui l'*Apologia* è così ricca.<sup>17</sup>

Ma, al di là delle opere citate, l'aspetto più rilevante del passo riportato mi sembra stia nella modalità critica di lettura che ne emerge, ovvero l'associare e confrontare vari testi tra di loro (con argomenti simili o meno), una modalità che si ritrova spesso nelle note apposte da Pizzetti nelle pagine dei suoi libri. Continuando nella rassegna degli autori elencati da Pizzetti, per quanto riguarda Hugo, invece, possiamo individuare tracce di lettura del poeta francese nel catalogo musicale pizzettiano: le poesie *Építaphe* (da *Les Contemplations*) ed *Extase* (da *Les orientales*); la prima è usata come testo per una lirica per canto e pianoforte del 1903, la seconda ha ispirato un giovanile brano sinfonico, composto nel 1898.<sup>18</sup>

Ben presenti nella biblioteca sono, invece, Dante,<sup>19</sup> Ariosto<sup>20</sup> e Tasso.<sup>21</sup> Di Ariosto è interessante il volume delle *Commedie in versi*, in cui Pizzetti mette

17. PIZZETTI, *Al Teatro Reinach*, p. 24.

18. Il brano è definito nel manoscritto (conservato a Parma) *Parafrasi sinfonica ai versi di V. Hugo*.

19. Tre le edizioni della *Divina Commedia*: una del 1903 (Milano, Hoepli); un'altra del 1906 (Sonzogno), ma firmata e datata: «Ildebrando Pizzetti / 2 - 1908»; infine, un'edizione del 1957 (solo il *Paradiso*, curato da Natalino Sapegno). Due le edizioni della *Vita nova*: la prima – DANTE ALIGHIERI, *La vita nuova, Il convito, Il canzoniere*, Milano, Sonzogno, 1905 – è firmata e datata «Ildebrando Pizzetti / 1 nov. 910», e presenta nella prefazione di Costèro varie annotazioni piuttosto polemiche (è, questa, una delle caratteristiche di Pizzetti, il quale, quasi dialogando personalmente con gli autori e i curatori, commenta, critica, talora offende); l'altra edizione – DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, secondo la lezione di un codice del secolo xv, Pesaro, Tipografia Nobile, 1829 – ha invece un valore particolare in quanto è un dono dell'amico De Robertis: «la nostra vita è sempre / antica e nuova e non / sarà mai vecchia / al caro e illustre amico / Ildebrando Pizzetti: con / molti auguri il suo / RI / 1 / 7 / 1948». Inutile dire come la presenza di De Robertis nella biblioteca sia significativa: i libri legati in vari modi al critico sono dodici – sette volumi di saggi, cinque curatele antologiche –, tutti con dedica tranne uno, più alcuni saggi in riviste. Frequenti sono i riferimenti a libri e letture nell'epistolario, dove si evince il continuo scambio culturale tra i due, che doveva prevedere anche suggerimenti di letture e invio di libri (nella biblioteca vi è un libro – Platone, *Dialoghi*, volgarizzati da Francesco Aciri, Milano, Volonteri, s.d. – in cui Pizzetti all'inizio annota: «19-10-921 / (da de Robertis) / Ildebrando»). Vale la pena infine ricordare come Pizzetti mandasse regolarmente a De Robertis i suoi libretti, ricevendone osservazioni ed eventuali correzioni e suggerimenti di varianti.

20. Due edizioni dell'*Orlando furioso* (Milano, Sonzogno, 1903; Firenze, Barbera, 1872, in 3 volumi; LUDOVICO ARIOSTO – SALVATOR ROSA – BENEDETTO MENZINI – VITTORIO ALFIERI, *Satire*, Milano, Sonzogno, 1879; due volumi di opere teatrali: *La cassaria*. *Il negromante*, Milano, Sonzogno, 1883; *Commedie in versi*. *La cassaria*. *I suppositi*. *La lena*. *Il negromante*. *La scolastica*, con prefazione di Olindo Guerrini, Milano, Sonzogno, 1883.

21. Di Tasso troviamo invece una *Gerusalemme liberata* ad uso scolastico in due volumi del 1885, una scelta di *Dialoghi* (Sonzogno, 1878) e l'*Aminta*, all'interno di una miscellanea di favole teatrali: *I drammi de' boschi e delle marine*, Milano, Sonzogno, 1878. Il volume, firmato e datato «Ildebrando Pizzetti / febbraio '908», contiene oltre all'*Aminta*, il *Pastor fido* (Guarini), *La Filli di Sciro* (Bonarelli) e *L'Alceo* (Ongaro). Nell'*Aminta* Pizzetti ha segnato il coro «O bella età dell'oro» (per la rappresentazione dell'*Aminta* al Teatro Romano di Fiesole nel 1914, Pizzetti curerà le musiche di scena, riadattando per l'occasione musiche strumentali italiane del xvii secolo; ne parla lo stesso compositore in un articolo: ILDEBRANDO PIZZETTI, *Gli intermezzi musicali per l'Aminta a Fiesole*, «Il Marzocco», xix/19, 1914, poi in Id., *Intermezzi critici*, pp. 149-162).

in evidenza nella prefazione di Olindo Guerrini alcune osservazioni sullo sviluppo del teatro italiano.<sup>22</sup>

Pure Carducci è un autore ricorrente tra i libri pizzettiani:<sup>23</sup> il volume delle prose è il più rilevante, in quanto presenta vari segni di lettura, relativamente ai seguenti saggi: *Dello svolgimento della letteratura nazionale*;<sup>24</sup> *Goffredo Mameli*; *Alla lega per l'istruzione del popolo*; *Pietro Metastasio*; *Del risorgimento italiano*.

Tolstoi, infine, è presente nella biblioteca pizzettiana con due romanzi, la cui data di edizione è molto tarda rispetto agli anni delle letture giovanili,<sup>25</sup> elemento comunque interessante per rilevare la persistenza nel tempo dell'autore russo.

Continuando a scorrere lo scritto dedicato a Beggi, si possono leggere anche due utili informazioni sulla provenienza dei libri:

E nacque e fu scritta quella *Sabina* della quale avevo concepito il disegno a Parma, in un vecchio libro di mio nonno (povero vecchio! un altro che mi volle bene più che a sé stesso) una leggenda alsaziana.<sup>26</sup>

22. Questo il passo sottolineato dalla *Prefazione* di Olindo Guerrini: «Il peccato di quell'epoca fu in verità il troppo entusiasmo. Non parve ai letterati che si potesse far di meglio dell'antico, ed anche all'antico si tennero così stretti da parerne servili imitatori. Pure il tempo avrebbe disingannato i credenti in Plauto e Terenzio ed a poco a poco un teatro italiano, originale, sarebbe sbocciato. Gli accenni li vediamo già nell'Ariosto dove ai vecchi caratteri, alle protasi vecchie ed agli scioglimenti stereotipi, cominciano a camminare di pari passo avvenimenti, nomi e intenzioni moderne. Il Cecchi fu più libero ancora, finché l'Aretino accennò veramente a sciogliersi dagli impacci classici e ad entrare nella modernità. Ma pur troppo, come la troppa ammirazione dell'antico aveva ritardato lo sviluppo del germe, la reazione del secolo xvii, gli avvenimenti, la deviazione del gusto, soffocarono la pianta. I tentativi dell'Ariosto, ammirabili per l'epoca, non prelusero ad un teatro italiano. Vennero le commedie dell'arte e tutto fu finito. Così mentre in tutti rami del grand'albero letterario i fiori italici sono sempre i più primaticci, i più olezzanti, i più belli, in quanto a teatro dobbiamo invidiare tuttora le nazioni che da noi appresero i primi elementi della cultura e dell'arte» (p. 15).

23. I libri sono: *Poesie 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1906; *Prose 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1907; *Lettere a Chiarini*, Milano-Roma, Casa editrice d'arte Bestetti & Tuminelli, 1931; *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di Manara Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1960. Relativamente a Carducci vi è anche un saggio di ADOLFO ALBERTAZZI, *Il Carducci in professione d'uomo*, Lanciano, Carabba, 1921.

24. Segnalo solo questo passo, che mette a tema la 'decadenza' della poesia italiana: «La poesia italiana nel suo progressivo idealizzarsi andò sempre più estenuandosi: a poco a poco non più invenzione né movimento né azione, non più caratteri né passioni, non più stile né forme: ma colori e parole e suoni che simulavano lusinghieriamente la vita; sin che la poesia evaporò, e fu la musica: la musica, sola arte che all'Italia rimanesse dopo il secolo xvi, e sola sua gloria per troppo tempo di poi. La sua grande letteratura, la letteratura viva, nazionale a un tempo ed umana, con la quale ella conciliò l'antichità e il medio evo e rappresentò romanamente l'Europa innovata, finì co' l Tasso: il passaggio da «a poco a poco» fino a «troppo tempo per noi» è segnata con una linea laterale di matita e un grande punto esclamativo.

25. LEV NIKOLAEVIČ TOLSTOJ, *Resurrezione*, Sesto San Giovanni, Baroni, 1936, con firma e data di Pizzetti: «Ildebrando / Venezia / 1 ag. 942»; Id., *Guerra e pace*, trad. di Erme Cadei, 2 voll., Milano, Mondadori, 1941-1942.

26. PIZZETTI, *Alla memoria di Annibale Beggi*, pp. 10-11. Pizzetti, quando era uno studente di Conservatorio, viveva a Parma con il nonno, Innocenzo Pizzetti, che, come ricorda lui stesso, dopo aver fatto «il falegname e poi il caffettiere» aveva in appalto il caffè del Teatro Regio di Parma (cfr. *Inventario dell'Archivio Storico del Teatro Regio*, in <http://www.lacasadellamusica.it/regio/>, ultimo accesso: 4 agosto 2023) fu nominato «custode della Biblioteca Palatina, lasciato il quale ufficio per l'età avanzata godeva, quando stavo da lui, di una modestissima pensione» (ILDEBRANDO PIZZETTI, *Come ho visto Verdi*, «Il resto del Carlino», 9 aprile 1963, riportato in B. PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti*, p. 11).

Mi rammento del giorno che comprai, a un banco di libri che stava sulla piazza del Teatro Reinach a Parma, il volume di drammi di Shakespeare tradotti dal Carcano. Mi pare che quindici giorni dopo avevo già cominciato a comporre la musica per *Giulietta e Romeo*.<sup>27</sup>

Pizzetti non fa che esplicitare un'esperienza che probabilmente molti giovani lettori hanno fatto: i primi libri che si leggono sono quelli che si hanno in casa, e poi si passa ad acquistarne di propri in librerie e bancarelle; per non parlare, poi, dei libri probabilmente presi dalle biblioteche, di cui ovviamente non vi è traccia. Quanti dei libri della biblioteca del nonno (o, comunque, di famiglia) sono rimasti in possesso di Ildebrando? è impossibile dirlo, ma le date di molti volumi, antecedenti la nascita di Pizzetti o degli anni della sua infanzia, suggeriscono tali provenienze (o magari l'acquisto di libri di seconda mano).

Nei ultimi due passi citati Pizzetti fa dei riferimenti bibliografici più precisi, che vale la pena approfondire. Il libro di leggende alsaziane è indicato come fonte del suo primo tentativo operistico, *Sabina*, di cui non ci è pervenuta nemmeno una nota. E non vi sono nemmeno libri di leggende alsaziane nella sua biblioteca; ma, andando a ricercare testi ottocenteschi sull'argomento, s'incontra un libro di Édouard Siebecker,<sup>28</sup> *L'Alsace, récits historiques d'un patriote*, pubblicato nel 1873 (Paris, F. Polo) e tradotto da Sonzogno l'anno dopo come *L'Alsazia. Racconti storici di un patriota*. Nel libro in questione c'è un intero capitolo dedicato alla *Leggenda di Sabina*:<sup>29</sup> probabilmente si tratta proprio del libro del nonno Innocenzo, letto nel 1897 dal diciassettenne studente di composizione, anche se non è possibile dire se avesse tra le mani l'edizione francese o quella italiana.<sup>30</sup>

Quanto al «volume di drammi di Shakespeare tradotti dal Carcano», attualmente è custodito nel fondo pizzettiano di Roma (cfr. la nota 7), mentre nella biblioteca parmense il drammaturgo inglese è presente in altre edizioni. Un volume in particolare potrebbe essere una delle sue letture giovanili, volume che, in realtà, rilega assieme vari drammi shakespeariani (*La tempesta*, *I due gentiluomini di Verona*, *Le allegre spose di Windsor*, *La dodicesima notte o quel che volete*) nella traduzione in prosa di Carlo Rusconi<sup>31</sup> (quella del

Carcano è in versi): ipotizzo che sia una lettura vicina a quella del *Romeo e Giulietta* perché su di una pagina de *I due gentiluomini di Verona* Pizzetti annota a penna lungo tutto il lato destro del foglio: «Un luogo simile a questo è anche nel *Romeo e Giulietta*; forse qui è assai più infarcito di retorica». L'osservazione è interessante non tanto in sé, quanto per la qualità di lettura da parte di Pizzetti alla quale già si accennava: fin da queste letture giovanili il musicista non si accontenta di leggere e cercare soggetti e scene adatte per essere trasposte in musica, ma paragona i testi tra di loro, annotando somiglianze e differenze, un lavoro comparativo caratteristico delle sue letture, che spesso si trasforma in lavoro sincretico quando dai vari spunti letterari Pizzetti passa alla creazione del dramma in versi (libretto) da musicare. A questo proposito due tra i tentativi operistici giovanili non portati a compimento già rivelano quest'attenzione per la commistione delle fonti:<sup>32</sup> il *Cid* e l'*Aeneas*.<sup>33</sup> Pierre Corneille e Guillen de Castro sono gli autori di riferimento per il *Cid*, al quale il compositore lavorò tra il 1902 e il 1903.<sup>34</sup> L'edizione del *Cid* di Corneille si è conservata (BNCF [Figg. 1a-b]),<sup>35</sup> ma non il testo teatrale di de Castro (*Las mocedades del Cid*). L'esemplare fiorentino reca al suo interno delle annotazioni di Pizzetti che fanno interagire i due testi tra di loro:

---

L'importanza di Shakespeare non si limita a quest'opera giovanile, ma è interessante come spunto di riflessione del compositore sulla sua ricaduta musicale. A questo proposito c'è un altro libro shakespeariano nella biblioteca che è necessario citare: un *Re Lear* del 1910 (Firenze, Sansoni) che reca nel frontespizio la seguente annotazione: «Ildebrando / Firenze 25 ag. 1915 / Caselline 26 ag. 1915». L'esemplare in questione si collega a due lettere di Papini del novembre 1915; nella prima (2 novembre) Papini scrive: «Caro Pizzetti, [...] Sto rileggendo il *Re Lear* e spero di poter fare qualcosa per lei e con lei. Forse le scriverò prima di venire»; nella seconda (10 novembre): «Mi scusi, caro Pizzetti, ma oramai ho paura che non vedrò le Caselline quest'anno. E del *Re Lear* parleremo a F.». Il progetto sembrerebbe quello di realizzare un'opera musicale dal *Re Lear*, con il contributo di Papini come librettista. Non se ne fece evidentemente nulla, e probabilmente a quella esperienza si riferisce Pizzetti quando, l'anno successivo, scrive un articolo intitolato *Spunti di critica musicale shakespeariana* (in «Il Marzocco», XXI/17, 23 aprile 1916, p. 4, poi in Id., *Intermezzi critici*, pp. 135-148), in cui proclama la non musicabilità delle opere del drammaturgo inglese, soffermandosi proprio sul *Re Lear* (ivi, pp. 142-143).

32. Riporto telegraficamente gli altri progetti operistici citati nel saggio dedicato a Beggi, con i riferimenti letterari e le eventuali possibili corrispondenze di volumi della biblioteca. Una commedia da *I bevitori d'acqua* di Murger, ma nella biblioteca non vi è nessun libro dell'autore francese. «Un *Sardanapalo*, dalla tragedia di Byron [...] un *Mazeppa*, dal poema di Puskin [sic]: di Byron vi è un'edizione delle *Opere complete*, pubblicata nel 1900 dall'editore napoletano Bideri, firmata da Pizzetti con la data «27.11.1905»; all'interno l'esemplare è poi siglato «IP» nella prima pagina di *Mazeppa* di Byron (collegabile, forse, a un'idea generale per un'opera su Mazeppa, con il confronto, ancora, di due opere sullo stesso soggetto); di Puškin, invece, si conserva solo un'edizione del *Boris* datata nel frontespizio «agosto '904». Infine, prima che realizzasse la *Fedra* da d'Annunzio, Pizzetti stava lavorando a «un dramma tolto dall'*Ippolito* di Euripide», come lui stesso ricorda: «la prima idea di scrivere *Fedra* venne a d'Annunzio da un mio tentativo di musicare una riduzione dall'*Ippolito* di Euripide, tentativo che non avrei, credo, condotto mai a termine» (ILDEBRANDO PIZZETTI, *Fedra. Memorie e appunti del musicista per la biografia del poeta*, «Scenario», VII/4, aprile 1938, p. 199).

33. Il manoscritto di quanto sopravvissuto dell'*Aeneas* è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con la segnatura Mus.172, mentre nulla ci resta del *Cid*.

34. «Ero a Parma, e leggevo in quel tempo [1902] Corneille. Mi fermai sul *Cid* e te ne scrissi. E stabilimmo che avremmo fatto *Il Cid*, da Corneille e da Guillen de Castro» (PIZZETTI, *Alla memoria di Annibale Beggi*, p. 15).

35. Pierre Corneille, *Il Cid. Poliuto*, Milano, Sonzogno, 1883, ma l'esemplare è mutilo della coperta e del frontespizio.

27. PIZZETTI, *Alla memoria di Annibale Beggi*, p. 12.

28. Édouard Siebecker (1829-1901) fu uno scrittore e giornalista francese; originario dell'Alsazia, scrisse varie opere di carattere patriottico; il libro citato nasce dal clima revanscista creatosi a seguito della perdita dell'Alsazia nella guerra franco-prussiana del 1871.

29. Il racconto si trova alle pp. 180-189 dell'edizione francese e alle pp. 84-90 dell'edizione italiana.

30. Il dubbio sulla lettura del testo in italiano o in francese viene dal fatto che sono presenti numerosi volumi di fine Ottocento e inizio Novecento in francese: principalmente edizioni economiche degli editori Flammarion e Fayard, sia di classici francesi che di letteratura amena varia. Alcuni di questi libri hanno sulla copertina l'etichetta «Libreria / Luigi Battei Parma», storica libreria parmense da cui, evidentemente, Pizzetti acquistava parte dei suoi libri.

31. Carlo Giuseppe Maria Rusconi (1812-1889) fu uno dei più importanti traduttori italiani dell'Ottocento (tradusse Scott, Shakespeare, Byron e Schiller), dedicandosi anche alla stesura di romanzi storici e testi teatrali.



## PERSONAGGI

DON FERNANDO, re di Castiglia. — 1.<sup>o</sup> baritone  
 L'INFANTA sua figlia. —  
 DON DIEGO, padre di — 1.<sup>o</sup> tenore  
 DON RODRIGO amante di — 1.<sup>o</sup> tenore  
 CLIMENE figlia del — 1.<sup>o</sup> soprano  
 CONTE di Gormasso. — 2.<sup>o</sup> baritone  
 DON SANCIO, innamorato di Climene.  
 DON ARIAS }  
 DON ALFONSO } cavalieri di corte. — 2.<sup>o</sup> tenore  
 LIONORA, donzella dell'infanta.  
 ELVIRA, donzella di Climene. — 2.<sup>o</sup> soprano  
 UN PAGGIO dell'infanta.

La scena è in Siviglia.

# IL CID

## ATTO PRIMO

### SCENA I.

Climene ed Elvira.

CLIM. Elvira, ed è pur ver quel che mi narri?  
Nè mi nascondi tu nulla di quanto  
Il padre mio ti disse?

ELVIRA Io tutta ancora  
Lieta ne sono. Egli ha Rodrigo in pregio  
Quanto in amor tu l'hai. S'io ben m'appongo,  
Nell'anima gli lessi, che ad amarlo  
Ancor t'astringerà.

CLIMENE Ripeti dunque  
Quanto egli disse; onde in pensier ti venne  
Che grata la mia scelta esser gli debba;  
E mi ripeti un'altra volta ancora  
Quale cagione di sperar io m'abbia:  
Sempre grato è l'udir sì dolci cose.  
Ah lascia, Elvira mia, lascia ch'io tutto  
Agli occhi tuoi palesi il foco mio!  
Che il padre mio ti disse degli sforzi,  
Che fanno appo di te Sancio e Rodrigo.  
Per ottener da me la preferenza?  
Gli facestu vedere a qual di questi  
Io maggiormente inclini?

1.

PIERRE CORNEILLE, *Il Cid. Poliuto*, Milano, Sonzogno, 1883  
FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, MUS PIZZETTI 200

a. Pagine [2-3] con annotazioni autografe di Ildebrando Pizzetti



## SCENA V.

Il Re, Don Diego, Don Arias, Don Sancio,  
Don Alfonso, Climene ed Elvira.

RE Alfin, Climene,  
Paga tu se'. Quel che bramasti ottieni.  
Se vincitore de' nimici nostri  
Rodrigo fu, mori sotto i nostr'occhi  
Di sue ferite. Or grazie rendi al cielo  
Che già ti vendicò. Mira, don Diego,  
Come pallida in viso ella diventa.  
DIEGO Vedi com'ella s'vien. D'un vero amore  
In questo suo svenir scorgi l'effetto:  
Dal suo dolor tradito è il suo segreto,  
Ne dubitar dell'amor suo più dei.  
CLIM. Dunque Rodrigo è morto?  
RE Ah no, ch'ei vive,  
E ancor fedel t'adora. In te ritorna.  
CLIM. Si s'viene di dolor come di gioja.  
E un gran piacere il cor talora opprime,  
Che abbatte i sensi, sorprendendo l'anima.  
RE Tu vuoi ch'io l'impossibile ti creda.  
CLIM. Climene; ma l' tuo duol fu troppo chiaro.  
Rendimi dunque sventurata appieno;  
Credi del duolo il mio deliquio effetto.  
Un giusto dispiacer mi se' svenire,  
Chè lo togliea sua morte all'ira mia.  
Se difendendo il regno e fosse morto,  
Alla vendetta mia si sottraggea  
E vani riuscian i miei disegni.  
E oltraggiata m'avria con sì bel fine.  
Io vo' ch'è mora, ma non vo' che illustre  
Sia la sua morte e che d'onor lo colmi;  
Vo' che gli tronchi una mannaja il capo,  
E pel mio genitor, non per la patria,  
Voglio ch'è cada e che il suo nome infame  
Così si renda. Avventurato è troppo  
Chi per la patria muor, chè con sì bella  
Morte immortal si rende. Il suo trionfo  
M'è caro, io lo confesso; e posso caro  
Averlo, e non macchiar la gloria mia,  
Poichè lo Stato rassicura e rende  
All'ira mia sua vittima e la rende  
Più nobile, più illustre e di guerrieri  
Cinta, e col capo non di fiori adorno,  
Ma sì di lauri; e per dir tutto infine,

*Vedi nel De Castro la gran comparsa di cui si  
parla nella bella... Il Re, il Duca che si vestono di  
fiamme e si recano a parlare di Rodrigo...  
Finisce di Finestra (dopo 3 anni dall'abbandono del padre)*

Dell'ombra di mio padre appunto degna.  
Ma... qual speranza mi lusinga mai!  
Ah nulla dee temer da me Rodrigo!  
E che contro di lui ponno le mie  
Lagrine dispregiate? ah che per lui  
È un asilo sicuro or il tuo regno,  
E tutto quel ch'è vuol tu gli concedi!  
Come de' Mori, ei pur di me trionfa,  
E lava col lor sangue il suo misfatto,  
Che nova lode a lui anzi procaccia;  
E ad onta delle leggi a noi conviene  
Fra due re prigionieri ancor seguire  
Con fasto e pompa il trionfal suo carro.  
RE Troppo, mia figlia, violenta sei  
Ne' tuoi lamenti. Ben pensar si dee  
Nel giudicar. A te fu il padre ucciso,  
Ma e' fu l'assalitor; nè giustamente  
Io posso con Rodrigo esser severo;  
E tu, pria di biasmar la mia bontade,  
Col tuo cor ti consiglia. Io so che l'ami,  
E forse l'amor tuo grazie mi rende  
In suo segreto che serbar ancora  
Io ti voglio l'amante.

CLIMENE A me tu serbi,  
Sire, il nemico mio? Dell'ira mia  
L'oggetto? il solo autor de' mali miei?  
L'assassin di mio padre? ah la mia giusta  
Domanda adunque tu disprezzi tanto.  
Che farmi un favor credi in non udirmi?  
Poichè nieghi giustizia al pianto mio,  
Permettami che all'armi or io ricorra:  
Con l'armi egli oltraggiommi ed io con l'armi  
Vendetta cercherò. Chiedo da tutti  
I cavalieri tuoi la testa sua  
E la mia destra a quel d'essi prometto  
Che a me la reca. Si combatta, ed io  
Sposa farommi di colui che il mio  
Nimico ucciderà. Sire, concedi  
Almen tal grazia a un'infelice figlia.  
RE Il barbaro costume di coteste  
Pugne qui stabilito da tant'anni,  
Sotto colore di punir un fallo,  
Sempre i migliori sudditi ci tolse.  
E perchè spesso in queste zuffe viene  
Oppresso l'innocente e il reo trionfa,  
Permetter ciò non posso; troppo caro  
Esser mi dee Rodrigo; ed io non voglio  
Ora ai capricci della sorte esporlo,  
E del guerrier magnanimo, qualunque

*(Vedi nel Dramma l'ingenuità di Rodrigo, presente padre  
Luttrella la scena fra Rodrigo e il Re)*



in una pagina leggiamo, per esempio, «Ved[i] nel de Castro la scena corrispondente è molto più logica e bella» e, nella pagina a fianco, la trascrizione di alcuni versi in spagnolo del dramma di de Castro [Fig. 1b]. In questo modo un piccolo frammento testuale del libro non pervenutoci – letto in lingua originale in quanto ancora non esisteva una traduzione in italiano – si riversa nell'altro, dandoci in una pagina almeno un'idea del lavoro progettuale per la costruzione del dramma da mettere in musica.

Più eterogenei sono i riferimenti letterari alla base di *Aeneas*, al quale Pizzetti si dedicò a più riprese dal 1904 al 1907; queste le parole del compositore:

L'idea dell'*Aeneas* m'era venuta dalla lettura dei *Fausti* e delle *Metamorfosi* di Ovidio prima ancora che dalla lettura dell'*Eneide*. Tu [Beggi], amante ardentissimo dei nostri poeti latini, spirito latino e classico, accogliesti con entusiasmo quell'abbozzo di dramma che ti mandai e lo rielaborasti arricchendolo di immagini bellissime.<sup>36</sup>

Al di là dei riferimenti latini, sicuramente l'elemento più rilevante è il cenno al capolavoro di Goethe, sul quale proprio in quegli anni Pizzetti si era confrontato per la scrittura di un lungo saggio apparso sulla «Rivista musicale italiana».<sup>37</sup> E i volumi goethiani della biblioteca<sup>38</sup> sono sensibilmente sottolineati e annotati (a parte l'edizione francese di *Hermann und Dorothea*), segno di una lettura approfondita e, come spesso succede in Pizzetti, non priva di una certa passione polemica.<sup>39</sup>

36. PIZZETTI, *Alla memoria di Annibale Beggi*, pp. 20-21. Le opere di Virgilio conservate nella biblioteca sono tra le più usurate dell'intero corpus librario pizzettiano: dei cinque volumi presenti, quattro sono stati rilegati assieme; di tre mancano le pagine per poter risalire alle note editoriali (due edizioni dell'*Eneide*, in latino, di cui una con qualche segno di Pizzetti; un'edizione, sempre in latino, con *Bucoliche* e *Georgiche* assieme), gli altri due sono rispettivamente il primo e il secondo volume di un'edizione completa delle opere virgiliane pubblicate nel 1890 a Roma (editore Perino). Di Ovidio invece c'è un'edizione Sonzogno del 1896 delle *Trasformazioni*.

Merita un cenno il fatto che la tesi di laurea di Annibale Beggi era proprio dedicata alla figura di Enea – *Il mito di Enea nelle varie fasi della sua formazione*, tesi discussa all'Università di Bologna il 17 novembre 1898 – anche se Valgimigli nel rievocare la vita universitaria dell'amico scrive: «la tesi di laurea scrisse in pochi giorni, per gioco, per un suo buffonesco gioco e capriccio e dispetto antiprofessorale e antiaccademico, sopra un argomento che dileggiava, e con un maestro che egualmente dileggiava e spregiava, il quale in verità era assai retore e rozzo e, certo, a capire lui, a ricondurlo in via, a dargli luce e sostegno, era il meno atto e volenteroso, e quello egli aveva scelto apposta, né mai avrebbe scelto argomento e maestro che amasse, e tanto meno il Carducci che adorava, perché in briga di tale specie come la laurea gli sarebbe porsa contaminazione vile e volgare» (VALGIMIGLI, *Ricordo di Annibale Beggi*, pp. 92-93).

37. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Il Faust della leggenda, del poema e del dramma musicale*, «Rivista musicale italiana», XIII/1, 1906, pp. 1-49.

38. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Fausto*, trad. di Giovita Scalvini, Milano, Sonzogno, 1900. Id., *Fausto*, parte seconda, [trad. di Giuseppe Gazzino], Milano, Sonzogno, 1903. Id., *Autobiografia (poesia e verità)*, prima versione italiana di A. Courtheoux, Milano, Sonzogno, 1903. Id., *Autobiografia (poesia e verità)*, parte seconda, prima versione italiana di A. Courtheoux, Milano, Sonzogno, 1891. Id., *Hermann et Dorothee*, poème en ix chants, traduit par Bitaubé, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1903. Tutti i volumi sono firmati o siglati da Pizzetti; nel secondo volume faustiano si legge la data «aprile del '903», in *Hermann et Dorothee* invece «29.9.905»; a causa di una successiva rilegatura non si riesce a leggere completamente la data dei due volumi dell'*Autobiografia*: nel primo volume «4 ottobre del [non leggibile]», nel secondo «4 ottobre '90 [?]».

39. Nell'introduzione alla seconda parte del *Faust*, per esempio, ci sono molte delle informazioni riportate all'inizio del suo saggio; nel testo del *Faust* (sempre la seconda parte) si possono leggere dei riferimenti alle musiche di scena di Schumann. Per quanto riguarda la vena polemica pizzettiana, si segnalano le

### 3. Dalle poesie alla musica

Come si è appena visto, fin dalle letture giovanili con l'amico Beggi alla sete esistenziale di immedesimazione con gli scrittori letti, quasi subito si sovrappone il desiderio di mettere in musica alcuni di quei testi, trasformandoli, ricomponendoli spesso attingendo da varie fonti e così facendoli propri; le creazioni di altri diventano, insomma, subito oggetto di lavoro, creazione personale, e le pagine dei libri sono il primo tavolo di lavoro del compositore. Dunque, il costante interesse di Pizzetti nell'arco della sua vita per la poesia e il teatro va analizzato innanzitutto sotto l'aspetto compositivo.

Per quanto riguarda la poesia, l'attenzione di Pizzetti si lega in particolar modo a quel genere musicale primonovecentesco chiamato lirica da camera: tra i volumi conservati troviamo una buona parte delle poesie musicate dal compositore e varie annotazioni per liriche solo progettate (sottolineature, abbozzi di suddivisione formale o accenni di melodie). Scorriamo, dunque, qualcuna delle idee musicali non portate a compimento, attraverso un percorso che vuole essere anche un'esemplificazione dei vari livelli di elaborazione di un progetto compositivo del compositore nei suoi libri.

In un'edizione di pregio, in francese, delle celebri *Quartine* del poeta persiano Omar Khayyām<sup>40</sup> possiamo osservare uno stadio embrionale d'idea di intonazione musicale [Fig. 2a, p. 19]. Siamo nel 1958 e Pizzetti segna alcune quartine con una matita: le quartine I, III, VI, VII sono evidenziate con una sorta di parentesi quadra e rinumerate da 1 a 4 [Figg. 2b-c], le quartine XXXIX e XL hanno solamente una parentesi quadra che le raccoglie entrambe e, infine, la quartina XLI ha sul lato destro un punto interrogativo.

A un livello progettuale più avanzato sono le annotazioni su un altro volume, *Tragedie e Poesie* di Alessandro Manzoni [Fig. 3a, p. 24],<sup>41</sup> in cui Pizzetti abbozza una sorta di schema formale musicale del celebre coro dell'*Adelchi* del quarto atto («Sparsa le trecce morbide» [Figg. 3b-c]). Anche qui le strofe vengono segnate con parentesi quadre (sul lato destro), a volte isolate a volte raggruppate; è presente, poi, una numerazione non continua delle strofe: le

ripetute critiche rivolte al traduttore, di cui riporto alcuni stralci: «potresti, caro traduttore, far meno il [non leggibile] e mettere quello che ha messo il P., che ne saprà sempre più di te!» (p. 11); «brutto porco come ti permetti una traduzione così libera?» (p. 27, con sotto una croce su alcuni versi); «Ma è schifosa questa traduzione!» (p. 38); «cane di un traduttore» (p. 54). Al di là della vivacità delle invettive, questi e altri commenti ci suggeriscono che Pizzetti doveva avere tra le mani anche altre edizioni del capolavoro goethiano (un'edizione originale? la traduzione di Andrea Maffei?), altrimenti non avrebbe potuto dire che la traduzione era così libera; si noti, infine, come la vena critica pizzettiana spesso ignora, come in questo caso, alcuni dati culturali che avrebbero potuto perlomeno attutirne la veemenza: qui il fatto che la traduzione di Giovita Scalvini è stata la prima traduzione italiana del *Faust*, pubblicata per la prima volta nel 1835, inevitabilmente datata all'inizio del Novecento e quindi non criticabile come se fosse l'ultima novità editoriale del momento da stroncare.

40. OMAR KHAYYAM, *Les robā'iyyat*, pour la première fois, traduits en vers français par Pierre Pascal, Roma, Éditions du cœur fidèle, 1958. Il volume contiene, nell'occhietto, la dedica del traduttore. «A Messer Ildebrando da Parma, / questo giardino di rose in lacrime, dove / passano, di fra i cipressi di una disperata / speranza, le voci placate di tutte le Donatella / del mondo, / con doveroso onore e di cuor fedele, / Pierre Pascal».

41. ALESSANDRO MANZONI, *Tragedie e Poesie*, Milano, Sonzogno, 1904.

prime quattro numerate da 1 a 4; le strofe 5-9 insieme formano il numero 5; torna poi la numerazione 3-4 alle strofe 15-18 e, infine, il numero 2 (con un punto interrogativo) alla penultima strofa. Il significato della numerazione non è ben chiaro: l'unica cosa certa è che la terza strofa e la quindicesima sono identiche, e poiché sono segnate da Pizzetti entrambe col numero 3 si potrebbe ipotizzare un'ideale ripresa musicale in corrispondenza della ripresa testuale, e, quindi, interpretare questa numerazione come delle embrionali indicazioni musicali-tematiche. A questo raggruppamento delle strofe Pizzetti poi aggiunge, sul lato sinistro, un'altra segmentazione della poesia, indicando quali strofe affidare a un «Coro» (vv. 1-24 e 85-114) e quali a un «solo» (vv. 25-84 e 114-120). Vi è, infine, un'ulteriore scansione formale delle strofe 5-10, dove alla quinta strofa è associata una «A», alle strofe dalla sesta alla nona «B» e alla decima «C». Purtroppo all'interno del volume, pubblicato nel 1904, Pizzetti non annota nessuna data di possesso o lettura, ma l'interesse per la figura di Ermengarda non sembra essere isolato: nella biblioteca troviamo, infatti, anche un poema in cinque canti di Giovanni Prati dedicato all'eroina longobarda, dove il compositore evidenzia qua e là alcuni versi.<sup>42</sup>

Non sono rari i casi in cui tra le pagine dei libri emergono frammenti melodici, annotati si direbbe in fretta, forse ancora in preda della lettura del testo, germi iniziali della futura possibile composizione. Dico possibile perché può naturalmente capitare che l'idea iniziale venga poi abbandonata, come nel caso di un frammento melodico scritto a matita e poi cancellato (ma comunque visibile grazie al solco della matita sulla carta) nel prezioso esemplare delle traduzioni dei lirici greci di Manara Valgimigli.<sup>43</sup> Dalle traduzioni di Valgimigli Pizzetti ricavò tre composizioni: *Amore* (*Scuote amore il mio cuore*, primo dei *Tre canti d'amore* per voce e pianoforte); *Il giardino di Afrodite* e *Piena sorgeva la luna* (che insieme costituiscono le *Due composizioni corali* del 1961); il frammento abbozzato e poi cancellato si riferisce invece alla lirica *Gioia di amore* («Beato è, come un Dio»).

Di grande interesse sono, infine, due volumi ungarettiani conservati a Firenze: *L'allegria* e *Sentimento del tempo* [Figg. 4a-5a].<sup>44</sup> Tra il 1935 e il 1936 Pizzetti mette in musica due poesie di Ungaretti, *La Pietà* e *Trasfigurazione*, per baritono, violino, viola, violoncello e pianoforte; in una lettera del primo dicembre 1935 il compositore comunica al poeta di aver già scritto la musica per *La Pietà* (e ne chiede l'autorizzazione all'esecuzione e alla pubblicazione) e rivela di avere in progetto di musicare altre due poesie, *Trasfigurazione* e *Giugno*.<sup>45</sup>

42. GIOVANNI PRATI, *Edmengarda, Una cena d'Alboino Re*, Milano, Sonzogno, 1884.

43. Si tratta di *Saffo e altri lirici greci*, Vicenza, Edizioni del Pellicano, 1942. Il volume è conservato a Firenze, firmato e datato «Ildebrando / 5 dic. 942». Manara Valgimigli (1876-1965) fu, come ricordato, compagno di studi di Beggi a Bologna, ed era in rapporti di amicizia anche con Pizzetti, come testimonia la corrispondenza e alcuni testi conservati nella biblioteca (dello stesso studioso o da lui curati).

44. GIUSEPPE UNGARETTI, *L'allegria*, Milano, Preda, 1931; ID., *Sentimento del tempo*, con un saggio di Alfredo Gargiulo, Firenze, Vallecchi, 1933.

45. La lettera, con la risposta del poeta, si può leggere in B. PIZZETTI, *Cronologia e Bibliografia*, pp. 259-260.



2. OMAR KHAYYĀM, *Les roba'yyat*, pour la première fois traduits en vers français par Pierre Pascal, Rome, Éditions du cœur fidèle, 1958  
PARMA, BIBLIOTECA PALATINA, SEZIONE MUSICALE, FONDO PIZZETTI, B.347  
a. Frontespizio





I \*

Le Soleil, sur les toits d'en-bas, le filet de l'aube a lancé.  
 Dans la Coupe, le Roi du Jour son sceau de justice a lancé.  
 — Bois le Vin! car le ban d'Amour, aux primes lueurs de l'aurore,  
 Son cri « Buvez donc! », dans l'éther de tous les matins, a lancé.

II \*

Le Koran, que tous ont nommé Verbe et suprême Vérité,  
 De temps en temps doit être lu, sans abusive assiduité:  
 Mais, dans le calice, est gravé le verset vital — à lui-même,  
 Prodige, en tous lieux, par le vin — que lit sans fin l'humanité.

< Le Temps suspendu



III \*

2 { Avec le gai trouvère, avec le vin, en ce désert si doux,  
Ame et cœur, robe et gobelet, souillés de délectable moût,  
Vacants de l'espoir d'une grâce et de la peur d'un châtement,  
Enfin libres de l'Eau, de l'Air, de la Terre et du Feu! A nous!

IV \*

Le peu de vin que l'Echanson vient verser sur la Terre en fleurs,  
Calme le Feu d'affliction, dans un œil, enflammé de pleurs.  
Que Dieu soit loué! Crois-tu donc que le Vent, soufflant sur la terre,  
Soit une Eau qui puisse laver, de ton pauvre cœur, cent douleurs?

V \*

Toi qui, du Monde des Esprits, vins jusqu'ici, l'âme inquiète,  
Pour scruter sans repos les Quatre, les Cinq, les Six et les Sept,  
Bois le vin, car tu ne sais rien de la route que tu as faite,  
Sois content, car tu ne connais le monde où ta course s'arrête.

VI \*

3 { Bois le vin, qui te prend, du cœur, l'abondance et la pénurie,  
Et tire de toi le souci des soixante-douze frairies.  
Ne t'abstiens de cet élixir dont chaque gorgée est l'ivresse  
Qui chasse et morfond, de ton corps, mille funestes avaries.

VII \*

4 { Bois le vin qui est la liqueur d'immortelle Vie, en ces lieux.  
Bois cette essence de jeunesse et de plaisir, selon ton vœu.  
Ce vin brûle comme le feu, et pourtant contre l'avanie  
Il est remède omnipotent, étant l'Eau de Vie. Oui! Bois-le!

VIII

Puisque jamais nous ne tiendrons l'argument suprême et limpide,  
Nous ne pouvons passer la vie en conjectures insipides.  
Gardons-nous donc de déposer, un instant, la coupe du Vin:  
Dans l'ignorance où nous gisons, que sert d'être ivrogne ou lucide?

IX

La lune a transpercé la robe de la nuit, avec ses yeux.  
Bois vite un peu de vin, car jamais plus tu ne trouveras mieux.  
Sois heureux, sans souci de rien, car des clairs de lune sans nombre  
Eclaireront encor, seule de nous, la Terre dans les cieux.

X

La coupe semble une eau de rose, et, rose en fleur, le vin vermeil.  
L'écrin de cristal — dirait-on — recèle un rubis non pareil.  
Un rubis fondu — semble-t-il — dans l'eau transparente, repose.  
Le clair de lune — dirait-on — n'est que le voile du soleil.

XI

Rubis liquescent est le Vin, dont l'amphore est le puits d'odeurs.  
Le corps est pareil à la coupe, et son âme en est la liqueur.  
Et ce pur cristal, souriant de quintessence singulière,  
N'est rien qu'une larme où se cache, ici-bas, tout le sang d'un cœur.

XII

Le vin dans la coupe, vraiment, est une âme de gentillesse.  
Dans le galbe du carafon, règne un esprit de gentillesse.  
A l'homme, pesant de nature, il ne sied d'être ami du vin,  
Non pas au calice, à la fois, lourde et légère gentillesse.



# TRAGEDIE E POESIE

DI  
ALESSANDRO MANZONI  
CON L'AGGIUNTA DEL DISCORSO  
SOPRA ALCUNI PUNTI  
DELLA STORIA LONGOBARDICA IN ITALIA  
DELLA LETTERA SOPRA L'UNITÀ DI TEMPO E DI LUOGO  
NELLA TRAGEDIA  
E DELLE NOTIZIE INTORNO ALLA VITA  
E ALLE OPERE DELL'AUTORE

VOLUME UNICO



MILANO  
SOCIETÀ EDITRICE SONZOGNO  
41 - Via Francesco - 41.

3.  
ALESSANDRO MANZONI, *Tragedie e poesie*, Milano, Sonzogno, 1904  
PARMA, BIBLIOTECA PALATINA, SEZIONE MUSICALE, FONDO PIZZETTI, B.006

a. Frontespizio  
b. Pagine 84-85 con annotazioni autografe di Ildebrando Pizzetti  
c. Pagine 86-87 con annotazioni autografe di Ildebrando Pizzetti

84

ADELCHI  
ERMENGARDA.

*(In solista.)*  
Se fosse un sogno! e l'alba  
Lo risolvesse in nebbia! e mi destassi  
Molle di pianto ed affannosa; e Carlo  
La cagion ne chiedesse, e, scridando  
Di pace se mi fampoggiassi!

*(Ritorno in coro.)*  
ANERBERGA. O Duema  
Del ciel soccorri a questa afflitta!  
PRIMA SUORA.

Oh! vedi,  
Tutta la pace su quel volto; il core  
Sotto la man più non traballa.

ANERBERGA. O suora!  
Ermengarda! Ermengarda!

ERMENGARDA.  
*(Ritorno in coro.)*  
Oh! chi mi chiama?

ANERBERGA. Guardami; io sono Anserberga; a te d'interno  
Stan le donzelle tue, la suora più,  
Che per la pace tua prego.

ERMENGARDA. Il cielo  
Vi benedica. — Ah! sì: questi son volti  
Di pace e d'amor. — Da un triste sogno  
Io mi risveglio.

ANERBERGA. Miseri! travaglio  
Più che ristero ti recò al toro  
Quiete.

ERMENGARDA. È ver: tutta la lena è spenta.  
Ergimi, o suora; e vol, certosi al sè  
Mio leticior tradimenti; l'estrema  
Fatica è questa che vi do; ma tutte  
Son costate lassa. — Merano in pace.  
Parlatemi di Dio: sento ch'è gitago.

86

ADELCHI

Quanto da un peggio serco,  
Il blondo erin giunata,  
Vedei nel pian discorrere  
La cecola affaccendata,  
E nelle scritte rodini  
Chino il chiamato sir;

E dietro a lui la furia  
De' corridori fumanti;  
E le standardi, e il rapido  
Rodor de' valtri ansanti;  
E dai tentati triboli  
L'irto cinghiale uscir;

E la battuta polvere  
Rigor di sangue, colto  
Dal regio stral: la tenora  
Alto d'istante il volto  
Volgo repente, pallida  
D'ansabile terror.

Oh! Mena errante! oh! tepidi  
Lavacri d'Aquilegrano!  
Ove, deposta l'erida  
Maglia il guerrier sovrano  
Scende del campo a tenere  
Il nobile sudor;

Come rugiada al cospite  
Dell'erba inaridita,  
Frena negli ard calami  
Fa rifuir la vita,  
Che verdi ancor risorgono  
Nel temperato albor;

Tale al pensiero, cui l'empia  
Virtù d'amor fatica,  
Ducendo il refrigerio  
D'una parola amica,  
E il cor diverte ai placidi  
Gaudii d'un altro amor.

Ma come il sol che radea  
L'erta infocata ascende,  
E con la vampa asidua  
L'immobili aera incende,  
Smerli appena i graniti  
Stelli riarde al suoi;

ATTO QUARTO.

CORO.

Sparso le trece morbide  
Sull'affannoso petto  
Lenta le palme, e rorida  
Di morte il bianco aspetto,  
Giace la pia, col tremolo  
Sguardo cercando il ciel.

Così il compianto; unanime  
S'innalza una preghiera:  
Calata in su la gelida  
Fronte, una man leggiara  
Sulla pupilla corolla,  
Stende l'estremo vel.

Sgombra, o graniti dall'ansia  
Mente i terreni ardori;  
Leva all'Erebo un candido  
Fenice d'offerta, e muori:  
Fuor della vita è il termine  
Del lungo tuo martir.

Tal della mesta immobile  
Era quagguato il fato  
Sempre un oblio di chiedere  
Che la sorta segna;  
E al Dio de' santi ascendere,  
Santa del suo patir.

Ahi! nelle insonni tenebre,  
Per claustrari solitari,  
Tra il canto delle vergini,  
Ai supplicanti altari,  
Sempre al pensiero tornavano  
Gli arrovocati di;

Quando ancor cara, imprevida  
D'un arvenir mal sèto,  
Ed era spiro la viride  
Aure del Franco sèto,  
E tra la nera baliche  
Invidiata uoci:

ATTO QUARTO.

Ratto così dal leno  
Oblio torna immortale  
L'ancor cupio, e l'anima  
Impaurita assale,  
E le spiate immagini  
Richiama al noto duol.

Sgombra o gentili dall'ansia  
Mente i terreni ardori;  
Leva all'Erebo un candido  
Fenice d'offerta, e muori:  
Xel suol che due la tenora  
Tua spoglia ricoper,

Altre infelici dormono,  
Che il duol consuma; orlate  
Spese dal brande, e vergini  
Indarno fiduciate;  
Madri che i nati vidono  
Traditi impallidir.

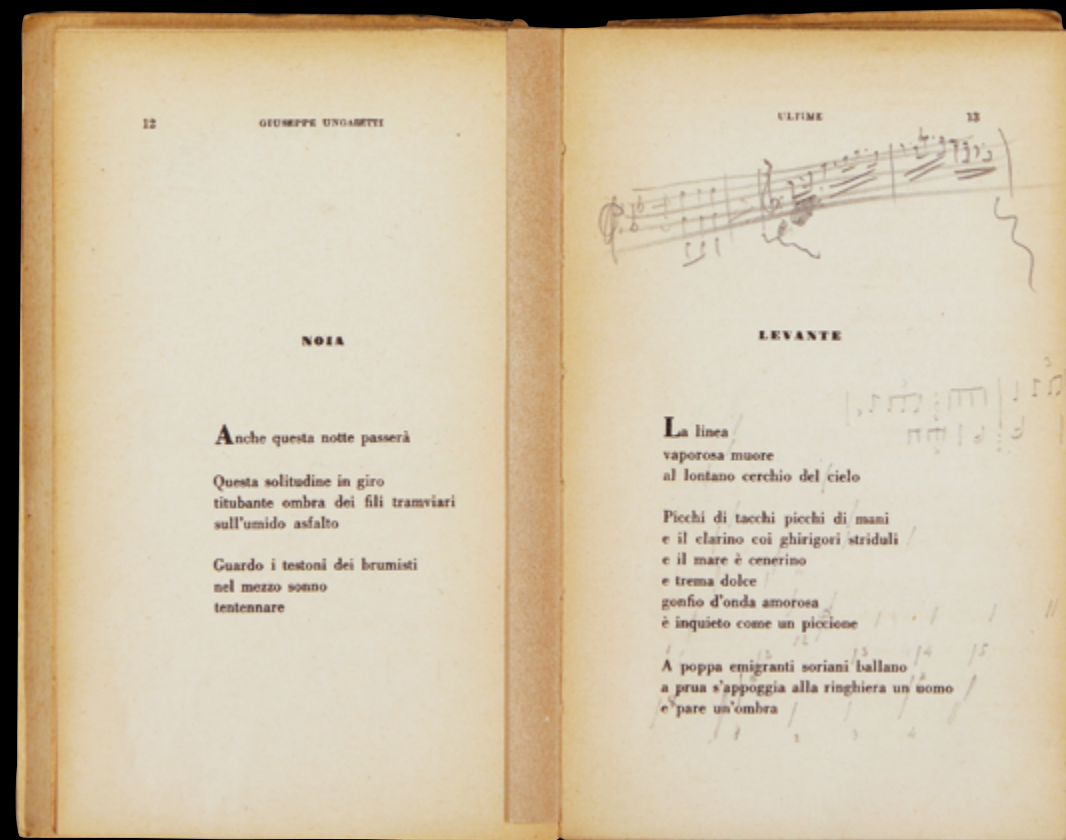
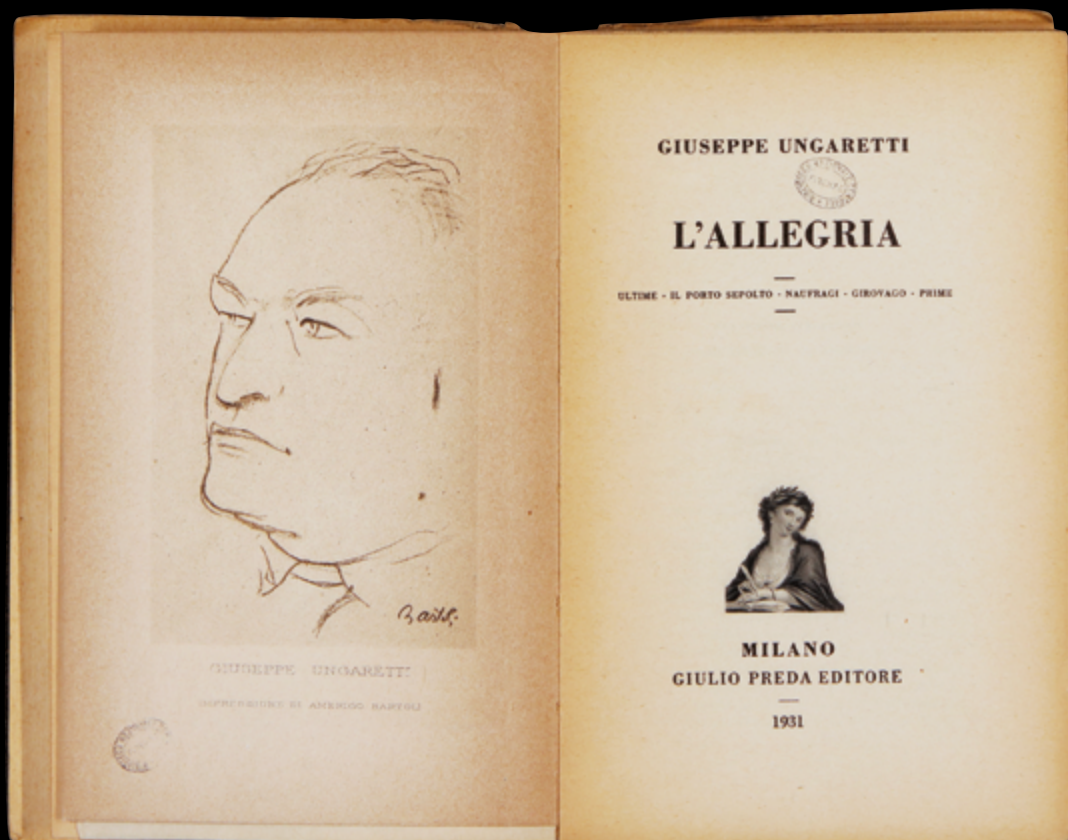
Te dalla tua prugonia  
Degli oppressor discorra,  
Cui fa prodotta il numero,  
Cui fu ragione l'edera,  
E dritto il sangue, e gloria  
Il non aver pietà.

Te collocò la provida  
Sventura in fra più oppressi;  
Muori compianta e placida;  
Scendi a d'ormir con essi:  
Alle incolpate onori  
Mozzano insullera.

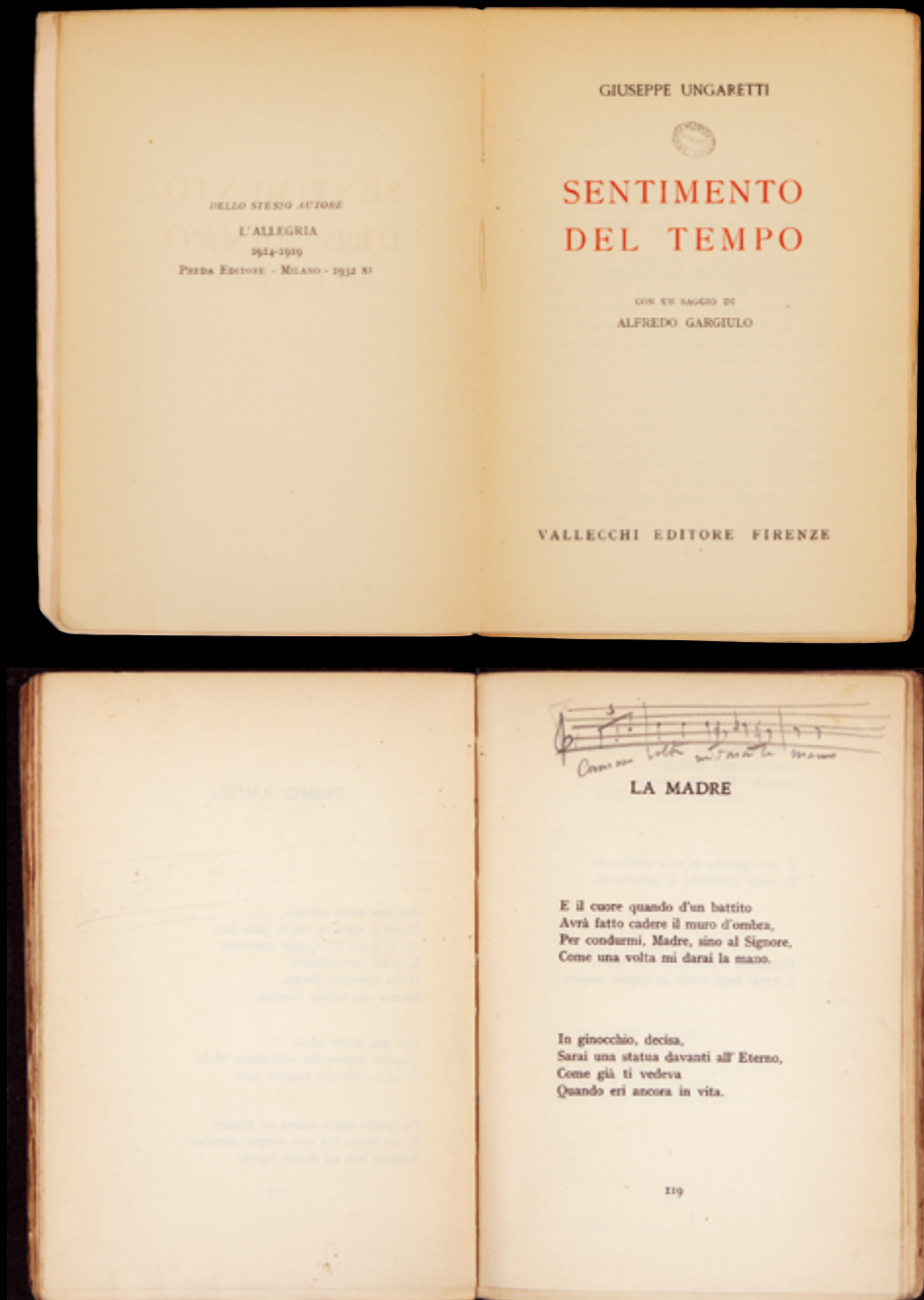
Muori, e la faccia esanime  
Si ricompenga in pace;  
Così era allor che imprevida  
D'un arvenir fallace  
Lieri pensiero virginei  
Sole pingua. Così.

Dalle squarciate nevole  
Si svolge il sol cadente,  
E dietro il monte imperora  
Il tripido occidentale;  
Al più colono angurie  
Di più sereno el.





4.  
GIUSEPPE UNGARETTI, *L'allegria*, Milano, Giulio Preda, 1931  
FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, MUS PIZZETTI 201  
a. Frontespizio  
b. Pagine 12-13 con annotazioni autografe di Ildebrando Pizzetti



5.  
GIUSEPPE UNGARETTI, *Sentimento del tempo*,  
con un saggio di Alfredo Gargiulo, Firenze, Vallecchi, 1933

FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, MUS PIZZETTI 192

a. Frontespizio

b. Pagine [118]-119 con annotazioni autografe di Ildebrando Pizzetti

All'interno dei due volumi citati vi sono alcune idee musicali non solo delle due poesie effettivamente musicate, ma anche di almeno altre quattro poesie che Pizzetti evidentemente aveva pensato di musicare; ne *L'allegria* – oltre a *Giugno* –, *Levante*, *In memoria*, *Fase* o *Stasera*<sup>46</sup> e forse anche *Perché* (vi è, in questo caso, solo un'orecchia nell'angolo destro in alto della pagina); nel *Sentimento del tempo* – oltre a *La Pietà* –, *La madre*.

Un frammento musicale cancellato è il solo segno rimasto nella prima pagina di *In memoria*, come cancellati sono gli appunti musicali presenti sulla pagina di *Trasfigurazione*. Molto più ricco è l'apparato di annotazioni presente nelle due pagine di *Levante*. All'inizio e alla fine della poesia vi sono due idee musicali di poche battute, probabilmente temi musicali strumentali. I versi della prima pagina sono interamente segmentati secondo una suddivisione che corrisponde a delle battute musicali (la scansione prosegue anche alla fine di alcuni versi); vi è poi, accanto ai primi versi della poesia, una scansione ritmica degli stessi versi, con la suddivisione in battute, scansione che corrisponde esattamente ai primi tre versi della poesia [Fig. 4b]. La stessa tipologia di abbozzi si ritrova in *Giugno* (frammenti di idee musicali, segmentazione dei versi e scansioni ritmiche accanto al testo); in più Pizzetti annota, nella prima pagina in alto: «(Marsiglia) - primavera - languore - / passato».

Passando all'esemplare del *Sentimento del tempo*, nelle pagine de *La Pietà* leggiamo i soliti abbozzi musicali, mentre non vi sono segmentazioni in battute dei versi, ma compaiono, quasi alla fine della poesia, due indicazioni dinamiche; nella pagina de *La madre*, infine, troviamo un frammento melodico legato a un verso della poesia [Fig. 5b].

Da questa breve panoramica emerge bene in che modo il lavoro creativo (musicale) del compositore germogli originariamente a diretto contatto con il testo, secondo varie modalità: ritmica prima di ogni altra, direi, privilegiando quindi, prima dell'intonazione melodica, il ritmo stesso della poesia; le idee musicali, poi, a parte *La madre*, sono tutte strumentali, in linea con la concezione della lirica da camera che affida elementi tematici ricorrenti alla parte strumentale, lasciando alla voce un fluire melodico non strutturato in base a ripetizioni, ma seguente la poesia stessa.

#### 4. I libri di teatro

Pizzetti ha dedicato la parte più consistente della sua parabola compositiva alle scene musicali, e non può quindi stupire che i libri di teatro siano quelli presenti in maggior numero: si tratta soprattutto di testi teatrali, ma non mancano volumi di storia e critica del teatro, a conferma dell'aspetto intellettuale, colto, ricordato all'inizio, per cui l'attività musicale di Pizzetti non è mai disgiunta dalla riflessione critica (il più delle volte militante e spesso

46. L'incertezza nasce dal fatto che l'abbozzo musicale si trova in mezzo ai due testi, in una pagina bianca; in compenso quest'abbozzo reca una datazione: «22 sett. 1938».

polemica, certo, ma non per questo meno interessante e sincera), che spazia in vari ambiti del sapere umanistico.<sup>47</sup>

Il punto nevralgico della riflessione estetica pizzettiana è l'idea di dramma musicale, concepito dal compositore come un flusso che non deve essere mai interrotto, se non eccezionalmente, da 'numeri chiusi', come nel caso di un intervento corale.<sup>48</sup> Legate alla questione del coro sono alcune annotazioni su due volumi della biblioteca: un'edizione ottocentesca del *Teatro* di Schiller<sup>49</sup> e il già citato volume manzoniano di poesie e tragedie.<sup>50</sup>

L'esemplare schilleriano – firmato e datato dal compositore «Ild. Pizzetti / 6 ottob. '901» – oltre ad alcuni segni di tagli di scene<sup>51</sup> presenta alcune sottolineature nel breve scritto *Dell'uso del coro nella tragedia*.<sup>52</sup> Pizzetti annota due passaggi ai bordi del testo: una frase relativa al rapporto tra artista e pubblico<sup>53</sup> (evidenziata a lato con tre linee di matita e il commento «benissimo») e, poco sopra, una riflessione sul valore del coro nella tragedia:

la tragedia allora possiamo dirla veramente compiuta, quando siesi ornata dei colori della rappresentazione; il poeta non le dà che le parole, il soffio di vita le vien dalla musica e dalla danza. Finché il Coro sarà spogliato di questi due potenti mezzi d'espressione, come nell'orditura della tragedia non è infatti che un accessorio e, diciam così, un corpo estraneo, non parrà altro che un importuno venuto in mezzo ad interrompere il corso dell'azione, a distruggere l'illusione, e ad intiepidire il commosso animo dello spettatore.<sup>54</sup>

47. Per ogni opera che va a comporre (soprattutto quelle con un'ambientazione storica precisa) Pizzetti si documenta a lungo; ne sono testimonianza la maggior parte dei volumi della sezione C del fondo, dedicati alla storia di Parma (per *Fra Gherardo*, 1928), Venezia (per *Orseolo*, 1935) e Firenze (per *Vanna Lupa*, 1948; ma su Firenze si segnalano anche le letture delle *Istorie fiorentine* di Machiavelli e della *Cronica fiorentina* di Dino Compagni, tra i volumi più annotati dell'intera biblioteca). La ricerca documentaria arriva al dettaglio dei vestiti o dell'arredamento, come mostra, per esempio, il volume ATTILIO SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XVI e XV*, Firenze, Sansoni, 1908, firmato e datato «Ildebrando / 14 febbraio 1929»; nella pagina bianca di guardia Pizzetti annota: «Banchetti all'aperto, in un cortile / o in un giardino p. 175 / Capoletti usati per decorazione / in occasione di feste ecc p. 205 / Fuochi di gioia su le torri p. 67» e nella relative pagine indicate (e in altre) sottolinea le relative descrizioni.

Un altro importante testo interamente annotato da Pizzetti è CONSTANTIN PHOTIADÈS, *Les vies du comte de Cagliostro*, Paris, Grasset, 1932. L'esemplare, firmato e datato «Ildebrando / 10 nov. 1951», è chiaramente la fonte principale dell'opera *Cagliostro*, scritta da Pizzetti nel 1952.

48. Della sua concezione di dramma Pizzetti parla diffusamente nel saggio *Musica e dramma* (Roma, Edizioni della bussola, 1945).

49. FRIEDRICH SCHILLER, *Teatro*, interamente tradotto in italiano da A. Maffei e Carlo Rusconi, Napoli, Francesco Rossi-Romano, 1860.

50. ALESSANDRO MANZONI, *Tragedie e poesie*, Milano, Sonzogno, 1904.

51. Il dramma in questione è *La tragedia del Fiesco*.

52. Posto come prefazione a *La sposa di Messina*.

53. «Né è poi vero, come ascoltiam comunemente, che l'arte dipenda dal pubblico; invece, a nostro credere, è il pubblico che dipende dall'artista; in fatti sempre che l'arte è venuta in basso, è stato per difetto di artisti. Il pubblico non dee avere altro che capacità di sentire, e questa ei la possiede. Vien egli in teatro con desideri indeterminati e con molte svariate attitudini; ha la facoltà d'innalzarsi al sublime e godere con l'intelletto e con la ragione; e se dappprincipio si tien pago al cattivo, non appena ha gustato il buono, ei prende a schifo il primo e vuole sempre il secondo» (SCHILLER, *Teatro*, p. 23).

54. *Ibidem*.

Nell'esemplare manzoniano sottolinea invece: «Il coro è da riguardarsi come la personificazione de' pensieri morali che l'azione ispira, come l'organo de' sentimenti del poeta che parla in nome dell'intera umanità».<sup>55</sup> Si tratta di una nota citazione da Schlegel, che Manzoni riporta nella prefazione al *Conte di Carmagnola*, alla quale il letterato italiano fa seguire la sua riflessione, di cui il compositore sottolinea sul margine destro la parte conclusiva (qui in corsivo):

Ora m'è parso che, se i Cori dei greci non sono combinabili col sistema tragico moderno, si possa però ottenere in parte il loro fine, e rinnovarne lo spirito, inserendo degli squarci lirici composti sull'idea di que' Cori. Se l'essere questi indipendenti dall'azione e non applicati a personaggi li priva d'una gran parte dell'effetto che producevano quelli, può però, a mio credere, renderli suscettibili d'uno slancio più lirico, più variato e più fantastico. Hanno inoltre sugli antichi il vantaggio d'essere senza inconvenienti: non essendo legati con l'orditura dell'azione, non saranno mai cagione che questa si alteri e si scomponga per farceli stare. *Hanno finalmente un altro vantaggio per l'arte, in quanto, riserbando al poeta un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria, gli diminuiranno la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti; difetto dei più notati negli scrittori drammatici*.<sup>56</sup>

Gli esempi riportati ci mostrano come un elemento piuttosto rilevante nella musica di Pizzetti, il coro, sia stato oggetto di riflessione fin dagli anni di formazione del compositore, ma non solo: ci mostra anche come alcune concezioni estetiche elaborate in gioventù abbiano avuto una persistenza nel tempo che si dilata di fatto per tutta la vita di Pizzetti; nel caso specifico del coro, infatti, nel 1955, in uno dei suoi ultimi articoli – *Il coro nell'opera*<sup>57</sup> – ricorda, per esempio, la funzione del coro nella tragedia greca con parole non tanto dissimili da quelle manzoniane: «nella sua voce, con la sua voce, era il poeta che esprimeva suoi concetti e giudizi morali e sue personali emozioni».

Tracce importanti delle letture teatrali e delle riflessioni critiche su di esse si possono trovare nei primi articoli di Pizzetti che, come già si ricordava, sono dedicati al teatro di parola: si tratta di recensioni di spettacoli dati al Teatro Reinach di Parma, pubblicate nel periodico locale «Per l'Arte».<sup>58</sup> In una di queste Pizzetti cita uno dei suoi libri, «un volume di tragedie di Shakespeare», molto probabilmente lo stesso di cui si è parlato precedentemente. Ma non è sulla citazione del libro, pur importante, che vorrei porre l'attenzione, quanto su ciò che Pizzetti scrive dopo:

55. MANZONI, *Tragedie e poesie*, p. 241.

56. *Ibidem*.

57. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Il coro nell'opera*, «Corriere della sera», martedì 8 novembre 1955.

58. Si possono ora leggere in PIZZETTI, *Inizi critici*.

fra le pagine del *Giulietta e Romeo* [...] ci son tante note, scritte dopo che il De Sanctis, con la sua compagnia, rappresentò qui la tragedia ridotta molto male per le nostre scene: fu quella una delusione per me, ch  la bellissima poesia di Shakespeare mi parve alla recitazione fredda e caricata (e a farmela parer tale contribuiva molto anche il De Sanctis): solo ricevetti una forte impressione dall'interpretazione che alla parte di Giulietta dava l'Emma Gramatica; era la prima volta che la sentivo, ed essa non era ancora quel ch'  oggi: pure, malgrado qualche incertezza, essa dava alla sua parte un grande risalto e (le mie note me lo rammentano), mi parve essa una Giulietta come Shakespeare deve aver concepito.<sup>59</sup>

Purtroppo, noi oggi non possiamo leggere le note a cui fa cenno Pizzetti, ma rimane rilevante il fatto che siano state poste nel libro dopo aver visto la rappresentazione shakespeariana, per cui possiamo tracciare una sorta di percorso di lettura che parte dall'impatto personale col testo, il quale evidentemente sollecita nel compositore delle possibili rappresentazioni dell'opera shakespeariana, che vengono deluse nella performance vista in teatro, ma allo stesso tempo suscitano ulteriori riflessioni del lettore, che trovano la loro collocazione nel testo di partenza. Il libro in questo modo diventa qualcosa di vivo, luogo fisico di riflessione da cui partire e a cui ritornare.

In questi primi articoli Pizzetti analizza la tenuta drammatica delle rappresentazioni, facendo talora confronti con i grandi autori della tradizione drammatica: il risultato   una sostanziale posizione critica non positiva sui testi teatrali contemporanei e un'esaltazione indiscussa dei capolavori del passato rispetto al teatro a lui coevo. Tra le pi  rappresentative, ecco la recensione del febbraio 1903 a *L'invincibile* di Alfredo Oriani, dove il critico scrive:

Ci sono delle scene bellissime, ma i personaggi sono antipatici quasi tutti; l'autore riesce a commuovere in molti punti della sua *Tragedia moderna*, ma irrita pure. Molte scene sono inutili, dannose allo svolgimento rapido del dramma.   bella quella discussione nella quale son tirati in ballo Amleto, a [*sic*] l'Oreste di Eschilo e quello di Sofocle?... Io, per me, non so trovarla tale. Leggete l'ultima scena delle *Coefore* di Eschilo poi quest'*Invincibile*. La tragedia moderna non pu  essere che cos ?... Torniamo all'antica; la modernit  lasciamola, sulle piazze e per le vie; non mette conto di portarla in teatro.<sup>60</sup>

Certo pochi autori potrebbero reggere il confronto con i tragici greci, ma ci  che sembra interessare Pizzetti   pi  l'esplicitazione delle sue preferenze teatrali e dei suoi ideali drammaturgici, che la recensione in s  (ma, in fondo, Pizzetti quando parla di questo o quell'autore o libro, sta sempre parlando di s ). E le critiche e le preferenze teatrali che emergono dalle recensioni

59. La recensione si riferisce alla commedia *Yvette* di Pierre Berton (tratta da una novella di Maupassant), che Pizzetti stronca senza mezzi termini; l'unica a salvarsi   l'attrice protagonista, appunto Emma Gramatica, di cui poi viene rievocata l'interpretazione di Giulietta (PIZZETTI, *Inizi critici*, pp. 36-37).

60. Il commento di Pizzetti   rivolto al tentativo dell'autore di recuperare elementi della tragedia greca: cfr. *Inizi critici*, p. 25.

sono rispecchiate nelle scelte dei suoi soggetti teatrali: Pizzetti, infatti, non ha attinto quasi mai – le sole eccezioni sono d'Annunzio (*Fedra*, *La figlia di Iorio*) ed Eliot (*Assassinio nella cattedrale*) – a testi di teatro contemporaneo e, in ogni caso, le ambientazioni non sono mai nella modernit ; in secondo luogo (ma non meno importante) vi   il dichiarato amore per i tragici greci. Ma prima di guardare pi  da vicino al rapporto di Pizzetti con i suoi libri dei tragici greci, c'  un autore che merita una menzione particolare e sul quale vale la pena soffermarsi un momento: Lauro de Bosis (1901-1931). Figlio di Adolfo de Bosis,<sup>61</sup> Lauro deve la sua fama, molto pi  che all'ambito letterario, all'epica impresa che, nel 1931, pose fine alla sua giovane vita: con un aeroplano recuperato dopo varie peripezie in Germania, il 3 ottobre del 1931 sorvol  Roma, facendo cadere sulla citt  circa quattrocentomila volantini antifascisti; si diresse poi verso il mare, dove si persero per sempre le sue tracce.<sup>62</sup> Di Lauro de Bosis nella biblioteca di Pizzetti si trovano il testo teatrale *Icaro*,<sup>63</sup> la traduzione dell'*Antigone*<sup>64</sup> e dell'*Edipo re*<sup>65</sup> di Sofocle. Inoltre, nel fondo parmense si conservano anche alcune lettere indirizzate al compositore, nelle quali il giovane letterato, oltre a mostrare una sincera ammirazione per il musicista, cita e parla di vari libri.<sup>66</sup> Nella lettera pi  interessante, del 10 agosto

61. Adolfo de Bosis (1863-1924) fu un personaggio di rilievo nel clima culturale (soprattutto poetico) italiano tra XIX e XX secolo: amico di d'Annunzio e Pascoli, fu anch'egli poeta, nonch  traduttore (significative le sue traduzioni di Shelley) e direttore della rivista forse pi  importante del decadentismo italiano, «Il Convivio». Nella biblioteca pizzettiana sono presenti i seguenti volumi di traduzioni: PERCY BYSSHE SHELLEY, *Liriche*, trad. di Adolfo de Bosis, Milano, Mondadori, 1928; dedica di Lauro de Bosis: «A / Ildebrando Pizzetti / con immensa ammirazione / devotamente / Lauro de Bosis». Id., *I cenci*, trad. di Adolfo de Bosis, Milano, Studio editoriale lombardo, 1916. Id., *Il Prometeo liberato*, tradotto da Adolfo de Bosis, con un commento del traduttore, Roma, Alberto Stock, 1922; dedica del traduttore: «Al Maestro / Ildebrando Pizzetti / con nuova e gi  profonda amicizia, / Adolfo de Bosis / Roma 12 maggio 1923».

62. Per una prima panoramica sulla vita e le opere di Lauro de Bosis cfr. la voce a lui dedicata, a firma di Magda Vigilante, nel *Dizionario Biografico degli italiani* ([http://www.treccani.it/enciclopedia/de-bosis-adolfo-lauro\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-bosis-adolfo-lauro_%28Dizionario-Biografico%29/), ultimo accesso: 4 agosto 2023). Una biografia pi  ampia si pu  leggere in Iris Origo, *Bisogno di testimoniare. Quattro vite (Lauro de Bosis, Ruth Draper, Gaetano Salvemini, Ignazio Silone) e un saggio sulla biografia*, Milano, Longanesi, 1984, pp. 45-88.

63. LAURO DE BOSIS, *Icaro*, Milano, Alpes, 1930.

64. SOFOCLE, *Antigone*, tradotta da Lauro de Bosis, Roma, Il Convivio, 1927. Dedic  del traduttore: «A / Ildebrando Pizzetti / con immensa ammirazione / devoto omaggio / di Lauro de Bosis / 6 - v - 1927».

65. SOFOCLE, *Edipo re*, trad. di Lauro de Bosis, Roma, Alberto Stock, 1924. Dedic  del traduttore: «Al / Principe della Musica / Ildebrando da Parma / devoto ed affettuoso omaggio / di Lauro de Bosis». Questa traduzione fu utilizzata per una rappresentazione con le musiche di scena di Pizzetti, come si pu  leggere nello stesso volume: «Rappresentata per la prima volta sul Palatino alla presenza di S.M. il Re d'Italia e sotto gli auspici della Associazione Nazionale fra Mutilati e Invalidi di Guerra il XVII Maggio MCMXXIII. – Intermezzi musicali e Direzione Orchestrale di Ildebrando da Parma. Interprete principale Gustavo Salvini. Scene e costumi di P. Aschieri».

66. In una lettera non datata, ma collocabile tra la fine del 1922 e il 1923 (e sicuramente non oltre il 1924: si parla della rappresentazione di *Debora e Jaele*, avvenuta il 16 dicembre 1922; Lauro cita poi il padre, che mor  il 28 agosto 1924) scrive: «Caro Maestro, ricevo ora il suo *Debora e Jaele* e mi ci son gettato con grandissima sete spirituale. Non so dirle che intensa impressione mi faccia e come nuovo e profondo mi sembri. Trovo i versi veramente stupendi e mi rammarico molto di non aver potuto udire l'opera alla Scala[.] La sua arte mi appare ora sotto un aspetto interamente nuovo, e con raddoppiata ammirazione guardo il suo genio di compositore e umanista purissimo. / Son cos  fiero di essere chiamato suo amico! / Come potr  mai esprimerle tangibilmente la mia gratitudine e la mia ammirazione grandissima! / Mio padre sta leggendo con grande interesse i suoi Intermezzi critici e La ringrazia assai vivamente» (Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale, Fondo Ildebrando Pizzetti, A.127)



del 1929, Lauro parla a Pizzetti della sua tragedia *Icaro*, e chiede all’affermato musicista la sua disponibilità a musicare i cori presenti nel testo:

Illustre Maestro e Caro Amico  
la mia tragedia “Icaro” ha avuto il premio di letteratura alle Olimpiadi di Amsterdam, sicché sarà quasi certamente rappresentata quest’anno in teatro all’aperto.  
Ora, io ho un culto troppo sincero per la sua Arte e un’idea troppo povera della mia perché possa mai osare di chiederle nulla, ma, certo, mentre componevo i Cori dell’Icaro non era possibile non sognare di vederli trasfigurati dalla musica di Ildebrando da Parma. Non era che un sogno, ma in questo sconnesso mondo se ne son viste tante, che qualche volta mi domando se sarebbe assolutamente da escludere ogni speranza che questo sogno prenda mai veste di realtà. Che cosa ne dice? So bene che se questo potesse accadere, la bellezza della musica farebbe cader nell’ombra e dimenticare i miei versi, ma questo sarebbe ampiamente compensato dalla gloria di aver servito di spunto alla Sua Arte.  
Le invio a parte il volume delle Liriche di Shelley tradotte da mio padre, uscito recentemente e tra poco le manderò una mia traduzione del “Prometeo incatenato” di Eschilo.  
Coi migliori auguri per le vacanze gradisca i miei più devoti ossequi  
Suo Lauro de Bosis.<sup>67</sup>

Non conosciamo direttamente la risposta di Pizzetti, ma da un’ulteriore lettera di Lauro scopriamo che non fu positiva, nonostante gli elogi del compositore che, forse per uscire dalla situazione in modo da non mortificare troppo il giovane autore, gli segnalò di rivolgersi a Respighi.<sup>68</sup>  
Ho appena citato le traduzioni di Lauro de Bosis di testi sofoclei, ma si tratta soltanto di due dei quattordici esemplari pizzettiani relativi ai tragici greci [Tab. 1]. La tragedia greca (e in particolar modo Eschilo) è per Pizzetti una delle maggiori espressioni artistiche mai concepite: i tragici greci lo accompagneranno per l’intera esistenza e, come si è visto anche per la poesia, da lettura personale diventano subito motivo di ispirazione per il compositore [Tab. 2], nonché il primo luogo in cui si concretizza la realizzazione di un progetto musicale. Non si può non rilevare, infine, come l’interesse personale del compositore per la tragedia greca si intersechi col fenomeno ben più ampio di ripresa del teatro tragico greco nel corso del Novecento: Pizzetti è coinvolto, infatti, per tre volte nella scrittura di musiche di scena per le rappresentazioni *en plein air* del teatro greco di Siracusa, ma soprattutto conosce e utilizza

67. *Ibidem*.

68. «Via Due Macelli 66, Roma», s.d., *ibidem*.  
Carissimo Maestro, la ringrazio infinitamente per la sua lettera e per le sue troppo lusinghiere parole che mi han dato un vivo piacere. Immaginavo già che, comunque, era follia pensare che Ella trovasse il tempo, e tanto più le sono grato profondamente per la speranza che mi fa intravedere di avere eventualmente un coro musicato da Lei. Scrivo ora a Respighi, ma se lui non può, credo di far bene lasciandola senza musica piuttosto che darla a altri».

alcune delle più importanti traduzioni novecentesche (in particolare quelle di Romagnoli e Traverso) per le sue riscritture drammatiche.<sup>69</sup>

**Tabella 1.**  
Esemplari dei tragici greci posseduti da Pizzetti<sup>70</sup>

| Volume   | Dediche – Annotazioni   |
|--|---|
| ESCHILO, <i>Tragedie</i> , traduzione di Felice Bellotti, TEOCRITO, <i>Idilli</i> , tradotti da G. M. Pagnini, Milano, Sonzogno, 1904.                 | Pochi segni, principalmente a matita, a lato del testo: <i>Supplici</i> , <i>Agamennone</i> , <i>Coefore</i> , <sup>71</sup> <i>Eumenidi</i> .  |
| ESCHILO, <i>Agamennone</i> , versione ritmica di Armando Marchioni, Roma, Maglione e Strini, 1925.   | Osservazioni musicali e segni di tagli del traduttore a matita; commento di Pizzetti alla fine del libro.   |
| ESCHILO, <i>Prometeo incatenato</i> , traduzione in versi e introduzione di Vincenzo Errante, Milano, Mondadori, 1926.                                 | Dedica del traduttore: «a / Ildebrando Pizzetti / con una trepida speranza / nel cuore: ch’Egli si ac / cinga a un’impresa degna / dell’arte sua. / Vincenzo Errante / Milano, 21 Nov. 929 / – corso Plebisciti! –».<br>Il saggio introduttivo presenta numerose sottolineature a matita di Pizzetti. |
| ESCHILO, <i>Le tragedie</i> , II: <i>Agamennone. Le Coefore. Le Eumenidi</i> , Bologna, Zanichelli, 1927 (I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli). | Annotazioni, appunti e altri segni su <i>Agamennone</i> e <i>Coefore</i> , relativi alla realizzazione della <i>Clitennestra</i> .  |
| ESCHILO, <i>Le Coefore</i> , traduzione e commentario critico di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1948 <sup>2</sup> . (BNCF)                          | Firmato e datato: «Ildebrando / Roma - 19 luglio 1961».<br>Annotazioni, appunti e altri segni relativi alla realizzazione della <i>Clitennestra</i> .   |
| ESCHILO, <i>Orestide</i> , traduzione di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, 1960 (Quaderni del Teatro popolare italiano, 2).                        | Sottolineature e annotazioni in varie parti dei saggi e della traduzione pasoliniana.   |
| ESCHILO, <i>Le tragedie</i> , tradotte da Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1961.  | Dedica del traduttore: «al maestro Ildebrando Pizzetti / devoto omaggio dal suo / Leone Traverso / Firenze 22 nov. 1961».   |

69. Variegati e pluridisciplinari sono gli studi sulla ripresa del teatro tragico greco nel Novecento: per un primo inquadramento si veda MARTINA TREU, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma, Carocci, 2009; per uno stimolante contributo a più mani, invece, *Sulle orme dell’antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a c. di Annamaria Cascetta, Milano, Vita e Pensiero, 1991.  
Sul teatro *en plein air* cfr. GIOVANNI ISGRÒ, *Tra le forme del teatro en plein air nella prima metà del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2014, e l’ancora fondamentale (per quanto riguarda il primo Novecento italiano) MARIO CORSI, *Il teatro all’aperto in Italia*, Milano – Roma, Rizzoli, 1939 (in particolare cfr. le pp. 53-112, dedicate al Teatro Greco di Siracusa e al Teatro romano di Fiesole); infine si segnala MARIO PINTACUDA, *Tragedia antica e musica d’oggi. La musica nelle rappresentazioni moderne dei tragici greci in Italia*, Cefalù, Lorenzo Misuraca editore, 1978.

70. Nella tabella ho riordinato i volumi per autore e, per ogni autore, ho seguito l’ordine cronologico di pubblicazione. Cfr. la nota 7.

71. Nelle *Coefore* (p. 203), Pizzetti accosta alcuni versi di Eschilo («E tutti i fiumi invano / Sarian lo spruzzo a tergere / Che all’omicida insanguinò la mano») al *Macbeth*: «Shaksp. sul Machbet»; il riferimento più probabile è alla seconda scena dell’atto II; anche il finale delle *Coefore* – in cui il coro si rivolge a Oreste dicendogli: «un fresco sangue / su le mani ti sta» (p. 232) – è segnato a matita a lato della pagina.

|   |  |
|---|--|
| SOFOCLE, <i>Tragedie</i> , traduzione di Felice Bellotti, Milano, Sonzogno, 1905.   | Rari segni nell' <i>Edipo re</i> .   |
| SOFOCLE, <i>Edipo re</i> , traduzione di Lauro de Bosis, Roma, Alberto Stock, 1924.   | Cfr. la nota 65.   |
| SOFOCLE, <i>Le tragedie</i> , III: <i>Elettra. Le Trachinie. I satiri alla caccia</i> , Bologna, Zanichelli, 1926 (I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli). | Annotazioni, appunti e altri segni relativi alla realizzazione della <i>Clitennestra</i> .   |
| SOFOCLE, <i>Antigone</i> , tradotta da Lauro de Bosis, Roma, Il Convivio, 1927.   | Cfr. la nota 64.   |
| SOFOCLE, <i>Elettra</i> , traduzione di Leone Traverso, Mazara, Società editrice siciliana, 1956. (BNCF)  | Annotazioni, appunti e altri segni relativi alla realizzazione della <i>Clitennestra</i> . Alla fine del volume vi sono alcuni fogli sciolti manoscritti, contenenti abbozzi autografi del libretto di <i>Clitennestra</i> , datati giugno 1961. |
| EURIPIDE, <i>Tragedie scelte</i> , traduzione di Felice Bellotti con prefazione di Olindo Guerrini, Milano, Sonzogno, 1882.                                     | Firma e data nel frontespizio: «Ildebrando Pizzetti / 1908». Annotazioni, appunti e altri segni sull' <i>Ifigenia in Aulide</i> , relativi alla realizzazione del dramma <i>Ifigenia</i> . <sup>72</sup>   |
| EURIPIDE, <i>Il ciclope</i> , tradotto in versi italiani con un saggio sul dramma satiresco da Ettore Romagnoli, Firenze, Quattrini, 1911.                      | Firmato «Ildebrando», senza data.  |

**Tabella 2.**  
Composizioni di Pizzetti legate ai tragici greci<sup>73</sup>

| Composizione  | Annotazioni  |
|---|--|
| <i>Edipo a Colono</i> <sup>74</sup>                       | Ouverture per orchestra.<br>Composizione: 1901.<br>Dedicata a Gustavo Salvini.   |
| <i>Tre intermezzi sinfonici per l'Edipo re di Sofocle</i> | Composizione: 1904.<br>Edizione: Milano, Ricordi, 1927.  |
| <i>Fedra</i>  | Opera incompiuta dall' <i>Ippolito</i> di Euripide, su versi di Mario Silvani e Ildebrando Pizzetti.<br>Composizione: 1907-1908. |

<sup>72</sup> Le annotazioni, abbastanza consistenti, sono tutte a matita; solo due i commenti a penna, che non si riferiscono alla lavorazione del dramma pizzettiano, ma paiono delle semplici annotazioni di lettura, evidentemente precedenti: «tal quale nella Fedra di D'A. l'implorazione della serva» (p. 377); «divinamente bello!» (p. 384; riferito alle ultime parole pronunciate da Ifigenia prima di essere sacrificata: «Or non si versi / lagrima più [...]»).

<sup>73</sup> Oltre a queste, Pizzetti scrive anche altre composizioni ispirate alla letteratura greca e latina (cfr. il catalogo delle opere in B. PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti*, pp. 359-397).

<sup>74</sup> È significativo che la prima prova compositiva sinfonica di un certo rilievo nasca sotto il segno di Sofocle; non meno importante è la dedica all'attore Gustavo Salvini, il quale pochi anni dopo richiese allo stesso compositore alcuni brani sinfonici da inserire nella rappresentazione del 1904 dell'*Edipo re* di Sofocle al Teatro Olympia di Milano.

|   |  |
|---|--|
| <i>Danza per le Baccanti di Euripide</i> <sup>75</sup>                                    | Composizione: 1913.<br>Prima esecuzione: Fiesole, Teatro romano, 15 maggio 1913.   |
| <i>Agamennone</i>   | Musiche di scena per l'omonima tragedia di Eschilo.<br>Composizione: 1929.<br>Prima esecuzione: Siracusa, Teatro greco, 28 aprile 1930.  |
| <i>Introduzione all'Agamennone di Eschilo</i> , musica per orchestra e coro <sup>76</sup> | Composizione: 1930.<br>Edizione: Milano, Ricordi, 1931.  |
| <i>Le Trachinie</i>   | Musiche di scena per l'omonima tragedia di Sofocle.<br>Composizione: 1932.<br>Prima esecuzione: Siracusa, Teatro greco, 26 aprile 1933.  |
| <i>Le Trachinie</i> , nove pezzi per orchestra, coro femminile e voce recitante           | Suite da concerto tratta dalle musiche di scena.<br>Prima esecuzione: Napoli, 8 marzo 1949.<br>Edizione: Milano, Curci, 1961.  |
| <i>Edipo a Colono</i>   | Musiche di scena per l'omonima tragedia di Sofocle.<br>Composizione: 1935.<br>Prima esecuzione: Siracusa, Teatro greco, 24 aprile 1936.  |
| <i>Ifigenia</i>   | Tragedia musicale in un atto.<br>Composizione: 1950.<br>Testo: Ildebrando Pizzetti e Alberto Perrini (da Eschilo, <i>Ifigenia in Aulide</i> ).<br>Edizione: Roma, L'istantanea, s.d.                             |
| <i>Clitennestra</i>   | Tragedia in un preludio e due atti.<br>Composizione: 1962-1964.<br>Testo: Ildebrando Pizzetti (da Eschilo, <i>Agamennone</i> , <i>Coefore</i> , e Sofocle, <i>Elettra</i> ).<br>Edizione: Milano, Ricordi, 1964. |

Osservando nel complesso i volumi dei tragici, ci sono perlomeno due osservazioni da fare: l'assenza di edizioni in greco e la prevalenza di Eschilo (7) rispetto a Sofocle (5) ed Euripide (2). Per quanto riguarda il primo punto, bisogna ricordare che Pizzetti abbandonò presto gli studi ginnasiali in favore di quelli in composizione al Conservatorio: questo significa che aveva ricevuto una conoscenza base della lingua greca, ma non possiamo sapere quanto sufficiente per affrontare una lettura integrale in lingua degli scrittori in questione. L'assenza di edizioni in greco, però, non è di per sé un indice per accertare il livello di conoscenza

<sup>75</sup> Così annota Bruno Pizzetti per questa composizione: «Distrutta nella forma originale, sussiste come avvio dell'atto II nell'opera *Deborà e Jaele*» (B. PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti*, p. 372).

<sup>76</sup> «L'opera comprende, in parte rifusi o giustapposti, i pezzi principali delle musiche composte per la rappresentazione della tragedia nel Teatro greco di Siracusa (1930)» (ivi, p. 381).

della lingua da parte di Pizzetti; probabilmente i testi originali greci non erano ignoti al musicista, come ci testimonia l'esemplare del *Ciclope* di Euripide, in cui troviamo due annotazioni ritmiche, una delle quali realizzata sullo schema metrico del verso greco, trascritto a penna dal compositore.<sup>77</sup> Di particolare interesse sono le traduzioni utilizzate da Pizzetti [Tab. 3], in quanto di fatto fonti primarie per le sue rielaborazioni drammatiche:<sup>78</sup> la parte del leone la fanno le versioni ottocentesche di Felice Bellotti e le traduzioni di Ettore Romagnoli;<sup>79</sup> troviamo poi la significativa presenza di Leone Traverso e i due volumi di de Bosis (di cui già si è accennato); una sola la traduzione dell'amico Valgimigli, così come di Errante e Marchioni Alibrandi;<sup>80</sup> di notevole interesse, infine, la presenza della traduzione dell'*Orestea* realizzata da Pasolini per la rappresentazione siracusana del 1960.

**Tabella 3.**  
Traduttori dei tragici greci elaborati da Pizzetti

| Traduttori                    | Tragedie  |
|-------------------------------|---|
| Felice Bellotti (1786-1858)   | ESCHILO, <i>Tutte le tragedie</i><br>SOFOCLE, <i>Tutte le tragedie</i><br>EURIPIDE, Selezione di Tragedie |
| Ettore Romagnoli (1871-1938)  | ESCHILO, <i>Orestea</i><br>SOFOCLE, <i>Elettra, Trachinie, Satiri</i><br>EURIPIDE, <i>Il ciclope</i>      |
| Manara Valgimigli (1876-1965) | ESCHILO, <i>Coefore</i>   |
| Vincenzo Errante (1890-1951)  | ESCHILO, <i>Prometeo incatenato</i>   |
| Lauro de Bosis (1901-1931)    | ESCHILO, <i>Edipo re</i><br>SOFOCLE, <i>Antigone</i>  |
| Leone Traverso (1910-1968)    | ESCHILO, <i>Tutte le tragedie</i><br>SOFOCLE, <i>Elettra</i>  |

77. Il verso, nella traduzione di Romagnoli è «Tra la la là, son pien di vino» (p. 42), riportato in greco a piè di pagina in questo modo:

Παπαπαῖ, πλέ-ως μὲν οἶνον



78. Per una panoramica approfondita della traduzione della tragedia greca cfr. PAOLO ZOBOLI, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2004.

79. «Si può dire che tutti gli italiani di media cultura, non grecisti, abbiano conosciuto i tragici nei volumetti azzurri della Classica Sonzogno, attraverso gli endecasillabi del Bellotti (almeno prima della traduzione di Ettore Romagnoli)»; ZOBOLI, *La rinascita della tragedia*, p. 33.

80. Si tratta di un volume prezioso, in quanto è l'unico della biblioteca direttamente legato alle musiche di scena che Pizzetti compose per Siracusa: è la traduzione fatta da Marchioni dell'*Agamemnone* per l'edizione del 1930. L'esemplare è interamente segnato dal traduttore, il quale si prodiga in indicazioni dettagliate al compositore sulle musiche di scena da inserire. Tali indicazioni sono commentate lapidariamente da Pizzetti in coda al volume in questo modo: «tutti i suggerimenti / al musicista scritti / a lapis in questa tragedia / sono del traduttore, che / evidentemente di musica non / sa nulla! / IP».

|                                 |                            |
|---------------------------------|----------------------------|
| Armando Marchioni Alibrandi     | ESCHILO, <i>Agamennone</i> |
| Pier Paolo Pasolini (1922-1975) | ESCHILO, <i>Oresteia</i>   |

Si accennava prima alla predilezione di Pizzetti per Eschilo:<sup>81</sup> in particolare l'interesse del compositore si concentra sull'*Oresteia*,<sup>82</sup> le cui vicende sono al centro di uno dei suoi più imponenti impegni drammaturgici: la *Clitennestra*. Quest'opera impegna il compositore per circa dieci anni (non continuativamente), dalla stesura del dramma in versi alla composizione musicale:<sup>85</sup> una prima versione del dramma risale al 1953, si intitolava *Agamennone* e riprendeva sostanzialmente le vicende rappresentate nell'omonima tragedia eschilea; tale lavoro verrà accantonato per un po' di anni e ripreso solo nel 1961, ampliato e completato con l'aggiunta di un secondo atto in cui vengono riprese le vicende messe in scena nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* di Sofocle; la musica infine, viene composta negli anni 1962-1964. Si tratta di un lungo percorso che vale la pena guardare più nel dettaglio nelle varie fasi dell'elaborazione del testo, mettendo in relazione alcuni esemplari librari della biblioteca su cui il musicista ha lavorato, con le stesure del libretto conservate nel fondo Ildebrando Pizzetti della BNCf.<sup>84</sup>

81. Ritorna alla mente la già citata recensione del 1903 (cfr. la nota 59) in cui Pizzetti esaltava la grandezza di Eschilo (e Sofocle) e citava le *Coefore*. L'esaltazione per Eschilo era condivisa dall'amico De Robertis, di cui mi sembra interessante riportare questo frammento di lettera: «Da qualche tempo mi son messo a rileggere la tragedia greca, e poi penso a Shakespeare e a Ibsen. Sto esaminando e assaggiando piano piano il libro di Slataper su Ibsen che non mi persuade, e proprio in greco mi son letto l'*Agamennone* di Eschilo – Oltre lì non arrivo, e quella serie di proposte e di fatti come li presenta Eschilo mi fa pensare allo sforzo più gigantesco e felice di risolvere il problema della tragedia, con meno psicologia personale e sviluppo di azione, come dicono oggi, e più intelligenza universale e mondiale, che vuol dire fatale – La tragedia di Eschilo è piena di giudizi tra attori e coro: non c'è contrasti. Si può approvare tutta la delicatezza poetica che c'è nella figura e nei drammi di Sofocle: ma c'è troppa poesia. Che brutto passo da questa grandezza a Ibsen» (Lettera di De Robertis a Pizzetti, Pasqua 1917, Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Ildebrando Pizzetti, Epistolario, 4, D); il libro citato da De Robertis è SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*, Torino, Bocca, 1916.

82. Sull'importanza dell'*Oresteia* nel Novecento cfr. TREU, *Il teatro antico nel Novecento*, pp. 75-84, e ANTON BIERL, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. di Luca Zenobi, con una premessa di Massimo Fusillo, postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana, Roma, Bulzoni, 2004. È importante ricordare in questo contesto che nel 1914 le rappresentazioni del teatro greco di Siracusa cominciano con l'*Agamennone* nella traduzione di Ettore Romagnoli (tra i fondatori dell'iniziativa siracusana).

83. È il procedimento usato sempre da Pizzetti, che prima scrive l'intero testo letterario in versi, e successivamente la musica.

84. Si conservano nel Fondo Pizzetti della BNCf le varie stesure della *Clitennestra*, alle seguenti collocazioni:  
175 (già 13 A.1 [23 cc. datate 2 aprile 1953] e 13 A.2 [9 cc. datate 27 maggio – 6 giugno 1961]),  
176 (già 13 A.3)

177 (già 13 B, costituito da B.1 e B.2 rilegati insieme).

Del primo atto si conservano in Fondo Pizzetti 176:

- (ex 13 A.3.1) 6 cc. datate «10 giugno 1961» con la prima scena del I atto, cui seguono altre 16 cc., cronolo-

gicamente precedenti (datazione «Roma – 6 aprile 1953»), il titolo apposto a queste pagine è *Agamennone*;

- (ex 13 A.3.2) un dattiloscritto molto vicino alla versione definitiva, al quale si alternano fogli manoscritti di stesure precedenti;

- (ex 13 A.3.3) un dattiloscritto con numerose correzioni a matita e qualche appunto musicale.

Del secondo atto, invece, ci sono due redazioni manoscritte (Fondo Pizzetti 177, già 13 B.1, 29 cc., e B.2, 22 cc.), nell'ordine cronologico invertito: ex 13 B.2 reca le date del «30 luglio del 1961» e del «5 agosto 1961», mentre su ex 13 B.1 leggiamo le date «14 agosto 1961» e «24 agosto 1961». Pizzetti inoltre annota



ESCHILO  
LE TRAGEDIE

AGAMENNONE - LE COEFORE  
LE EUMENIDI

CON INCISIONI DI A. DE CAROLIS



BOLOGNA  
NICOLA ZANICHELLI  
EDITORE



L'Agamennone, Le Coefore, Le Eumenidi, furono rappresentati il 458, nove anni dopo l'Sette a Tebe. E sono le tre parti d'un lavoro unico, d'una trilogia, l'unica trilogia sopravvissuta del teatro greco.

Quanto alla forma, vediamo qui che trilogia non è successione di tre drammi costruiti in forma identica. Bensì, la generale struttura architettonica del dramma tragico, quale ci appare ne l' Persiani, è distribuita, come su tre piloni, su tre drammi del più ampio edificio. Semplice distribuzione, e che si limitava a togliere la gran parados iniziale nel secondo e nel terzo dramma, e il gran finale, l'èrodo, nel primo e nel secondo.

Infatti, nella Orestia c'è una sola vera parados, quella dell'Agamennone, un solo vero gran finale, quello de Le Eumenidi (\*). Quanto alle parti centrali, la composizione

(\*) Ne Le Coefore manca la parte sospensiva, caratteristica della parados. Nella Eumenidi manca assolutamente il canto d'ingresso, perché già al principio dell'azione appaiono le Eumenidi, accorciate in

1.° Inno - Noche - 3.° cambio  
sulle noche - Coro e  
canto  
2.° Inno a) Davanti in Ogegn  
Cho (Coro m. ai  
canto e coro)  
Chorus e Coro  
1.° Inno e Coro  
b) Inno di Agamennone  
e Coro  
c) Agamennone, coro, canto  
inno in lappi  
canto, noche Agamennone  
d) Coro e Coro  
2.° Inno, canto, coro  
Agamennone e coro  
e) Inno - Coro - Coro  
f - Coro

6.  
ESCHILO, *Le Tragedie*, II: *Agamennone. Le Coefore. Le Eumenidi*,  
Bologna, Zanichelli, ©1921, stampa 1922 (I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli)

PARMA, BIBLIOTECA PALATINA, SEZIONE MUSICALE, FONDO PIZZETTI, B.338 2

a. Frontespizio

b. Pagine [2-3] con appunti autografi di Ildebrando Pizzetti



Mi soffermo, come esemplificazione, sul primo atto dell'opera, la cui stesura comincia nell'esemplare dell'*Agamennone* di Eschilo tradotto da Romagnoli [Fig. 6a, p. 40]: dal confronto con le varie stesure di questo atto si può vedere come Pizzetti parta da questa traduzione e gradualmente se ne affranchi per realizzare la propria riscrittura della tragedia. Nel libro Pizzetti segna a matita i passi più significativi, cassa alcune pagine e scrive qua e là alcune annotazioni;<sup>85</sup> ma l'aspetto più rilevante è la presenza di una scaletta del primo atto, già diviso in due quadri, che il compositore scrive sulla pagina bianca accanto alla prefazione [Fig. 6b]. Non vi è nessuna annotazione cronologica, ma lo schema corrisponde alla stesura dell'*Agamennone* del 1953 (cfr. la nota 84, ex 13 A.3.1): si tratta, dunque, del primo scheletro di quella che alla fine sarà *Clitennestra*. Vediamo, allora, lo schema di Pizzetti e, in parallelo, la stesura definitiva del libretto del primo atto:

#### Schema (1953)

«1° Quadro – Notte – Il cambio delle scolte – Coro e corifei»

«2° Quadro – a) Davanti la Reggia  
Coro (Comm. ai sacrifici ordinati da Clitennestra)  
Clitennestra e Coro  
L'Araldo e Coro  
b) l'entrata di Agamennone e Cassandra  
c) Agam. entra, cammina su tappeti di porpora, nella Reggia  
c) Cassandra e Coro  
d) Cliten. riesce dalla Reggia dopo l'assassinio  
e) Egisto – Clit. – Coro  
f – Coro»

#### Libretto definitivo (1961)

È notte nella reggia di Micene: la nutrice Cilissa sveglia Clitennestra: una scolta riferisce alla regina dell'arrivo di Agamennone ad Argo. Clitennestra ordina a Cilissa di avvisare i cittadini di Argo e offrire sacrifici di ringraziamento. Escono la scolta e la nutrice ed entra Egisto, al quale Clitennestra rivela il proposito di uccidere il marito.

Clitennestra annuncia al popolo la notizia della caduta di Troia, ai dubbi del coro risponde con il racconto del segnale di fuoco. Viene compiuto un rito propiziatorio, al quale segue il lamento del coro. Giunge un araldo che annuncia l'arrivo di Agamennone; Clitennestra lo rimanda indietro e si prepara per l'accoglienza del marito. Il coro, dubbioso, prevede sciagure. Arriva Agamennone, che viene salutato dal coro; parla poi Clitennestra rivolgendosi al popolo e ad Agamennone, che alla fine viene invitato dalla regina a entrare nella reggia sopra dei tappeti di porpora.

alla fine di ex 13 B.1: «Ma ora viene il compito Più delicato e più / difficile! la redazione definitiva del testo della tragedia!».

85. Il lavoro comparativo con altri testi emerge esplicitamente varie volte, attraverso le annotazioni di Pizzetti, che vanno dal confronto con la traduzione del Bellotti a rimandi alle altre traduzioni che aveva come punto di riferimento (Valgimigli e Traverso).

Agamennone, dapprima riluttante, accetta, ma prima di compire il gesto, presenta la profetessa Cassandra. Prima dei sacrifici il coro esprime un sentimento di terrore, mentre Cassandra, che non vuol scendere dal carro, profetizza i delitti che stanno per accadere, poi entra anch'essa nella reggia. Dall'interno si odono le urla di Agamennone, poi riappare Clitennestra con una scure insanguinata in mano; segue un dialogo col coro, al quale si aggiunge anche Egisto. Mentre il corteo funebre del re si allontana, sulla scena restano Egisto e Clitennestra, che dopo la truce vendetta ora è terrorizzata.

Le differenze più significative tra la redazione del 1953 e il libretto definitivo sono sostanzialmente nel primo quadro: dapprima Pizzetti segue Eschilo, mentre nella versione finale introduce le due scene (Clitennestra con la nutrice e la scolta, Clitennestra con Egisto) che non sono presenti nella tragedia e che vanno a configurarsi come una sorta di preludio all'intera narrazione tragica. È possibile che la scena dell'annuncio della scolta alla regina sia stata ispirata da alcuni versi del Prologo,<sup>86</sup> mentre l'idea del dialogo tra la regina e il suo amante con ogni probabilità viene da un passo del saggio *Eschilo e l'Orestea* di George Thomson, letto e annotato da Pizzetti nell'edizione dell'*Orestea* tradotta da Pasolini.<sup>87</sup> Nessuna variazione nell'intreccio del secondo quadro, che segue i fatti così come messi in scena da Eschilo; è interessante, però, la conclusione dell'atto: nello schema del 1953 Pizzetti affida al coro la chiusa, ma successivamente lascia Egisto e Clitennestra da soli (come nel primo quadro), mettendo in primo piano il tormento di Clitennestra di fronte alla tragicità dell'atto di sangue voluto e compiuto, rendendola, dunque, la protagonista del dramma e giustificando così pienamente il cambiamento del titolo dell'opera da *Agamennone* a *Clitennestra*.

Nella «notarella esplicativa» apposta nel libretto di *Clitennestra* tra il primo e il secondo atto, Pizzetti dichiara di aver «qua e là trascritto e inserito» alcuni versi della traduzione dell'*Elettra* di Leone Traverso;<sup>88</sup> ciò che Pizzetti non

86. «Dirò chiaro alla sposa d'Agamennone / che subito dal letto sorge, e innalzi / per questo fuoco un ululo di gioia / nella casa: ché presa è la città / d'Ilio, come la face annunzia e brilla».

87. «Clitennestra è una cospiratrice; quindi non può rivelare il segreto dell'animo. Shakespeare probabilmente ci avrebbe svelato i propositi dell'eroina (come effettivamente fece Seneca), ricorrendo a un dialogo con Egisto, o a un soliloquio» (GEORGE THOMSON, *Eschilo e l'Orestea*, in ESCHILO, *Orestide*, trad. di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, 1960, p. 129). Le sottolineature sono di Pizzetti, che accanto a «cospiratrice» aggiunge anche un punto interrogativo.

88. «Chi abbia letto la avvincente traduzione fatta da Leone Traverso dell'*Elettra* di Sofocle, potrà trovare che nella prima parte della scena fra Oreste ed Elettra di questa mia Clitennestra io ho qua e là trascritto e

dichiara, però, è la presenza, meno diretta ma sicuramente più pervasiva e rilevante, della traduzione di Romagnoli. Confrontando il testo pizzettiano con la traduzione, infatti, si possono leggere numerosi casi in cui parole, versi, espressioni del grecista emergono parafrasati, modificati, semplificati.<sup>89</sup> Ecco qualche esempio:

| Eschilo tradotto da Romagnoli  | Pizzetti (libretto Ricordi)  |
|--|--|
| <i>Clitennestra</i><br>Col proverbio dirò: nuncia di bene nasca l'aurora della madre notte.<br>Udrai maggior d'ogni speranza un giubilo:<br>gli Argivi han presa la città di Priamo.   | <i>Clitennestra</i><br>Popolo d'Argo! Dalla Madre Notte è finalmente nata una raggianti aurora annunciatrice della gioia più grande che potessimo sperare.<br>Ilio, l'antica rocca dei Priàmidi, è caduta in potere degli Argivi.                              |
| <i>Clitennestra</i><br>Inaridite in me son le precipiti fonti del pianto, e più stilla non v'è. <sup>90</sup><br>Nelle insonni pupille impresso ho il danno:<br>ch'io piangevo per te, sempre aspettando del fuoco il nunzio, e non giungea. | <i>Clitennestra</i><br>Inaridite sono in me le fonti del pianto, inariditi gli occhi stanchi: (rivolgendosi direttamente ad Agamennone)<br>li ho consumati in lunghe amare veglie per te, per te, piangendo ed invocando il fuoco annunciator del tuo ritorno. |
| <i>Agamennone</i><br>Figlia di Leda, della casa mia custode, acconce son le tue parole: lunga l'assenza fu, lungo il tuo dire.   | <i>Agamennone</i><br>Figlia di Leda, vigile custode della mia casa, con le tue parole chiaro m'hai detto l'amor tuo costante.  |

Ma al di là di riprese più o meno evidenti, è soprattutto dal confronto genetico del testo che emerge l'influenza della traduzione di Romagnoli a livello strutturale, che si può dunque considerare a pieno titolo, per usare la terminologia di Genette, l'ipotesto da cui Pizzetti parte per realizzare il suo ipertesto.<sup>91</sup>

inserito nel mio testo qualche verso di quella traduzione: cosa della quale spero che l'amico Leone Traverso vorrà scusarmi nonostante che io non gliene abbia mai chiesta l'autorizzazione» (ILDEBRANDO PIZZETTI, *Clitennestra. Tragedia musicale in un preludio e due atti*, Milano, Ricordi, 1964, p. 33).

89. A sua volta nella traduzione di Romagnoli emergono sporadicamente reminiscenze più o meno letterali della versione ottocentesca di Bellotti (che pure Pizzetti conosceva bene).

90. In Bellotti: «Inaridite / delle lagrime omai son le profuse / fonti, né dentro vi riman più stilla».

91. Cfr. GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997. Mi riferisco sempre al primo atto; per il secondo atto, fermo restando l'assunto di base della riscrittura, la situazione dei riferimenti testuali si complica, in quanto Pizzetti lavora attingendo da due versioni (*Coefore* ed *Elettra*) della stessa fabula, facendo riferimento (come mostrano i segni nei volumi corrispondenti) a molte più traduzioni: *Coefore* ed *Elettra* tradotte da Romagnoli, *Elettra* di Leone Traverso e *Coefore* di Valgimigli.

Leggiamo, per esemplificare, il momento in cui un araldo annuncia l'arrivo di Agamennone ad Argo, mettendo a confronto la traduzione di Romagnoli con la versione definitiva di Pizzetti e la redazione del 1953 [Fig. 7], e con uno sguardo anche alla traduzione di Bellotti.

| Eschilo tradotto da Romagnoli   | Libretto (1961)  |
|---|--|
| <i>Araldo</i><br>[i] O patrio suolo dell'argiva terra, in questa luce giungo a te dell'anno decimo; e attingo questa speme sola delle molte già frante! Io non credevo [v] più di morire in questo argivo suolo, né parte avere di sì dolce avello. Ed ora, salve, o suolo, salve, o luce del sole, e Giove, re di questa terra, e tu, di Pito re, che più dall'arco [x] le frecce contro noi non scagli! Troppo nemico presso allo Scamandro fosti: salvaci, adesso, e pon fine ai travagli, Apollo sire! E voi tutti, dell'àgora Numi, supplico; e te, diletto araldo, [xv] degli araldi decoro, e a me patrono, Ermete; e voi che ci spingeste ad Ilio, defunti eroi, benevoli accogliete le schiere che campâr dalla battaglia! O dei re nostri casa, o dolci tetti, [xx] o seggi venerandi, o sculti dèmoni, il re che giunge dopo il lungo indugio, con onori accogliete, e con sì fulgido viso, come or, che il sol v'accende. Giunge, luce recando nella notte a voi, [xxv] e ai cittadini tutti quanti, il sire Agamènnone giunge. Or salutate - bene è giustizia - lui, che con la marra che a vendetta gli die' Giove, scalzò Ilio: scassato è ben tutto quel campo, [xxx] tutto disperso è della terra il seme. Tal giogo imposto ad Ilio, a noi ritorna il maggior degli Atridi, né fra gli uomini d'ora, v'è alcun d'onor più degno. Paride né la città che il fio pagò con lui, [xxxv] millantar non potrà che il loro oltraggio | <i>L'Araldo</i><br>[1] O suolo d'Argo, o terra dei miei padri, la suprema speranza che ho nutrito per dieci anni s'adempie: io ti rivedo! Salute, o terra, a te! Gloria alla luce [5] del sole; e a te, sovrano Zeus, e a te, divino Apollo, e a tutti i patrii Dei. Agamennone giunge! E il popol d'Argo inneggi a lui, che con la vanga vindice del Padre, Ilio ha scalzato [10] sin dalle fondamenta, e le superbe sue torri ha dato al fuoco. Al nostro Re sia gloria! |

fu maggior della pena. Il fio del ratto  
e del furto pagò, perdé la preda,  
la patria casa sterminò degli avi  
all'ultima rovina. I Priamidi  
[XL] le loro colpe hanno pagato a doppio!

*Clitennestra*

Un ululo di gioia alto levai,  
subito, come a notte giunse il primo  
messaggero di fiamma, ed annunziò  
la presa, il sacco d'Ilio. E alcuno, a  
biasimo,  
[XLV] diceva: «Credi presa Troia? Credi  
a segnali di fuoco? È ben da femmina  
esaltarsi così!» Sì, che, ad udirlo,  
mentecatta io sembrava. E pure, tutti  
sacrifici offeriano; e a mo' di femmine,  
[L] chi qua, chi là, per tutta Argo levando  
alto clamore e augurî, entro i delúbri  
sacri sopiano l'odorosa fiamma  
voratrice d'incensi. Ed or, che importa  
un tuo lungo discorso? Presto udrò  
[LV] tutto dal mio stesso signore. Intanto  
procaccerò che degnamente accolto  
lo sposo sia, di reverenza degno.  
Salvo, per opra degli Dei, dal campo  
veder lo sposo entro le patrie mura:  
[60] per una sposa c'è più dolce giorno?  
Al signor mio questo messaggio reca:  
venga, come può prima, alla città  
che lo brama: tornando alla sua casa,  
ei troverà la fida sposa, quale  
[65] pur la lasciò: cane del tetto a  
guardia,  
benigno a lui, nemico ai suoi nemici;  
e costante in ogni altro atto, per lungo  
volger di tempo, niun sigillo io fransi.  
Immersa mi sarei prima in un bagno  
[70] d'ardente bronzo, che gustar piacere  
d'un altr'uomo, ed averne scorno e  
biasimo.

*Clitennestra*

Sì, sì, gloria!

O degno Araldo, torna indietro, va,  
corri dal Re, di' al Re che la sua sposa  
[xv] lo prega d'affrettar la sua venuta,  
che la città lo attende, impaziente  
di rivederlo ed onorarlo. E digli  
ch'egli ritroverà la sposa amata  
come fu sempre, come la lasciò:  
[xx] come una cagna a guardia della casa,  
feroce ai suoi nemici, e a lui fedele,  
ed incontaminata! Araldo, va...

[illegible]

Nel discorso dell'araldo possiamo notare quanto segue.

- Il primo verso «O patrio suolo dell'argiva terra» (che Romagnoli riprende letteralmente da Bellotti) diventa «O suolo d'Argo, o terra dei miei padri»; le parole *suolo* e *terra* rimangono, spostate di posizione, mentre «patrio» è trasformato in «dei miei patri» e argiva in «d'Argo».

- I versi [4-6] sono una riscrittura molto sintetica dei versi [VII-XIV], se non fosse per tre parole che compaiono identiche nella stessa posizione a cavallo di due versi: «Ed ora, salve, o suolo, salve, o luce / del sole [...]» (Romagnoli); «Salute, o terra, a te! Gloria alla luce / del sole» (Pizzetti)

- Nella stesura manoscritta, dopo il verso [6], ci sono quattro versi in più, che riprendono i versi [XIX-XXV] della traduzione: «Or questa augusta reggia, e questi seggi, / e questi venerandi simulacri / accolgano splendenti nella luce / del sole il Re che torna vittorioso». Si nota la ripresa delle parole «seggi venerandi», ma posizionate in modo indipendente, nonché la ripresa del sintagma «luce del sole», nella stessa posizione di prima, tra due versi.

- L'annuncio dell'arrivo del re è identico – «Agamennone giunge» –, mentre «la marra / che a vendetta gli die' Giove», resa nel 1953 come «la marra vindice / di Giove», diventa infine «la *vanga* vindice / del *Padre*».

Dopo l'annuncio dell'araldo, Pizzetti dà subito la parola a Clitennestra; i versi più interessanti in questo caso sono nella redazione manoscritta: si tratta di sei versi poi espunti, il primo dei quali («Quando un grido di gioia alto levai») è una ripresa quasi letterale di Romagnoli (XLI) «Un ululo di gioia alto levai». Nei versi della versione finale si notano piccole riprese e calchi da Romagnoli: «alla città che lo brama» diventa «che la città lo attende»; «quale pur la lasciò» si trasforma in «come fu sempre, come la lasciò»;<sup>92</sup> «benigno a lui, nemico ai suoi nemici» è rielaborato in «feroce ai suoi nemici, e a lui fedele». Come si può notare anche solo da questa esemplificazione, il lavoro prevede innanzitutto una significativa e inevitabile sintesi del testo che dovrà essere cantato: Pizzetti elimina tutto ciò che è secondario, realizzando un testo essenziale, conciso, mantenendo le immagini più significative del testo di riferimento, ma rielaborandole e ricomponendole in modo talora personale. Se è vero che, osservando con attenzione, si possono appunto scorgere tutti i debiti della traduzione di Romagnoli, non si può non negare che il risultato a cui arriva Pizzetti è una riscrittura originale della tragedia eschilea,<sup>93</sup> efficace e funzionale all'intonazione musicale.

92. In Bellotti: «Di' che tornando ei troverà la fida / sposa qual la lasciò».

93. Così scrive Leone Traverso sulla *Clitennestra*: «Quel che più mi stupisce è l'unità della visione e la densità drammatica. Io pensavo che un musicista coglierebbe da Eschilo e Sofocle per proprio uso sopra tutto gli elementi lirici – tutt'altro che scarsi e mediocri, particolarmente nell'Agamennone e nelle Coefore come tutti riconoscono; e della vera azione forse si sbrigherebbe un po' alla volta. Tuo padre invece ha saputo condensare l'immensa materia della trilogia eschilea in una sola opera perfettamente articolata e perspicua secondo una progressione irreprensibile, fondandosi anzitutto sul carattere della protagonista intorno a cui tutto ruota» (lettera di Leone Traverso a Bruno Pizzetti, 12 marzo 1968). Osservazioni simili si trovano anche in una lettera di Traverso a Ildebrando (cfr. B. PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti*, p. 346).

Dove Pizzetti si discosta decisamente dai tragici greci è nella conclusione dell'opera: dopo la vendetta di Oreste non vi è nessun tribunale che, come nelle *Eumenidi*, giudica e assolve il crimine commesso, ma Oreste va in esilio volontario, portando per sempre con sé il peso del delitto compiuto con il consenso della sorella:<sup>94</sup>

Ed ora io vado, esule errante, lungi  
da questa terra, e di me, vivo o morto,  
non rimarrà che il nome.  
[...]  
Dovremo essere noi, soltanto noi,  
noi esseri mortali a giudicare  
se dell'orrendo crimine compiuto  
potrem sentirci prima o poi redenti,  
o disperatamente condannati...  
[...]  
Non ci potremmo più guardar negli occhi  
Senza sentire di noi stessi orrore.<sup>95</sup>

In relazione a questo finale, al quale il compositore teneva molto, è necessario tornare un momento all'edizione della traduzione pasoliniana dell'*Orestide*, dove troviamo alcuni commenti polemici con i testi interpretativi:<sup>96</sup> la frase «Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico», per esempio, è interamente sottolineata e glossata da Pizzetti a piè di pagina «E se così dovesse pensarsi, direi, “purtroppo!”»;<sup>97</sup> nella pagina successiva, la frase «Il momento più alto della trilogia è sicuramente l'acme delle Eumenidi, quando Atena istituisce la prima assemblea democratica della storia. Nessuna vicenda, nessuna morte, nessuna angoscia delle tragedie dà una commozione più profonda e assoluta di questa pagina» riceve, a margine dell'ultima riga del paragrafo, un lapidario «no! no!».<sup>98</sup>

94. Tale scelta è così motivata dallo stesso autore nella già citata «notarella esplicativa»: «In quanto alla parte conclusiva della mia tragedia, già due anni o tre fa io scrissi a quel grande Maestro di letteratura greca e amico mio carissimo che è Manara Valgimigli che non avrei mai potuto concludere la mia Clitennestra – dopo il crimine compiuto da Oreste con la intenzionale complicità di Elettra – con un rifacimento, fosse pure liberissimo, delle Eumenidi di Eschilo: tragedia che pone gli spettatori di fronte a una specie di Corte di Giustizia della quale Atena è Presidente e Pubblico Ministero, e dove l'imputato giudicando, Oreste, non si vergogna di attribuire ad Apollo presente (uno dei massimi Dei! Chi gli si potrebbe opporre?) la colpa del crimine da lui compiuto; e dove quelle spietate persecutrici di qual si sia colpevole che sono le Erinni – le Erinii, che «di fitte serpi attorte hanno le chiome, e gocciano dagli occhi orrido sangue» – si lascino indurre a diventare le gelose e benevole tutrici di ogni umana e civile virtù! Io, insomma – cosa della quale assumo la piena responsabilità – ho voluto che, compiuto il crimine, Oreste ed Elettra si sentissero soltanto esseri umani, fossero soltanto esseri umani che, in quanto tali, dovessero cercare in se stessi, attraverso la loro vita tormentosa, una valida ragione alla redenzione, o sentissero di dover considerare giusta una disperata e inesorabile loro condanna» (PIZZETTI, *Clitennestra*, p. 33).

95. Ivi, pp. 61, 63.

96. Pizzetti legge con attenzione tutta la traduzione di Pasolini, annotando incongruenze, dubbi, ma anche passaggi che ritiene interessanti; legge con attenzione anche gli apparati critici del volume: il saggio di Thomson e gli altri contributi presenti sui vari aspetti della messa in scena.

97. ESCHILO, *Orestide*, trad. di Pier Paolo Pasolini, p. 2.

98. Ivi, p. 3.

Emerge ancora una volta, certo, lo spirito polemico pizzettiano, ma qui il pur netto dissenso rispetto alle affermazioni di Pasolini assume una dimensione diversa, non fine a sé stessa: Pizzetti crede fermamente in una sorta di dignità che al solo essere umano affida la responsabilità dei suoi atti. Nell'*Ifigenia*, dieci anni prima, aveva posto un epilogo nel quale domandava a Dio il perché del male (si era da poco conclusa la Seconda guerra mondiale);<sup>99</sup> ora non c'è più nessuna domanda, ma solo lo stoico isolamento di Oreste che prende su di sé, in quanto essere mortale, la responsabilità del male compiuto.

E allora non è un caso se, tra le pagine della traduzione dell'*Elettra* di Leone Traverso, a un certo punto Pizzetti mette in evidenza questi versi: «Sei nata, Elettra, d'un padre mortale; / Era mortale Oreste. Frena il pianto. / Tutti abbiamo a patire questa sorte»;<sup>100</sup> e a fianco chiosa: «Non è molto!». Come nelle letture giovanili, è come se il vecchio musicista ancora cercasse di conoscere la vita nelle parole dei poeti, o perlomeno trovare una consolazione, se non un senso, alla fine dell'esistenza. E così la sorte di essere mortali, antica e sempre nuova saggezza, ci riporta inevitabilmente alla descrizione iniziale del corpo di Pizzetti fatta da Pinzauti, in cui ora spero si possa intravedere, alla luce di questo breve percorso tra i suoi libri, fosse solo per qualche momento, il volto dell'uomo dietro la maschera.

99. «VOCE RECITANTE: E son passati secoli, e millenni, / e l'ara della guerra ancora gronda / sangue innocente; e ancora, e ancora e sempre / cupidigie e violenza son cagione / di rovine e di stragi e lutti e lacrime. / Perché, perché, Signore, lo permetti? / E insino a quando? Se guardi soltanto / ai peccati e alle colpe, chi degli uomini / potrà più sostenersi?

CORO: Perché? / Pourquoi? / Porque? / Warum? / Why? / Quare? / Si iniquitates observaveris, Domine, / Domine, quis substinebit? / Ne irascaris, Domine. / Dona nobis pacem» (ILDEBRANDO PIZZETTI – ALBERTO PERRINI, *Ifigenia. Tragedia musicale in un atto*, Milano, Curci, 1962, p. 28).

100. SOFOCLE, *Elettra*, p. 64.

## Appendice 1.

**Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale,  
Fondo Pizzetti, Sezione B.**

La presente appendice elenca le opere letterarie appartenute a Ildebrando Pizzetti conservate alla Biblioteca Palatina. La lista – stilata sulla base dell'OPAC SBN, delle schede cartacee, dei registri topografici e della consultazione diretta – segue il numero progressivo della collocazione dedicata (F.Piz B, da 1 a 449). Alcune collocazioni risultano non assegnate; alcuni titoli, qui segnalati dagli asterischi, non sono schedati nell'OPAC. La forma dei nomi è quella presente sul documento.

Dopo la descrizione bibliografica sono fornite le eventuali note di esemplare, relative alle caratteristiche materiali della copia del fondo, al suo possesso, alle dediche e alle annotazioni presenti. Verificate direttamente sulla fonte, tali note possono integrare e rettificare quelle catalografiche.

1. DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini, Milano, Sonzogno, 1906.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 2 - 1908».
2. ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, con prefazione di Eugenio Camerini, Milano, Sonzogno, 1905.  
«Ildebrando Pizzetti / 14 settembre 909».  
Annotazioni: sottolineature, pp. 113-114 (seconda parte dell'addio ai monti); «da qui»... «a qui», pp. 278-283 (finale cap. XXIII); p. 414 (la madre di Cecilia).
3. BENVENUTO CELLINI, *La vita scritta da lui medesimo*, Milano, Sonzogno, 1903.
4. OMERO, *Iliade*, traduzione di Vincenzo Monti, con le osservazioni di Andrea Mustoxidi e le notizie della vita e dell'opere del traduttore, Milano, Sonzogno, 1905.  
Annotazioni: p. 76, alcuni versi segnalati.
5. FRANCESCO BERNI, *Opere*, Milano, Sonzogno, 1887.
6. ALESSANDRO MANZONI, *Tragedie e poesie*, Milano, Sonzogno, 1904.  
Annotazioni: pp. 84-87, Coro dell'*Adelchi*. [Fig. 3, pp. 24-25].  
Prefazione al *Carmagnola*: sottolineature sul coro.
7. FRANCO SACCHETTI, *Le novelle*, Milano, Sonzogno, 1905.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 2-1908».
8. TITO LUCREZIO CARO, *Della natura delle cose*, libri sei tradotti da Alessandro Marchetti, 1887.
9. LODOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, con le annotazioni a ciascun canto e con le notizie dell'autore per cura di Eugenio Camerini, Milano, Sonzogno, 1903.  
Annotazioni: nel frontespizio, accanto al nome dell'autore, Pizzetti trascrive a penna gli anni di nascita e morte («1474-1533»).
10. *I drammi de' boschi e delle marine*, Milano, Sonzogno, 1878.  
Contiene: *Aminta* (Tasso), *Pastor fido* (Guarini), *Filli di Sciro* (Bonarelli), *L'Alceo* (Ongaro).

- Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / febbraio '908».  
Annotazioni: pp. 39-40, segnato il coro «O bella età dell'oro» dell'*Aminta*
11. NICCOLÒ MACCHIAVELLI, *Le istorie fiorentine*, Milano, Sonzogno, 1907.  
Note di possesso: «Ildebrando».  
Annotazioni: segnati i libri II-III.
  12. VINCENZO MONTI, *Tragedie, poemi e canti*, Milano, Sonzogno, 1905.
  13. *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, Milano, Sonzogno, 1903.
  14. GIACOMO LEOPARDI, *Prose*, Milano, Sonzogno, 1905.
  15. FILIPPO SASSETTI, *Lettere*, Milano, Sonzogno, 1874.
  16. GIACOMO LEOPARDI, *Poesie*, Milano, Sonzogno, 1906.
  17. APULEIO, *L'asino d'oro*, versione di Agnolo Firenzuola, Milano, Sonzogno, 1891.
  18. CAJO CORNELIO TACITO, *Gli Annali*, volgarizzati da Bernardo Davanzati, Milano, Sonzogno, s.d.
  19. UGO FOSCOLO, *Tragedie e poesie*, Milano, Sonzogno, 1905.
  20. PIETRO ARETINO, *Commedie*, nuovamente rivedute e corrette aggiuntavi l'*Orazia*, tragedia del medesimo autore, Milano, Sonzogno, 1888.
  21. FRANCESCO PETRARCA, *Rime*, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini, Milano, Sonzogno, 1907.
  - 22.<sup>1,2</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decameron*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1906.  
Pagina piegata in alto a destra su «I mi son giovinetta» (vol. 1, p. 297).
  23. GAIO CORNELIO TACITO, *Le storie. La Germania. La vita d'Agricola. Della perduta eloquenza*, volgarizzate da Bernardo Davanzati, Milano, Sonzogno, 1896.
  24. LUIGI PULCI, *Il Morgante maggiore*, con note di Eugenio Camerini, del Sermolli ed altri, Milano, Sonzogno, 1907.  
Annotazioni: interamente segnato.
  25. NICCOLÒ MACCHIAVELLI, *Il principe. Dell'arte della guerra ed altri scritti politici*, con prefazione di Francesco Costèro, Milano, Sonzogno, 1905.  
Note di possesso: «IP».  
Annotazioni: alcune.
  - 26.<sup>1,4</sup> FRANCESCO GUICCIARDINI, *Istoria d'Italia*, 4 voll., Milano, Sonzogno, 1905.  
Annotazioni: alcune.
  27. RICORDANO E GIACOTTO MALISPINI, *Storia fiorentina*, DINO COMPAGNI, *Cronica fiorentina*, Milano, Sonzogno, 1880.  
Annotazioni: numerose alla *Cronica fiorentina*.
  28. CARLO GOLDONI, *Memorie*, Milano, Sonzogno, 1905.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 2 1908».
  29. MATTEO MARIA BOJARDO, *Orlando innamorato*, Milano, Sonzogno, 1903.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 2 - 1908».
  - 30.<sup>1,5</sup> CARLO GOLDONI, *Commedie scelte*, 5 voll., Milano, Sonzogno, 1904-1907.
  31. ANNIBAL CARO, *Apologia, Gli amori di Dafne e Cloe, Rime*, Milano, Sonzogno, 1900.
  32. FRATE GUIDO DA PISA, *Il novellino ossia libro del parlar gentile. I fatti di Enea* – AGNOLO PANDOLFINI, *Il governo della famiglia*, Milano, Sonzogno, 1891.
  33. UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis e Discorso sul testo della Commedia di Dante*, Milano, Sonzogno, 1905.  
Note di possesso: «Ildebrando / luglio 909» (scritto due volte).  
Annotazioni: a p. 23, su *Ortis*, e a p. 39, sull'università.
  34. GALILEO GALILEI, *I dialoghi sui massimi sistemi tolemaico e copernicano*, Milano, Sonzogno, 1904.

35. PELLICO, *Le mie prigionie. Tragedie scelte*, Milano, Sonzogno, 1906.
36. *Lirici del secolo XVIII*, Milano, Sonzogno, 1877.
37. GIORGIO VASARI, *Prose scelte*, Milano, Sonzogno, 1877.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / febbraio del 909».
- 38.<sup>1,2</sup> PIETRO METASTASIO, *Drammi scelti*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1906.  
Annotazioni: importanti, sui libretti.
39. DANTE ALIGHIERI, *La vita nuova. Il convito. Il canzoniere*, Milano, Sonzogno, 1905.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 1 nov. 910» (nella prefazione).  
Annotazioni: commenti nella prefazione (attacchi a Costèro).
- 40.<sup>1,2</sup> VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1907 (I), 1904 (II).
41. GIUSEPPE PARINI, *Poesie scelte*, Milano, Sonzogno, 1905.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 2-1908».
42. GIAMBATTISTA GELLI, *La Circe. Capricci del bottaio. La sporta e lo errore*, Milano, Sonzogno, 1878.
43. TORQUATO TASSO, *Dialoghi scelti*, Milano, Sonzogno, 1878.
44. ANTONIO CESARI, *Opere varie*, Milano, Sonzogno, 1878.
45. *Lirici del secolo XVII*, Milano, Sonzogno, 1878.
46. LUDOVICO ARIOSTO – SALVATOR ROSA – BENEDETTO MENZINI – VITTORIO ALFIERI, *Satire*, Milano, Sonzogno, 1879.
47. *Lirici del secolo XVI*, Milano, Sonzogno, 1879.
48. ANNIBAL CARO, *Lettere familiari scelte*, con prefazione di Francesco Costèro, Milano, Sonzogno, 1879.
49. GIOVANNI BOCCACCIO, *Opere minori*, Milano, Sonzogno, 1879.  
Contiene: *La Fiammetta, L'Ameto, Il Corbaccio, Lettera consolatoria a M. Pino de' Rossi*.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 2 1908».
50. LORENZO PIGNOTTI – LUIGI CLASIO, *Favole*, Milano, Sonzogno, 1879.
51. GIOVANNI DELLA CASA, *Prose e poesie scelte*, Milano, Sonzogno, 1879.
52. CESARE ARICI, *Poemeti ed inni sacri*, con prefazione di Francesco Costèro, Milano, Sonzogno, 1880.
53. SILVIO PELLICO, *Cantiche e tragedie scelte*, Milano, Sonzogno, 1880.
54. PIETRO BEMBO, *Prose scelte*, con prefazione di Francesco Costèro, Milano, Sonzogno, 1880.
55. BENEDETTO VARCHI, *L'ercolano e Lezioni quattro sopra alcune quistioni d'amore*, Milano, Sonzogno, 1880.
56. ESCHILO, *Tragedie*, traduzione di Felice Bellotti – TEOCRITO, *Idilli*, tradotti da G. M. Pagnini, Milano, Sonzogno, 1904.  
Annotazioni: varie, pp. 126, 145-146, 166, 167, 202, 203, 205, 217, 232, 235, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 246, 248.
57. SOFOCLE, *Tragedie*, traduzione di Felice Bellotti, Milano, Sonzogno, 1905.  
Annotazioni: poche, pp. 19-25, 243, 296.
58. EURIPIDE, *Tragedie scelte*, traduzione di Felice Bellotti con prefazione di Olindo Guerrini, Milano, Sonzogno, 1882.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 1908».  
Annotazioni: varie, pp. 28, 339-388 (cfr. *Ifigenia*, 1950).
59. VITTORIA COLONNA – GASPARA STAMPA – VERONICA GAMBARA, *Rime di tre gentildonne del secolo XVI*, con prefazione di Olindo Guerrini, Milano, Sonzogno, 1882.
60. *Canti carnascialeschi. Trionfi. Carri e Mascherate*, secondo l'edizione del Bracci, con prefazione di Olindo Guerrini, Milano, Sonzogno, 1883.

61. LODOVICO ARIOSTO, *Commedie in verso. La cassaria. I suppositi. La lena. Il negro-mante. La scolastica*, con prefazione di Olindo Guerrini, Milano, Sonzogno, 1883. Annotazioni: p. 15, sottolineata e messa in evidenza parte della prefazione di Guerrini sullo sviluppo del teatro italiano (inizio del risveglio con Ariosto, Cecchi, Aretino, poi «reazione del secolo XVII», teatro dell'arte... «a teatro dobbiamo invidiare tuttora le nazioni che da noi appresero i primi elementi della coltura e dell'arte»); p. 16, sottolineato passaggio sul «sorriso» di Ariosto.
62. NICOLÒ FORTIGUERRA, *Ricciardetto*, Milano, Sonzogno, 1885.
63. OVIDIO, *Le trasformazioni*, Milano, Sonzogno, 1896.
64. CAIO GIULIO CESARE, *I commentarii della guerra gallica e della guerra civile*, volgarizzati da Francesco Baldelli, Milano, Sonzogno, s.d.
65. SENOFONTE, *L'anabasi*, recata in italiano da Francesco Ambrosoli, *La ciropedia*, tradotta da Francesco Regis, Milano, Sonzogno, 1897.
66. PUBLIO TERENCE AFRO, *Le comedie*, recate in versi italiani da Nicolò Fortiguerra, Milano, Sonzogno, 1886.
67. MARCO TULLIO CICERONE, *Orazioni scelte*, recate in italiano da Alessandro Bandiera, Milano, Sonzogno, s.d.
68. TUCIDIDE, *Delle guerre del Peloponneso*, tradotte da Pietro Manzi, Milano, Sonzogno, 1886.
69. GIAMBATTISTA CASTI, *Il poema tartaro*, Milano, Sonzogno, 1887.
70. DEMOSTENE, *Orazioni*, recate in italiano da Melchiorre Cesarotti, Milano, Sonzogno, 1904.
71. M. ACCIO PLAUTO, *Commedie scelte*, recate in versi italiani da Nicolò Eugenio Angelio, Milano, Sonzogno, 1888.
72. PLUTARCO, *Vite degli uomini illustri*, recate in italiano da Girolamo Pompei, Milano, Sonzogno, 1906.
73. LORENZO LIPPI, *Il malmantile racquistato*, Milano, Sonzogno, 1889. Annotazioni: alcune stanze segnate.
74. BALDESSAR CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, con prefazione di Lodovico Corio, Milano, Sonzogno, 1903.
75. VINCENZO MONTI, *Prose scelte*, con prefazione di Lodovico Corio, Milano, Sonzogno, 1891.
76. SALVATOR ROSA, *Satire. Liriche. Lettere*, Milano, Sonzogno, 1892.
77. GIUSEPPE BARETTI, *Lettere familiari e scritti critici*, con prefazione di Lodovico Corio, Milano, Sonzogno, 1893.
78. NICCOLÒ MACCHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Milano, Sonzogno, 1894.
- 79.<sup>1,2</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti. Politica ed economia*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1898-1903. Annotazioni: rari passi segnati a lato pagina.
80. UGO FOSCOLO, *Lezioni di eloquenza*, Milano, Sonzogno, 1903. Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 2 - 1908».
81. CARLO CATTANEO, *Scritti Storici Letterari Linguistici Economici*, ordinati per cura di Carlo Romussi, Milano, Sonzogno, 1900.
- 82.<sup>1,2</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti. Filosofia*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1902. Annotazioni: alcune nel saggio *Nazionalismo e nazionalità*.
83. GIUSEPPE GIUSTI, *Poesie*, con biografia, commenti e note di Carlo Romussi, Milano, Sonzogno, 1905.

84. GIUSEPPE PARINI, *Prose scelte*, con prefazione e per cura di Pirro Aporti, Milano, Sonzogno, 1899.
85. CESARE CANTÙ, *Ezelino da romano. Storia d'un ghibellino*, Milano, Sonzogno, 1901. Annotazioni: qualche pagina segnata.
86. NICCOLÒ MACCHIAVELLI, *Commedie*, con prefazione di Dante Bicchi, Milano, Sonzogno, 1902. Annotazioni: sottolineature (prefazione a *Clizia*), correzioni testuali varie (*Mandragola*).
87. GIAMBATTISTA CASTI, *Gli animali parlanti*, Milano, Sonzogno, 1902.
88. GIAMBATTISTA VICO, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Milano, Sonzogno, 1907.
89. GIOVANNI BOVIO, *Opere drammatiche*, con prefazione di Carlo Romussi, Milano, Sonzogno, 1904.
90. FRANCESCO PETRARCA, *L'Africa*, recata in versi italiani dal dottor Agostino Palesa, Milano, Sonzogno, 1904.
91. ARISTOTELE, *Trattato dei governi*, secondo la traduzione di Bernardo Segni, Milano, Sonzogno, 1905.
92. LEON BATTISTA ALBERTI, *Della famiglia*, con prefazione di Carlo Capasso, Milano, Sonzogno, s.d.
93. *Poesie predantesche*, con prefazione del prof. Giovanni Bertacchi, Milano, Sonzogno, 1906. Annotazioni: numerose annotazioni e appunti, commenti alla prefazione di Bertacchi.
94. L. A. SENECA, *Il libro della morte*, volgarizzamento trecentesco, con prefazione di Arrigo Levasti, Lanciano, Carabba, 1918.
95. DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini, quarta edizione novamente riveduta da G. Vandelli col rimario perfezionato di L. Polacco, Milano, Hoepli, 1903. Dedicà: «Alla mia cara / cognata Bice ricordo / affettuoso / Olga / 29 luglio 904».
96. DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, III: *Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La nuova Italia, 1957.
97. DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, secondo la lezione di un codice del secolo XV, Pesaro, Tipografia Nobile, 1829. Dedicà: «“la nostra vita è sempre / antica e nuova e non / sarà mai vecchia” / al caro e illustre amico / Ildebrando Pizzetti: con / molti auguri il suo / RI / 1 / 7 / 1948».
- 98.<sup>1,2</sup> ANDREA DI JACOPO, *Storia di Ajolfo del Barbicone e di altri valorosi cavalieri*, 2 voll., Bologna, Gaetano Romagnoli, 1863.
99. MICHELANGELO, *Rime*, Firenze, Rinascimento del libro, 1927 (raccolta nazionale dei classici diretta da Giovanni Papini).
100. FEDERIGO DELLA VALLE, *Tragedie*, a cura di Carlo Filosa, Bari, Laterza, 1939.
101. LAPO GIANNI, GIANNI ALFANI, *Rime*, edizione completa a cura del prof. Ernesto Lamma, Lanciano, Carabba, 1912.
102. CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, edizione riveduta e corretta sui codici per cura di Renzo Simi, Lanciano, Carabba, 1933.
103. FEO BELCARI, *Vita del beato Giovanni Colombini da Siena*, a cura del dott. Rodolfo Chiarini, Lanciano, Carabba, 1914. Note di possesso: «Ildebrando».

- 104.<sup>[1]</sup> TORQUATO TASSO, *La Gerusalemme liberata*, canti I, II, III, IV, annotata per uso delle scuole da Andrea Novara, Torino, Fenocchio, 1885.  
Rilegato con 104<sup>[2]</sup>.
- 104.<sup>[2]</sup> TORQUATO TASSO, *La Gerusalemme liberata*, Canti v-xx, annotata per uso delle scuole da Andrea Novara, Torino, Paravia-Loescher, 1885.  
Rilegato con 104<sup>[1]</sup>.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti».
105. LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Milano, Sonzogno, 1892.
- 106.<sup>1-3</sup> GASPARO GOZZI, *Scritti. Con giunta d'inediti e rari*, scelti e ordinati da Niccolò Tommaseo, 3 voll., Napoli, Rondinella, 1856.
107. GIAN-VINCENZO GRAVINA, *Opere scelte italiane*, Milano, Silvestri, 1819.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti».  
Annotazioni: *Della ragione poetica* segnata in alcuni passi.
108. GIUSEPPE PARINI, *Versi e prose*, Milano, Guigoni, 1881.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti».
109. VITTORIO ALFIERI, *Le più belle pagine*, scelte da G. De Robertis, Milano, Treves, 1928 (Le più belle pagine degli scrittori italiani scelte da scrittori viventi, collezione diretta da Ugo Ojetti).  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti / affettuosamente / G. De Robertis / 9. VIII. / 1928».
- 110.<sup>1-4</sup> UGO FOSCOLO, *Prose letterarie*, 4 voll., Firenze, Le Monnier, 1923 (Opere edite e postume di Ugo Foscolo).
- 111.<sup>1-3</sup> UGO FOSCOLO, *Epistolario*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1923 (Opere edite e postume di Ugo Foscolo).
- 112.<sup>1-2</sup> UGO FOSCOLO, *Saggi di critica storico-letteraria*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1923 (Opere edite e postume di Ugo Foscolo).
113. UGO FOSCOLO, *Prose politiche*, Firenze, Le Monnier, 1923 (Opere edite e postume di Ugo Foscolo).
114. UGO FOSCOLO, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1923 (Opere edite e postume di Ugo Foscolo).  
Annotazioni: in *Dei sepolcri* e *Le Grazie*.
115. UGO FOSCOLO, *Appendice*, a cura di Giuseppe Chiarini, Firenze, Le Monnier, 1923 (Opere edite e postume di Ugo Foscolo).
- 116.<sup>1-7</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 7 voll., Firenze, Le Monnier, 1921.
117. GIACOMO LEOPARDI, *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*, Firenze, Le Monnier, 1910.
118. SALVATORE CORTICELLI, *Regole ed osservazioni della lingua toscana*, Firenze, Batelli, 1846.
119. LEOPARDI, *Poesie*, Milano, Sonzogno, 1878.  
Dedica: «A. Beggi / a / Ild. Pizzetti».  
Annotazioni: qualcuna, di Beggi.
120. ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Firenze, Salani, 1940.
121. ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, annotati da Ermenegildo Pistelli, Firenze, Sansoni, 1923.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / per ricordo / E. Pistelli / giugno 1923».
122. NICOLÒ TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi*, Napoli, Francesco Lubrano, 1886.  
Annotazioni: alcune parole.
123. IPPOLITO NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, prefazione di Emilio Cecchi, Torino, Einaudi, 1942.

- Annotazioni: sottolineature.
124. FRANCESCO DE SANCTIS, *Il Manzoni. Saggi critici*, a cura e con note di Paolo Arcari, Milano, Garzanti, 1940.  
Note di possesso: firma e data «7 nov. '42» di Ildebrando Pizzetti.
- 125.<sup>1-3</sup> FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*, prima edizione milanese a cura e con note di Paolo Arcari, 3 voll., Milano, Treves, 1918.
126. FERDINANDO PAOLIERI, *Natio borgo selvaggio*, Firenze, Vallecchi, 1922.  
Dedica: «Al maestro / Ildebrando Pizzetti / con ammirazione e amicizia / Ferdinando Paolieri / Gennaio 1922».
127. FERDINANDO PAOLIERI, *Il libro dell'amore*, Firenze, Vallecchi, 1919.  
Dedica: «A Ildebrando da Parma / senza aggettivi / ma con vera ammirazione / il suo modesto collega / Nando Paolieri / Firenze 1920 - febbraio».
- 128.<sup>1</sup> UGO OJETTI (TANTALO), *Cose viste*, I, Milano, Treves, 1923.
- 128.<sup>5</sup> UGO OJETTI (TANTALO), *Cose viste*, V, Milano, Treves, 1931.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti, / con l'augurio ch'egli sa, / e col cordiale affetto / del suo / Ojetti».
129. HENRI LAVEDAN, *Le nouveau jeu*, illustrations d'après les aquarelles de Manuel Orazi, Paris, Fayard, s.d. (Modern-Bibliothèque).  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 6 ott '905».  
Annotazioni: commento a *Marchese di Priola* (cfr. PIZZETTI, *Inizi critici*, p. 31).
130. ROMUALDO PANTINI, *Antifonario*, Vasto, l'Arte del libro, 1906.  
Dedica: «Al Maestro Ildebrando / Pizzetti, con fervorosi / cordiali auguri / per "Fedra" / R. Pantini / Vasto».
131. UGO OJETTI, *Sessanta*, Milano, Mondadori, 1937.  
Dedica: «Al mio caro / Pizzetti e a / Riri, e alla / nostra amicizia / Ojetti».
132. RENATO SERRA, *Le lettere*, Roma, C. A. Bontempelli, 1914.  
Note di possesso: «Ildebrando / 26 ottobre 1914».
133. *Renato Serra*, «La voce», numero monografico, VII/16, 15 ottobre 1915.  
Contiene scritti di Alfredo Panzini, Giuseppe Prezzolini ed altri autori.  
Annotazioni: varie sottolineature a matita in CESARE ANGELINI, *Il primo critico puro* (pp. 921-942); appunti a matita e foglietto con rimando a De Robertis e la guerra in GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Conversazione sulla vita e sulla morte* (pp. 987-995).
134. RENATO SERRA, *Scritti inediti*, IV, Firenze, Società Anonima Editrice La Voce, 1923.
- 135.<sup>1-2</sup> RENATO SERRA, *Scritti*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1938.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / [†] / G. De Robertis» (135.<sup>1</sup>).
136. GIOVANNI VERGA, *Teatro*, Milano, Treves, 1920.  
Contiene: *Cavalleria rusticana*, *In portineria*, *La lupa*, *La caccia al lupo*, *La caccia alla volpe*.  
Note di possesso: «Ild P. / 30 gennaio 1922».
137. GIOVANNI VERGA, *Mastro don Gesualdo*, Milano, Treves, 1920.
138. GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, Milano, Treves, 1907.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / Grassina / estate 1914».  
Annotazioni: p. 32, un segno.
139. ARRIGO BOITO, *Il libro dei versi. Re Orso*, Torino, Casanova, 1902.  
«All'insigne Maestro Fr.<sup>co</sup> Novati / questo volumetto di rime, scritto nel / tempo della beata e insana e / ignorantissima giovinezza / il suo aff.<sup>mo</sup> / Arrigo Boito / Aprile 1909. Milano».



140. GIOVANNI VERGA, *Novelle rusticane*, Roma, La voce, [dopo il 1918].
141. FERDINANDO MARTINI, *Pagine raccolte*, seconda edizione accresciuta, Firenze, Sansoni, 1920.  
Note di possesso: «IP».
142. GIOSUÈ CARDUCCI, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di Manara Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1959.
- 143.\* GIOSUÈ CARDUCCI, *Prose 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1907.  
Annotazioni: sottolineature e appunti a matita in *Dello svolgimento della letteratura nazionale*: pp. 339, 351, 357, 358, 359, 363-364 (lirica, cit. Cimarosa e Rossini), 366, 384, 390, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 409 (parole, musica); *Goffredo Mameli*, p. 464; *Alla lega per l'istruzione del popolo*, pp. 600-601; *Pietro Metastasio*, pp. 892, 899, 902; *Del risorgimento italiano*, pp. 1269, 1271, 1298, 1299-1312.
- 144.\* GIOSUÈ CARDUCCI, *Poesie 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1906.
- 145.\* GIOSUÈ CARDUCCI, *Lettere a G. Chiarini*, Milano – Roma, Casa editrice d'arte Bestetti & Tuminelli, 1931.
- 146.\* GIOVANNI PAPINI, *Poesia in prosa. Cento pagine di poesia. Giorni di festa*, nuova edizione con molte aggiunte, Firenze, Vallecchi, 1932.  
Intonso.  
Dedica: «Alla Signora / Riri Pizzetti / ch'è poesia gentile / e prosa (necessaria) / accanto alla / musica / il suo / Giovanni Papini / Firenze / febbraio / 1933».
- 147.\* GIOVANNI PAPINI, *Poesia in versi. Opera prima. Pane e vino*, edizione definitiva con aggiunte e correzioni, Firenze, Vallecchi, 1932.  
Dedica: «al poeta e / musico / Ildebrando Pizzetti / che dette nuova poesia / alla poca / musica dei miei versi / il suo riconoscente / Giovanni Papini / Firenze / febbraio / 1933».
- 148.\* GIOVANNI PAPINI, *La spia del mondo*, Firenze, Vallecchi, 1955.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / che nella sua musica / riesce a esprimere pensieri / di umanità e commozioni / fraterne offre il suo / vecchio e fedele amico / Giovanni Papini / 20 febbraio / 1956» (in stampatello).
- 149.\* GIOVANNI PAPINI, *Opera prima. Venti poesie in rima e Venti ragioni in prosa*, Firenze, Libreria della Voce, 1917.  
Note di possesso: «Ildebrando».  
Annotazioni: p. 122, sottolineatura.
- 150.\* GIOVANNI PAPINI, *Ritratti italiani*, Firenze, Vallecchi, 1932.
- 151.\* GIOVANNI PAPINI, *I nipoti d'Iddio*, Firenze, Vallecchi, 1932.  
Dedica: «[A] Ildebrando Pizzetti / che vent'anni fa mi fece riscoprire / la musica / [Co]lla vecchia e fedele amicizia / del suo / Giovanni Papini / Firenze / febbraio / 1933».
- 152.\* FEDERICO DE ROBERTO, *L'arte*, Torino, Bocca, 1901.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti / 1906».  
Annotazioni: sottolineature e commenti nel capitolo *Gerarchia delle arti*; p. 124: «falso».
- 153.\* MARINO MORETTI, *Poesie scritte col lapis*, Napoli, Ricciardi, 1910.  
Dedica: «a Maestro Ildebrando / pensando il [†] / Marino Moretti / Baveno, Lago Maggiore, 1910».
- 154.\* MARINO MORETTI, *Poesie di tutti i giorni*, Napoli, Ricciardi, 1911.  
Pagine 92-93 incollate.

- Dedica: «a Maestro Ildebrando / con grato e devoto animo / Marino Moretti / Cesenatico, primavera del 1911».  
Annotazioni: p. 75, correzione dell'autore.
- 155.\* FERNANDO AGNOLETTI, *Dal giardino all'Isonzo*, Firenze, Libreria della Voce, 1917.
- 156.\* VINCENZO CARDARELLI, *Poesie*, Roma, Edizioni di Novissima, 1936.  
Annotazioni: p. 64, *Abbandono*, puntino a fianco del primo verso; p. 93, *Alla terra*, risolto in alto a destra.
- 157.\* NICOLA LISI, *Paese dell'anima*, Firenze, Il frontespizio, 1934.  
Dedica: «All'Illustre Maestro / Ildebrando Pizzetti / per devoto omaggio / di / Nicola Lisi / Firenze, 20 Novembre 1934-XIII».
- 158.\* GIOVANNI PAPINI, *Un uomo finito*, Firenze, Vallecchi, 1925.
- 159.\* GIOVANNI PAPINI, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921.  
Dedica: «Al suo / carissimo Ildebrando / Pizzetti, cogli auguri / per la Pasqua, per la "Fedra" / e per "Debora" / G. Papini / Venerdi Santo / 1921».
- 160.\* DOMENICO GIULIOTTI – GIOVANNI PAPINI, *Dizionario dell'omo salvatico*, I (A-B), Firenze, Vallecchi, 1923.
- 161.\* GIOVANNI PAPINI, *Pane e vino*, Firenze, Vallecchi, 1926.
- 162.\* GIOVANNI PAPINI, *Giorni di festa*, Firenze, Libreria della voce, 1919.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / questi brevi accordi / prima della grande sinfonia / G. Papini / 13 gennaio 1919».
- 163.\* GIOVANNI PAPINI, *Cento pagine di poesia*, Firenze, Libreria della voce, 1915.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / affettuoso ricordo di / Giovanni Papini / 4 / x / 1914».
- 164.\* ARDENGO SOFFICI, *Fior fiore*, pagine scelte e ordinate da Giuseppe De Robertis, Firenze, Vallecchi, 1937.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / ricordo del suo / G. De Robertis».
- 165.\* GIOVANNI PAPINI, *Diario*, Firenze, Vallecchi, 1962.
- 166.\* MASSIMO BONTEMPELLI, *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Milano, Mondadori, 1925.
- 167.\* MASSIMO BONTEMPELLI, *Donna nel sole e altri idilli*, Milano, Mondadori, 1928.
- 168.\* MASSIMO BONTEMPELLI, *La famiglia del fabbro*, Milano, Mondadori, 1932.
- 169.\* MASSIMO BONTEMPELLI, *Gente nel tempo*, Sesto San Giovanni, Barion, 1937.
- 170.\* MASSIMO BONTEMPELLI, *Il purosangue*, Roma, La prora, 1933.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / il suo amico / Massimo / Bontempelli / maggio '38 XVI».
- 171.<sub>1</sub> MASSIMO BONTEMPELLI, *Racconti*, I: *Racconti vecchi (1904-1914)*, Milano, Mondadori, 1943.
- 171.<sub>2</sub> MASSIMO BONTEMPELLI, *Racconti*, II: *Avventure (1919-1921)*, Milano, Mondadori, 1938.  
Dedica: «A Riri / a Ildebrando / Pizzetti / il loro amico / Massimo / Bontempelli».  
Note di possesso: «Maestro Ildebrando Pizzetti / Via Panama 62 / Roma».
- 171.<sub>3</sub> MASSIMO BONTEMPELLI, *Racconti*, III: *Due favole metafisiche (1921-1922)*, Milano, Mondadori, 1940.  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti / il suo / Massimo / Bontempelli».  
Note di possesso: «Via Panama 62 / Roma».
- 171.<sub>4</sub> MASSIMO BONTEMPELLI, *Racconti*, IV: *Miracoli (1923-1929)*, Milano, Mondadori, 1938.  
Contiene: *La donna dei miei sogni*, *Donna nel sole*, *Mia vita morte e miracoli*.

- Dedica: «Alla signora Riri Pizzetti / per amicizia / Roma estate 1938 / Massimo / Bontempelli».
172. MASSIMO BONTEMPELLI, *Stato di grazia. Interpretazioni (1925-1929)*, Roma, Alberto Stock, 1931.
173. MASSIMO BONTEMPELLI, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Milano, Bompiani, 1930.
174. MASSIMO BONTEMPELLI, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, Milano, Mondadori, 1931.
175. FRANCESCO CHIESA, *Tempo di marzo*, Milano, Treves, 1928.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / con ammirazione ed affetto / Francesco Chiesa».
176. FRANCESCO CHIESA, *Passaggiate*, Milano, Treves, 1939.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / in segno d'affettuosa de / vozione / Francesco Chiesa».
- 177.\* GABRIELE D'ANNUNZIO, *La Pisanella*, Milano, Treves, 1914.
- 178.\* *Carteggio d'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, a cura di Renzo de Felice e Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1971.  
Testo non appartenuto a Pizzetti perché datato 1971.
- 179.\* MANARA VALGIMIGLI, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze, Sansoni, 1965.  
Contiene un saggio su Annibale Beggi.
- 180.<sub>1</sub> MASSIMO BONTEMPELLI, *Teatro*, I: 1916-1927, Milano, Mondadori, 1947.  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti / un saluto dal / vecchio amico / Massimo / [Venezia / marzo '48]».
- 180.<sub>2</sub> MASSIMO BONTEMPELLI, *Teatro*, II: 1932-1935, Milano, Mondadori, 1947.
181. DELFINO CINELLI, *La trappola*, Milano, L'Eroica, 1928.
182. RAFFAELLO FRANCHI, *Ruscellante*, Firenze, Ferrante Gonnelli, 1916.  
Dedica: «Piazza Pitti 10, Firenze / A Ildebrando Pizzetti / con stima / Raffaele Franchi / 20 XII 916».
183. ROBERTO PAPI, *Il canto della speranza*, Firenze, Vallecchi, 1933 (Poeti d'oggi).
184. CORRADO PAVOLINI, *Patria d'acque. Poesie vecchie e nuove*, Firenze, Vallecchi, 1933 (Poeti d'oggi).
185. BERTO RICCI, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1930.
186. BERTO RICCI, *Corona ferrea*, Firenze, Vallecchi, 1933 (Poeti d'oggi).
187. ALDO CAPASSO, *Pour enchanter la mort*, traduit de l'italien par Solange de Bressieux, Paris, Seghers, 1965 (Autour du monde).
188. ROSSO DI SAN SECONDO, *Marionette, che passione!... tre atti con un preludio*, Milano, Treves, 1926.
189. LEO FERRERO, *La chioma di Berenice. Le campagne senza madonna. Drammi*, prefazione di Adriano Tilgher, Milano, Athena, [prima del 1924].
190. ERCOLE LUIGI MORSELLI, *Orione. Glauco. Tragedie*, Milano, Treves, 1919.  
Note di possesso: «Ildebrando / 27 giugno 919».
- 191.<sub>20</sub> LUIGI PIRANDELLO, *All'uscita. Il dovere del medico. La morsa. L'uomo dal fiore in bocca*, Milano, Mondadori, 1926 (Maschere nude, 20).
- 191.<sub>24</sub> LUIGI PIRANDELLO, *Liolà*, Milano, Mondadori, 1928 (Maschere nude, 24).
- 191.<sub>3</sub> LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore: commedia da fare*, 8ª edizione rivista e corretta con l'aggiunta d'una prefazione, Milano, Mondadori, 1936 (Maschere nude, 3).
- [192-193: collocazioni non attribuite]
- 194.\* LUIGI PIRANDELLO, *Tutto per bene*, Firenze, Bemporad, 1920.
195. LUIGI PIRANDELLO, *Come prima meglio di prima*, Firenze, Bemporad, 1921 (Maschere nude, 2).

196. LUIGI PIRANDELLO, *Quando si è qualcuno*, Milano, Mondadori, [1933].
197. LAURO DE BOSIS, *Icaro*, Milano, Alpes, 1930.
198. SOFOCLE, *Antigone*, tradotta da Lauro de Bosis, Roma, Il Convivio, 1927.  
Dedica: «A / Ildebrando Pizzetti / con immensa ammirazione / devoto omaggio / di Lauro de Bosis / 6 - v - 1927».  
Annotazioni: pp. 12, 33, 37, 41, 71.
199. ROMUALDO PANTINI, *Canti di vita*, Milano, Treves, 1910.  
Dedica: «“pel trionfo della Fedra” / al maestro Ildebrando Pizzetti / amicamente / Romualdo Pantini / Vasto / 25 febbraio 910».
200. FILIPPO DE PISIS, *Poesie*, Roma, Modernissima, 1939.  
Dedica: «A / Ildebrando Pizzetti / con antica e con / viva ammirazione / il suo / F. de Pisis / Cortina / agosto 39 XIII».
201. ETTORE MAGNI, *Parole senza musica*, Novara, Cattaneo, 1938.  
Dedica: «Omaggio a Voi, illustre Maestro / Ildebrando Pizzetti. / Ettore Magni».
202. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*, Roma, L'Oleandro, 1934.  
Dedica: «a Ildebrando / queste / musiche / della sua / vena. / Gabriel».  
Note di possesso: «25 giugno 1935».
203. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Canto novo, Intermezzo di rime, Primo vere, Terra vergine, Il libro delle vergini*, Sesto San Giovanni, Madella, 1909.  
Dedica: «Ildebrando da Parma / 22 nov. 910 / Firenze».
204. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo, Isaotta Guttadauro*, Sesto San Giovanni, Madella, 1913.  
Dedica: «Ildebrando / Forte dei Marmi / luglio 919».
205. GABRIELE D'ANNUNZIO, *La resurrezione del centauro*, [Roma, A. Staderini], 1907.  
Dedica: «all'amico / Ildebrando / Pizzetti / Clemente Origo».
- 206.<sub>2</sub> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, II: *Elettra*, Milano, Treves, 1907.  
Contiene: prima pagina del «Corriere della sera» del 25 marzo 1907, edizione del mattino con articolo di d'Annunzio, *Giosuè Carducci commemorato da Gabriele d'Annunzio*.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / febbraio 907».  
Annotazioni: p. 100, sottolineature in *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*.
- 206.<sub>4</sub> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, IV: *Merope*, Milano, Treves, 1912.  
Dedica: «a Ildebrando da Parma / che – un anno / dopo il volo di / queste canzoni – ha riacceso / nella mia solitudine l'ebrezza / della musica. / Ottobre 1912. / Gabriele d'Annunzio».
207. LIONELLO FIUMI, *Corrado Govoni*, Ferrara, Taddei, [1916?].
208. MANARA VALGIMIGLI, *Il mantello di Cebète*, Padova, Le tre Venezie, [1947].  
Annotazioni: p. 70: *Sabato Santo*, frase segnata.
209. MANLIO DAZZI, *In riva all'eternità*, Firenze, La Nuova Italia, 1940.  
Dedica dell'autore a Ildebrando Pizzetti.  
Annotazioni: un appunto musicale.
210. GIACOMO DEBENEDETTI, *Saggi critici (serie prima)*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929.  
Dedica: «Al Maestro Ildebrando Pizzetti / con profonda e devota ammirazione / Giacomo Debenedetti / Torino 23/XII/35».

211. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1944.  
Dedica: «[+] / questo vecchio saggio / del vecchio affezionato / [+] / Firenze / 27 aprile 1944 / Respinto nel / giugno, rispedito oggi / 12 gennaio 1945».
212. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / alla sua arte gloriosa / alla nostra amicizia / di venticinque anni / Giuseppe De Robertis / Firenze / 10 febbr. / 1930 XVIII».  
Annotazioni: nell'indice sono segnati i saggi: *Ungaretti*, *L'allegria*; *Montale*, *Ossi di seppia*; *Cardarelli*, *Il sole a picco*; *Cecchi*, *Corse al trotto*; *Baldini*, *La dolce calamita*; *Palazzeschi*, *Stampe dell'800*; *Quasimodo*, *Oboe sommerso*; *Alvaro*, *Gente in Aspromonte*; nessuna annotazione all'interno.
213. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967.
214. GINO RONCAGLIA, *Enrico Panzacchi e la musica*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1907.  
Dedica: «Al Chiar.<sup>mo</sup> M.<sup>o</sup> / Ildebrando Pizzetti / con vivi ringraziamenti / e saluti cordiali / Gino Roncaglia».
215. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1944 (Quaderni di letteratura e d'arte, 12).  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / il suo fedele / Gius. De Robertis / 12 / gennaio / 1945».
216. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949 (Quaderni di letteratura e d'arte, 13).  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / l'amico di sempre / Gius. De Robertis / Firenze / Natale del '48».
217. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962 (Biblioteca di letteratura e d'arte).  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / per ricordo del vecchio / De Robertis / 31 dicembre '62».
218. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Saggi con una noterella*, Firenze, Le Monnier, 1939.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / il suo sempre affezionato / Giuseppe De Robertis / Firenze / 10 maggio 1939».
- [219: collocazione non attribuita]
220. GOFFREDO GINOCCHIO, *La cacciata dal Paradiso, Il volto dell'oceano*, Milano, Bompiani, 1933.
221. ENRICO PEA, *Rosalina*, Roma, Il Giornale d'Italia, 1943 (I romanzi del Giornale d'Italia, 1).
222. SALVATORE QUASIMODO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1965.  
Annotazioni: a p. 137, presumibilmente di mano di Pizzetti (non consultabile durante la stesura di questa appendice).
223. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, Milano, Treves, 1899.
224. FERNANDO DE ROSA, *Pescara, Chieti e i luoghi dannunziani*, Pescara, Artigianelli, 1958.  
Dedica: «All'illustre Maestro / Ildebrando Pizzetti / F. de Rosa».
225. LUIGI ROGNONI, *Il pensiero estetico di Banfi e la vita dell'arte*, estratto da «Aut-aut», nn. 43-44, gennaio-marzo 1958.
226. ANTONIO BRUERS, *Un giudizio inedito di Gabriele d'Annunzio sulla poesia italiana*, estratto da «Nuova antologia», 16 dicembre 1940.
227. TITO ROSINA, *Celebrazioni dannunziane. I cinquant'anni de "La figlia di Iorio"*, Genova, Siletto, 1955.

- Dedica: «al Maestro Ildebrando Pizzetti / questa modesta testimonianza / dannunziana, con viva cordialità / 16 luglio 1955 Tito Rosina».
228. ETTORE PARATORE, *Introduzione a "La figlia di Iorio"*, Pescara, "Stamperia d'Arte" Nicola D'Arcangelo, 1958.
229. ANTONIO BRUERS, *Il segreto di Gabriele d'Annunzio*, estratto da «Augustea», nn. 15-16, 1-31 agosto 1942.
230. ETTORE PARATORE, *Studi Dannunziani*, Napoli, Morano, 1966 (Collana di saggi-stica, 2).  
Contiene un saggio su Ildebrando Pizzetti.
231. VINCENZO MORELLO, *Gabriele d'Annunzio*, Roma, Società Libreria Editrice Internazionale, 1910.  
Dedica: «Ildebrando Pizzetti / 14 maggio 1910 / a Firenze».
232. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Per l'Italia degli italiani*, Milano, Bottega di poesia, 1923.
233. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Aux bons chevaliers latins de France et d'Italie*, [Gardone Riviera], Il Vittoriale, 1935.
234. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, Milano, Treves, 1910.  
Dedica: «a Ildebrando da Parma / questo libro dell'Amo / re e della Morte che / aspettano da lui il / nuovo canto. / Marina di Pisa: / 25. 1910 / Gabriele d'Annunzio».
235. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri. La vita di Cola di Rienzo*, Milano, Treves, 1913.  
Dedica: «a Ildebrando / il suo amico / e compagno / Gabriele. / 1912+1».
236. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Le martyre de Saint Sebastien. Mystère composé en rythme français*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.  
Dedica: «a Ildebrando da Parma / - in memoria dei fertili / giorni della Landa - / Gabriele d'Annunzio / Le Moulleau: / 17 gennaio 1912».
237. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fiore delle Laudi*, introduzione e note di Francesco Flora, Milano, Mondadori, [dopo il 1934].  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti / omaggio cordiale / di Francesco Flora».  
Annotazioni: segnalibro e sottolineatura in *I pastori*.
238. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, Milano, Treves, 1907.  
Annotazioni: segni a matita nel frontespizio.
- 239.<sub>1</sub> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Le faville del maglio*, I: *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*, Milano, Treves, 1924.  
Dedica: «Vittoriale: / agosto 1924» «Al più alto e altiero tro / vatore delle "Nuove mu / siche" / offro questo saggio tema / rario di contrappunto / verbale. / Gabriele d'Annunzio».
240. *Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, a cura di Mario Bonfantini, Milano, Bompiani, 1942.  
Note di possesso: firma e data «4 maggio 1956».
241. GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, scelto ed annotato ad uso delle scuole da Giuseppe De Robertis, Firenze, le Monnier, 1933.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / affettuosamente / il suo / G d R / 24 Apr. '33».
242. *Poeti lirici dei secoli XVIII e XIX*, con l'interpretazione di Giuseppe De Robertis, Firenze, Le Monnier, [1923].  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti / ricordo / del suo / G. de Robertis / 16 giugno 1924».
243. *Novelle italiane*, a cura di Enrico Somaré, Milano, Il primato editoriale, 1921 (Novellieri di tutte le letterature, 2).
- [244-246: collocazioni non attribuite]

247. JULES RENARD, *Poil de carotte*, illustrations de Poulbot, Paris, Calman-Lévy, 1907.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti».
248. MARCEL PREVOST, *Chonchette*, illustrations d'après les aquarelles de René Lelong, Paris, Fayard, [1906?] (Modern-Bibliothèque).  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 21 apr. 906».
249. PIERRE LOTI, *Pêcheur d'islande*, Paris, Calman-Lévy, 1906.  
Note di possesso: «Ildebrando P. / aprile 908».
250. MAURICE BARRÈS, *Le jardin de Bérénice*, illustrations d'après les aquarelles de A. Calbet, Paris, Fayard, [190?] (Modern-Bibliothèque).  
Note di possesso: «Ildebrando P.».  
Annotazioni: sono segnati molti titoli in appendice «dans la même collection...».
251. TRISTAN BERNARD, *Memoires d'un jeune homme rangé*, illustrations d'après les aquarelles de Hermann-Paul, Paris, Fayard, [prima del 1906] (Modern-Bibliothèque).  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 18-5-[+]
252. ADOLPHE BRISSON, *Florise bonheur*, illustrations d'après les aquarelles de Tofani, Paris, Fayard, [prima del 1906] (Modern-Bibliothèque).  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti».
- 253.<sub>1</sub> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, I, Paris, Flammarion, [1908?].  
Note di possesso: «Ildebrando P. / 10 ott. 908».  
Annotazioni: pp. 22, 33, 105, 116, 120, 237, 246, 260, 288, 292, 293.
- 253.<sub>2</sub> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, II, Paris, Flammarion, [1908?].  
Note di possesso: «Ildebrando P. / 10 ott. 908».  
Annotazioni: p. 41.
254. *Théâtre de Beaumarchais. Le barbier de Séville. Le mariage de Figaro. Eugénie*, Paris, Flammarion, [190?].  
In copertina etichetta «Libreria / Luigi Battei Parma».  
Annotazioni: qualche segno sul saggio e nel *Barbier de Séville*.
255. *Mémoires de M.me de La Fayette, précédés de La princesse de Clèves*, Paris, Flammarion, s.d.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 12-4-906».
256. BLAISE PASCAL, *Les provinciales. Texte de 1656-1657*, Paris, Flammarion, [190?].  
Note di possesso: «Il. Pizzetti / maggio 907».
- 257.<sub>1</sub> RACINE, *Théâtre complet*, I, Paris, Flammarion, [190?].  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / maggio 907».  
Annotazioni: alcuni segni e annotazioni.
- 257.<sub>2</sub> RACINE, *Théâtre complet*, II, Paris, Flammarion, 1932.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 12-4-906».  
Annotazioni: alcuni segni e annotazioni, in particolare in *Phèdre*.
258. XAVIER DE MAISTRE, *Oeuvres*, Paris, Flammarion, s.d.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 29-9-907».
259. BLAISE PASCAL, *Pensées*, Paris, Flammarion, s.d.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / maggio '906».  
Annotazioni: qualche sottolineatura nei *Pensées sur la mort*.
260. PIERRE DE BOURDEILLE SEIGNEUR DE BRANTÔME, *Les dames galantes*, Paris, Flammarion, s.d.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / maggio 907».
261. NICOLAS BOILEAU, *Ouvres poétiques*, Paris, Flammarion, s.d. (Les meilleurs auteurs classiques français et étrangers).  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 12-4-906».

262. JEAN DE LA BRUYÈRE, *Les caractères*, Paris, Flammarion, s.d. (Les meilleurs auteurs classiques français et étrangers).  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 12-4-906».
263. VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Flammarion, [191?] (Les meilleurs auteurs classiques français et étrangers).  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 14 magg. 907».
- 264.<sub>1,2</sub> RABELAIS, *Les cinq livres*, I-II, Paris, Flammarion, s.d.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 12 - 4 - 906» (264.<sub>2</sub>).
- 265.<sub>1,2</sub> PIERRE CORNEILLE, *Théâtre*, I-II, Paris, Flammarion, [190?].  
Annotazioni: pp. 50-51, 55.
- 266.<sub>1</sub> GERMAINE DE STAËL-HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, I, Paris, Flammarion, s.d.  
Note di possesso: «Ildebrando P. / 10 febbraio 910».  
Annotazioni: pp. 174, 205.
- 266.<sub>2</sub> GERMAINE DE STAËL-HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, II, Paris, Flammarion, s.d.  
[267: collocazione non assegnata]
- 268.<sub>2</sub> ÉMILE ZOLA, *La curée*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906 (Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, 2).
- 268.<sub>3</sub> ÉMILE ZOLA, *Le ventre de Paris*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1906 (Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, 3).
- 268.<sub>7</sub> ÉMILE ZOLA, *L'Assommoir*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1911 (Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, 7).
- 269.<sub>1,2</sub> GUSTAVE FLAUBERT, *L'éducation sentimentale*, 2 voll., Paris, Bibliothèque Charpentier, 1925.  
Note di possesso: «Ildebrando P.».  
[270-271: collocazioni non assegnate]
- 272.<sub>1,2</sub> MOLIÈRE, *Chefs d'oeuvre*, 2 voll., Paris, Hachette, 1897.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 1 febbraio 1905».  
Dedica: «Studia, lavora e spera: / un avenir migliore / ti farà lieto il core / 1901 A[+]. P.».
273. FÉNELON, *De l'éducation des filles*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1904.  
Note di possesso: «Ild Pizzetti / 23-3-905».
274. HONORÉ DE BALZAC, *La peau de chagrin*, Paris, Flammarion, [prima del 1914].
275. LÉON KOCHNITZKY, *Élégies bruxelloises*, Paris, Monde Nouveau, 1924.  
Dedica: «à Ildebrando Pizzetti, / à mon maître vénéré, / ces reflets d'un ciel qu'il / aimera bientôt / sont offerts / en signe d'admiration et / de fidélité / Leon Kochnitzky / Paris Février 1924».  
Note di possesso: «Ildebrando / giugno 1914 [sic]».
276. LÉON KOCHNITZKY, *Les pèlerins de l'aurore*, Paris, Sansot, 1919.  
Dedica: «à mon maître Ildebrando Pizzetti / témoignage d'une inaltérable admiration / Leon Kochnitzky / Rome Mai 1919».
277. ROMAIN ROLLAND, *L'âme enchantée*, I: *Annette et Sylvie*, Paris, Librairie Ollendorff, 1922.
278. CONSTANTIN PHOTIADÈS, *Les vies du comte de Cagliostro*, Paris, Grasset, 1932.  
Note di possesso: «Ildebrando / 10 nov. 1951».  
Annotazioni: libro interamente segnato a matita per l'opera *Cagliostro*.
- 279.\* VIRGILI MARONIS, *Aeneidos*, s.n.t.

280. GIUSTINO FORTUNATO, *Rileggendo Orazio. Traduzione letterale di 32 odi e del carne secolare*, Roma, Tipografia Gucciani, 1926.  
Note di possesso: «Ildebrando / 1930».
281. MARIO APOLLONIO, *La Duse*, Firenze, Fussi, 1948 (La gazzella, 6-7).  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / Mario Apollonio / dicembre 1948».
282. FELICE CAVALLOTTI, *Alcibiade*, Milano, Tipografia sociale E. Reggiani, 1884 (Opere di Felice Cavallotti, 5).
- 283.<sub>1,3</sub> SANTO AURELIO AGOSTINO, *Le confessioni*, versione italiana di Paolo Gagliardi, 3 voll., Milano, Sonzogno, 1905 (I-II), 1906 (III).  
Note di possesso: in ogni volume nel frontespizio: «Ild. Pizzetti / 3 apr. 916».
284. PLATO, *Timeo*, traduzione e note di Giuseppe Zannoni, Faenza, Stabilimento grafico fratelli Lega, 1939.
285. SALVATORE QUASIMODO, *Fiore dell'antologia palatina*, saggio introduttivo e note di Caterina Vassalini, Parma, Guanda, 1958.
- 286.<sub>2</sub> GIOVANNI PASCOLI, *Primi poemetti*, quarta edizione definitiva, Bologna, Zanichelli, 1907.  
Note di possesso: «Ild. P. / 20 sett 907».  
Annotazioni: p. 6, seconda sezione di *Alba* evidenziata; pp. 179-180, *I due orfani* (orecchia sulla pagina, poi eliminata).
- 286.<sub>4</sub> GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, quarta edizione definitiva, Bologna, Zanichelli, 1907 (Poesie di Giovanni Pascoli, 4).  
Note di possesso: «Ildebrando / 20 sett 907».
- 286.<sub>5</sub> GIOVANNI PASCOLI, *Odi e inni: 1896-1905*, Bologna, Zanichelli, 1906 (Poesie di Giovanni Pascoli, 5).  
Note di possesso: «20 sett 907 / Ildebrando».
- 286.<sub>6</sub> GIOVANNI PASCOLI, *Poemi conviviali*, seconda edizione accresciuta e corretta, Bologna, Zanichelli, 1905 (Poesie di Giovanni Pascoli, 6).  
Note di possesso: «Ildebrando / 20 sett 907».
- [287-289 non assegnati]
290. EMILIO LUDWIG, *Colloqui con Mussolini*, I, Milano, Mondadori, 1932 (Tutte le opere di Emilio Ludwig).  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / (Milano) / cordialmente / giugno 21 / Ludwig».
291. MARGHERITA G. SARFATTI, *Dux*, Milano, Mondadori, 1930.  
Dedica: «Alla gentile / Riri Pizzetti / con cordiale / simpatia / Margherita / G Sarfati / 1931 [†]».
- [292.\*] «Pegaso. Rassegna di lettere e arti. Diretta da Ugo Ojetti», I-V, 1929-1933.  
Annotazioni: I, 1929: Papini, *Su questa letteratura*: alcuni segni; De Robertis, *L'arte del Poliziano*: segnato.
293. ALESSANDRO PUSKIN, *Boris Godunof*, prima versione italiana con prefazione e note di Cesare Bragaglia, Milano, Sonzogno, 1883.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / agosto '904».
294. GIORGIO BERNARDO SHAW, *Santa Giovanna*, Milano, Mondadori, 1934 (Il teatro di G.B. Shaw, 20).  
Note di possesso: «IP».
295. WILLIAM SHAKESPEARE, *Re Lear*, tradotto e illustrato, col testo a fronte, da Cino Chiarini, Firenze, Sansoni, 1910.  
Note di possesso: «Ildebrando / Firenze 25 ag. 1915 / Caselline 26 ag. 1915».
296. GUGLIELMO SHAKESPEARE, *La bisbetica domata*, Milano, Treves, 1912 (Teatro di Guglielmo Shakespeare, 6).

297. FRANCESCO RODRIGUEZ, *Lord Tennyson. Henry W. Longfellow. William Cowper. Studi e saggi*, Roma, Tipografia del Senato, 1891.  
Note di possesso: «Ildebrando P. / 22 nov. [mar.?] '910».
298. PERCY B. SHELLEY, *Liriche*, traduzione di Adolfo de Bosis, Milano, Mondadori, 1928.  
Note di possesso: «A / Ildebrando Pizzetti / con immensa ammirazione / devotamente / Lauro de Bosis».
299. A.C. SWINBURNE, *Atalanta in Calidone*, versione di Giulia Celenza, prefazione di Emilio Cecchi, Firenze, Battistelli, 1922 (Scrittori inglesi ed americani tradotti in italiano).  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / la traduttrice offre quale tenue / ricordo della sua grande / ammirazione / giugno 1922».
300. PERCY BYSSHE SHELLEY, *I cenci*, tradotto in prosa italiana da Gualtiero Guatterio, Napoli, Società editrice partenopea, 1912.
301. PERCY BYSSHE SHELLEY, *I cenci*, traduzione di Adolfo de Bosis, Milano, Studio editoriale lombardo, 1916.
302. ANDRÉ THEURIET, *Péché mortel*, illustrations d'après les aquarelles de Laurent-Desrousseaux, Paris, Fayard, s.d.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti».
303. P. B. SHELLEY, *Il Prometeo liberato*, tradotto da Adolfo de Bosis, con un commento del traduttore, Roma, Alberto Stock, 1922.  
Dedica: «Al Maestro / Ildebrando Pizzetti / con nuova e già profonda amicizia, / Adolfo de Bosis / Roma 12 maggio 1923».
304. LORD GIORGIO BYRON, *Opere complete*, Napoli, Bideri, 1900.  
Note di possesso: «Ild P. / 27.11.1905».
305. TH. DOSTOJESKI, *Les Frères Karamazov*, traduit et adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Paris, Plon-Nourrit, 1888.
- 306.<sub>5</sub> LEONIDA ANDREYEW, *Anatèma*, Milano, Sonzogno, 1925.  
Note di possesso: «Pisa - 14 - 12 - 1925 / IP».  
Nel frontespizio: sotto la parola «Dramma [in sette quadri]» Pizzetti annota a matita «tragedia?».
- 306.<sub>5</sub> LEONIDA ANDREYEW, *Quello che prende gli schiaffi*, Milano, Sonzogno, 1929.
- 306.<sub>8</sub> LEONIDA ANDREYEW, *Anfissa*, Milano, Sonzogno, 1926.
307. Cfr. 306.<sub>5</sub>
308. Cfr. 306.<sub>8</sub>
309. NICOLA LJESKOV, *Il viaggiatore incantato*, Milano, Bompiani, 1946.  
Note di possesso: «Ildebrando / Milano - 28 ag. 1946».
310. LEONE TOLSTOI, *Resurrezione*, Sesto San Giovanni, Barion, 1936.  
Note di possesso: «Ildebrando / Venezia / 1 ag. 942».
- 311.<sub>1,2</sub> LEONE TOLSTOI, *Guerra e pace*, 2 voll., traduzione di Erme Cadei, Milano, Mondadori, 1941-1942.
312. GERARDO HAUPTMANN, *I tessitori*, Milano, Treves, 1920. Cfr. PIZZETTI, *Inizi critici*, p. 25.
313. FEDERICO HEBBEL, *Maria Maddalena*, Milano, Sonzogno, s.d.  
Note di possesso: «Ild. P.»
314. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, Milano, Treves, 1908.  
Note di possesso: «Ildebrando P. / Parma 21[?] ott. 908».
315. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, Firenze, Vallecchi, 1956.  
Annotazioni: p. 19: «(Amleto)».



316. BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON, *Leonarda*, commedia in quattro atti, traduzione autorizzata di Alfredo Moscardiello, Milano, Sonzogno, 1904.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 14 luglio / 904».
317. NICOLAUS LENAU, *Faust*, riduzione dal tedesco in versi italiani di Vincenzo Errante, Roma, Casa Editrice Italiana, 1919.  
Dedica: «al Maestro / Ildebrando Pizzetti / offre / Vincenzo Errante / Firenze. Montebello 54 / 1925».
318. J. W. GOETHE, *Hermann et Dorothee*, poème en IX cants traduit par Bitaubé, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1903.  
Note di possesso: «Ild Pizzetti / 29.9.905».
319. Cfr. 445.
320. FRÉDÉRICH NIETZSCHE, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, III: *Le gai savoir*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901.
321. ALESSANDRO KUPRIN, *La fossa*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Milano, Bompiani, 1928.
322. ANDRÉ GIDE, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1950.  
Contiene: *Saul, Re Candaule, Edipo, Persefone*.
323. ROMAIN ROLLAND, *Danton*, Milano, Caddeo, 1922.
324. EUGENIO SCRIBE, *Il bicchier d'acqua*, Roma, Edizioni Roma, 1938  
Note di possesso: «IP».
325. JOAQUÍN DICENTA, *Juan José*, Milano, Sonzogno, s.d.
326. FEDERICO MISTRAL, *La regina Giovanna*, Lanciano, Carabba, 1914.  
Annotazioni: qualche nota all'introduzione.
327. LOPE DE VEGA, *Il cane dell'ortolano*, Roma, Edizioni Roma, 1940.  
Note di possesso: «IP».
328. GOFFREDO LESSING, *Emilia Galotti, Natano il savio*, Milano, Sonzogno, 1883.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 8 ottobre '904».
329. WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Alcuni Lieder*, testo, commento e versione a cura di Guido Manacorda, Firenze, Sansoni, 1918.  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti per la / gran gioia di sentirlo fraterno al / mio spirito / Guido Manacorda».
330. GEORGES BERNANOS, *Dialoghi delle Carmelitane*, Brescia, Morcelliana, 1954.  
Note di possesso: «Ildebrando».
331. GUY DE MAUPASSANT, *Le nouvelles della guerra*, Firenze, Seeber, [1914?].  
Note di possesso: «Ildebrando / autunno 914 / [†]».
332. FEDERICO SCHILLER, *Teatro*, interamente tradotto in italiano da A. Maffei e Carlo Rusconi, Napoli, Francesco Rossi-Romano, 1860.  
Dedica: «Ild. Pizzetti / 6 ottob. '901».  
Annotazioni: *Dell'uso del coro nella tragedia*, paragrafo 1: «il soffio di vita le vien dalla musica e dalla danza ...»; paragrafo 2; *La congiura del Fiesco*.
333. *I santi evangelii*, [traduzione di Niccolò Tommaseo], [Milano], [Civelli], 1866.
334. TITO ROSINA, *Mezzo secolo de La figlia di Iorio*, Genova, Giuseppe Principato, 1955.  
Dedica: «Al Maestro / Ildebrando Pizzetti / questo ricordo / di / Tito Rosina / 14 di marzo 1955».
335. ESCHILO, *Orestide*, traduzione di Pier Paolo Pasolini, Torino, Einaudi, 1960.  
Annotazioni: annotato in varie parti da Pizzetti, saggi e testo; p. 2: commento alla frase di Pasolini «Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico» nel quale Pizzetti scrive in basso: «e se così dovesse [†], direi

- “purtroppo?”»; p. 3: a commento della frase di Pasolini «Il momento più alto della trilogia è sicuramente l'acme delle Eumenidi, quando Atena istituisce la prima assemblea democratica della storia», Pizzetti scrive «no! no!», e sotto, a commento della frase di Pasolini «le Maledizioni si trasformano in Benedizioni», Pizzetti aggiunge: «?»; p. 23; p. 49: «Cassandra entra nella Reggia. Perché non lo dice il traduttore? [†] rinchiuso dall'interno»; p. 129; p. 138.
336. ESCHILO, *Agamennone*, versione ritmica di A. Marchioni, Roma, Maglione e Strini, 1925.  
Annotazioni: annotazioni musicali e tagli del traduttore a matita; p. 86: «forse qui è necessario che / la voce sgorgi in canto che meglio / contiene la piena del sentimento»; alla fine Pizzetti annota: «tutti i suggerimenti / al musicista scritti / a lapis in questa tragedia / sono del traduttore, che / evidentemente di musica non / sa nulla! / IP».
337. OMERO, *Il canto di Polifemo. Odissea - Libro IX*, interpretazione di Manara Valgimigli, Messina - Milano, Principato, 1946.  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti / per affettuoso e grato ricordo / di un pomeriggio di questa estate / M. Valgimigli / Parma, 25 XI 46».  
Annotazione: «[La mia pazienza potrà arrivare a / leggere le prime tre pagine, o, tutt'al più, / come prova o saggio della mia 'erudizione' le / ultimissime, gli aporèmata; la mia ambizione / che tu arrivassi un po' più in là...]».
338. ESCHILO, *Le tragedie*, II: *Agamennone. Le Coefore. Le Eumenidi*, Bologna, Zanichelli, 1927 (I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli).  
Annotazioni: nella prima pagina bianca dell'*Agamennone*: schema del primo atto della *Clitennestra* [Fig. 6b, p. 41]; p. 48: annotazione che fa riferimento alla traduzione del Bellotti; p. 109: appunto su Coro e corteo funebre; p. 116: «Vedi, per un coro finale *Le Coefore* p. 130?, 131?, 147, 196»; *Coefore*, p. 130: «Vedi? La versione di Leone Traverso p. 72-73»; p. 196: «V. il sogno di Clitenn. p. 160-161 / v. sul commento [?] di Valgimigli (Messina 1947) le pag. 74 e seg.».
339. SOFOCLE, *Le tragedie*, III: *Elettra. Le Trachinie. I satiri alla caccia*, Bologna, Zanichelli, 1926 (I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli).  
Annotazioni: Annotazioni di Pizzetti su *Elettra*, in particolare ultima pagina bianca annotata; p. 38: «qui differisce da Eschilo», riferendosi a Egisto, nei versi pronunciati da Elettra verso la madre: «che tu dell'assassino a fianco / giaci, con cui morte già d'este al padre»; p. 99: «sull'urna delle ceneri?»; ultima pagina.
340. ESCHILO, *Prometeo incatenato*, traduzione in versi e introduzione di Vincenzo Errante, Milano, Mondadori, 1926.  
Dedica: «a / Ildebrando Pizzetti / con una trepida speranza / nel cuore: ch'Egli si ac / cinga a un'impresa degna / dell'arte sua. / Vincenzo Errante / Milano, 21 Nov. 929 / - corso Plebisciti! -».  
Annotazioni: Saggio introduttivo interamente segnato a matita da IP.
341. SOFOCLE, *Edipo re*, traduzione di Lauro de Bosis, Roma, Alberto Stock, 1924.  
«Rappresentata per la prima volta sul Palatino alla presenza di s.m. il Re d'Italia e sotto gli auspici della Associazione Nazionale fra Mutilati e Invalidi di Guerra il XVII Maggio MCMXXIII. - Intermezzi musicali e Direzione Orchestrale di Ildebrando da Parma. Interprete principale Gustavo Salvini. Scene e costumi di P. Aschieri».  
Dedica: «Al / Principe della Musica / Ildebrando da Parma / devoto ed affettuoso omaggio / di Lauro de Bosis».

342. EURIPIDE, *Il ciclope*, tradotto in versi italiani con un saggio sul dramma satiresco da Ettore Romagnoli, Firenze, Quattrini, 1911.  
Note di possesso: «Ildebrando».  
Annotazioni: annotazioni ritmiche.
343. PLATONE, *Eutidemo e Protagora*, volgarizzati da Ruggiero Bonghi, Milano, Francesco Colombo libraio-editore, 1859.
344. PLATONE, *Dialoghi*, volgarizzati da Francesco Acri, Milano, Volonteri, s.d.  
Dedica: «19-10-921 / (da de Robertis) / Ildebrando».  
Annotazioni: sottolineature *Jone*.
345. GIUSEPPE ZANNONI, *Introduzione allo studio del Timeo*, Faenza, Stab. Grafico Fratelli Lega, 1938.
346. STENDHAL, *Viaggio in Italia (1801-1818)*, Milano – Roma, Rizzoli, 1942.  
Note di possesso: «IP / Firenze / 23 ag. 42».  
Annotazioni: sottolineature.
347. OMAR KHAYYĀM, *Les roba'yyat*, pour la première fois traduits en vers français par Pierre Pascal, Roma, Éditions du cœur fidèle, 1958.  
Dedica: «A Messer Ildebrando da Parma, / questo giardino di rose in lacrime, dove / passano, di fra i cipressi di una disperata / speranza, le voci placate di tutte le Donatella / del mondo, / con doveroso onore e di cuor fedele, / Pierre Pascal».  
Annotazioni: segnate con numerazione progressiva da 1 a 4 le quartine I, III, VI, VII; segnate senza numerazione le XXXIX, XL e la XLI con punto interrogativo [Fig. 2, pp. 19-23].
- 348.<sup>1,2</sup> HENRY THÉTARD, *La merveilleuse histoire du cirque*, 2 voll., Paris, Prisma, 1947.  
Annotazioni: Alcune pagine segnate.
349. *Permanence du cirque*, Paris, Revue Neuf, 1952.  
Annotazioni: segni di lettura sul saggio iniziale.
350. ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Tiber, 1929.
351. OLGA RESNEVIC SIGNORELLI, *La Duse*, Roma, Angelo Signorelli, 1938.  
Dedica: «Al maestro / Ildebrando Pizzetti / cordialmente / Olga Resnevic Signorelli / Roma, febbraio del 1939».
352. ETTORE LO GATTO, *Il teatro russo*, Milano, Treves, 1937.
353. ANDREA ANTOINE, *I miei ricordi sul teatro libero*, traduzione e note di Camillo Antona Traversi, Roma – Milano, Mondadori, s.d.
354. SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *L'antiteatro: il cinematografo come arte*, Roma, La voce anonima editrice, 1928.  
Dedica: «a Ildebrando Pizzetti / cordialmente / S. A. Luciani».
355. T. S. ELIOT, *Teatro*, con un saggio introduttivo di Salvatore Rosati, Milano, Bompiani, 1958.
356. GUGLIELMO CHILLEMI, *Il dramma antico nella Grecia moderna*, Bologna, Cappelli, 1963.  
Annotazioni: una frase segnata.
357. ALEXIS TAIROV, *Storia e teoria del Kamerny teatro di Mosca*, traduzione e commento di Enrico Fulchignoni, Roma, Edizioni italiane, 1942.
- [358.\*] «Sipario», XII/138, 1957.
359. NICOLA JEVREINOV, *Il teatro nella vita*, prefazione di Silvio d'Amico, Milano, Alpes, 1929.
- 360.<sup>1,3</sup> GUIDO RUBERTI, *Storia del teatro contemporaneo*, 3 voll., Bologna, Cappelli, 1928.
361. NAVARRE, *Dionysos: étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, Librairie Klincksieck, 1895.

362. T. S. ELIOT – GEORGE HOELLERLING, *The film of Murder in the cathedral*, London, Faber and Faber, 1952.
363. EMILIO DEL CERRO, *Nel regno delle maschere: dalla commedia dell'arte a Carlo Goldoni*, con prefazione di Benedetto Croce, Napoli, Francesco Perella, 1914.
364. *Enciclopedia Italiana Treccani. Idea. Esecuzione. Compimento*, Milano, Bestetti, [1939?].  
Dedica: «All'Eccellenza M.<sup>o</sup> Ildebrando Pizzetti – / accademico d'Italia – con viva cordialità – / Giovanni Treccani degli alfieri / Milano, 19.4.1943. / XXI.».
- 365.<sup>1,2</sup> GIULIO NATALI – EUGENIO VITELLI, *Storia dell'arte*, ad uso delle scuole e delle persone colte, 3 voll., Torino – Roma, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907.  
Note di possesso: «Ildebrando / 14 giugno 1907» (I), «Ildebrando / 7 ott. 1907» (II), «Ildebrando / novembre 1907» (III).  
Annotazioni: vari segni di lettura.
366. ADOLPHE APPIA, *Art vivant ou nature morte?*, Milano, Bottega di poesia, 1923.
367. FORTUNATO BELLONZI, *Renato Guttuso*, 20 settembre – 20 ottobre 1967, Montecatini Terme, Centro d'arte La Barcaccia, Roma, Istituto grafico Tiberino, 1967.
368. *Civico museo Correr, Venezia, catalogo 1928*, Venezia, Zanetti, 1928.  
Annotazioni: «7 ott. 1932 v. p. 17-18», «V. ritratto femmin. sec. XVII / pag. 57».
369. *Mario Borgiotti*, presentazione di Orio Vergani, Milano, Aldo Martello, 1959.  
Contiene ritratto di Pizzetti.  
Dedica: «Milano / 22/12/59 / A Ildebrando Pizzetti / con gratitudine / Mario Borgiotti»
370. *A Francesco Paolo Michetti*, Pescara, Arte della Stampa, [1929?].
371. *Capolavori di Filippo Palizzi*, con uno scritto di Gabriele d'Annunzio, Milano, Stabilimento arti grafiche Alfieri & Lacroix, [1928?].
372. ROBERTO PANE, *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*, Napoli, L'arte tipografica, 1954.
373. *La porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti*, Firenze, Società fotografie artistiche, 1949.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti affinché / nella fausta ricorrenza del suo / 80mo compleanno senta vivo / e vicino il cuore di Napoli, / di questa Napoli che ha / saputo comprendere la sua / umana, inconfondibile voce / musicale, offre con affettu / osa devozione / Emilia Gubitosi / Napoli 20 settembre 1960».
374. HANNS HOLDT – UGO HOFFMANSTHAL, *La Grecia. Architettura, paesaggio, vita popolare*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, [1923].
375. *Il mulino del Po*, dal romanzo di Riccardo Bacchelli, un film lux diretto da Alberto Lattuada, Roma, Lux Film, s.d.  
«Di questa edizione sono stati tirati 3750 esemplari, di cui 250 numerati in carta speciale e recanti le firme autografe di Riccardo Bacchelli, Alberto Lattuada e Ildebrando Pizzetti».
376. *Mostra di Pablo Picasso*, catalogo ufficiale a cura di Lionello Venturi, con la collaborazione di Eugenio Battisti e Nello Ponente, Roma, De Duca editore, 1953.  
Note di possesso: «IP».  
Annotazioni: sottolineature e annotazioni nella prefazione.
377. UGO BERNASCONI, *Precetti e pensieri ai giovani pittori*, Milano, Tipografia A. De Mohr, 1910.

378. ARNALDO BARILLI, *Storie grandi e piccole e ricordi del mondo parmense*, Parma, Tipografia «La Bodoniana», 1956.  
Dedica: «al Maestro / Ildebrando Pizzetti / [†] Barilli / .8.1.56 –».
379. JACOPO BOCCHIALINI, *Liriche del crepuscolo*, Parma, La Nazionale, 1961.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / anni lontani, sofferenze rinnovate! / J. B.»
380. JACOPO BOCCHIALINI, *Nido nella siepe*, Milano, Treves, 1921.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / fraternamente / 21 dicembre 1939 / Jacopo Bocchialini».
381. MAURIZIO CORRADI-CERVI, *Nuova guida di Parma*, Parma, Fresching, 1956.  
Dedica: «Al chiarissimo Maestro / Ildebrando Pizzetti / con venerazione offro questo tenero / fiore che ha il profumo della nostra terra / M. Corradi Cervi».
382. ARNALDO BARILLI, *Lettere d'amore di G. B. Masi conte di Felino*, Parma, Fresching, a. XIII e.f. [1935].  
Dedica: «All'illustre M. Ildebrando Pizzetti / l'a.».
383. LUIGI VICINI, *Al Zardén däl cel*, poesie in dialetto parmigiano, con disegni di Luigi Tesson, Parma, «La Nazionale», 1961.  
Dedica: «omaggio al maestro illustre / Ildebrando Pizzetti / con ammirazione e stima / Luigi Vicini / Parma 6/6/1961»; sopra a matita (stessa grafia): «Via Bernabei 54 / Parma».
384. ARNALDO BARILLI, *L'allegoria della vita umana nel dipinto correggesco della camera di S. Paolo in Parma*, Parma, Battei, 1906.  
Dedica: «Omaggio dell'a. al suo nuovo ed antico / amico, M.º Ildebrando Pizzetti».
385. RENZO PEZZANI, *Tarabacchi*, nuovo canzoniere parmigiano, illustrato dal pittore Latino Barilli, Torino, Il Verdone, 1943.  
«all'Eccellenza Ildebrando / Pizzetti per antica ammirazione / e devozione / Renzo Pezzani / Torino, 17 febbraio 1943».
386. RENZO PEZZANI, *Oc luster. Poesie parmigiane*, Parma, Edizioni della “Famija pramzana”, 1950.  
Dedica: «Al Socio Benemerito l'Illustre / M.o Ildebrando Pizzetti / in omaggio», segue timbro Famija pramzana e firma illeggibile.
387. RENZO PEZZANI, *Innocenza*, Torino-Milano-Genova-Parma-Roma-Catania, Società Editrice Internazionale, 1950.  
Dedica del libro a stampa a Bocchialini, illustrazioni di Piero Furlotti.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / orgoglio della mia terra / Renzo Pezzani».
388. JACOPO BOCCHIALINI, *Figure e ricordi parmensi in mezzo secolo di giornalismo*, Parma, Luigi Battei, 1960.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti, in ricordo d'anni lontani e recenti / vissuti in fraternità di pensieri e di affetti / Jacopo Bocchialini / 10.5.60».
389. JACOPO BOCCHIALINI, *Frammenti di storia, di arte e di vita parmense attraverso mezzo secolo di giornalismo*, Parma, «La nazionale» tipografia editrice, 1962.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti, col cuore dei vent'anni ma colla stanchezza / della vecchiaia / Jacopo Bocchialini».
390. JACOPO BOCCHIALINI, *Memorie e figure parmensi. Scrittori e poeti del Novecento*, Parma, «La nazionale» tipografia editrice, 1964.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti, gloria di Parma e d'Italia / l'autore e l'editore».
391. ARNALDO BARILLI, *Studi farnesiani*, Parma, La tipografia bodoniana, 1958.
392. GIOVANNI COPERTINI, *La mia casa*, Parma, La tipografia bodoniana, 1958.  
Intonso.

393. *Visioni di Parma*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1956.
394. LUIGI DE GIORGI, *La cupola di San Giovanni Evangelista in Parma*, argomento della conferenza detta nella Università popolare di Parma la sera del XIX febbraio del MCMXVIII, stampato a totale beneficio della Croce Rossa italiana e a cura della Cassa Centrale per le casse rurali cattoliche d'Italia in Parma, Parma, Fresching, 1918.
395. ATTILIO SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XVI e XV*, Firenze, Sansoni, 1908.  
Note di possesso: «Ildebrando / 14 febbraio 1929».  
Annotazioni: annotazioni e sottolineature.
396. ROMUALDO PANTINI, Vasto, Arte della stampa, 1946.
397. RICCARDO BACCHELLI, *Garibaldi e i mille*, discorso pronunciato nel teatro Lirico l'8 maggio 1960, celebrando il Comune di Milano il centenario della spedizione, Milano, [Cordani], 1960.  
Intonso.  
Dedica: «All'amico Pizzetti / Bacchelli. / giugno '60.».
398. RENATO FONDI, *Chamfort*, Pistoia, Rinascimento, 1916.  
Dedica: «A Ildebrando Pizzetti / con grande affetto / Renato Fondi / Firenze 14 nov. 1916».
- 399.<sup>1,2</sup> GIOVANNI COPERTINI, *Il parmigianino*, Parma, Fresching, 1932.  
Note di possesso a stampa: «questo esemplare n. 121 appartiene a / Ildebrando e Riri».
- 400.\* «Comprendre. Revue de la Société Européenne de Culture», 9, septembre 1953.
401. ANTONIO BRUERS, *La figlia di Iorio nel manoscritto originale di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Emilio Bestetti, 1938.
402. *Studiosi e artisti a sua Santità Pio XII*, nel XXV anniversario della consacrazione episcopale, Città del Vaticano, s.n., 1943.  
Contiene una composizione di Pizzetti.
403. *Italian painting: Twelve centuries of art in Italy, text by Edith Appleton Standen*, London, George Rainbird, 1957.  
Incollata foto di Nicola Rossi Lemeni nel ruolo di Thomas Becket.  
Dedica autografa dello stesso: «A Ildebrando Pizzetti / per il “fremito beato” / donato a migliaia di anime / in ricordo del “Suo arcivescovo” / che per primo lo ha sentito / per trasmetterlo al mondo / in umiltà e devozione. / Nicola Rossi Lemeni / Roma / nel dì di S. Stefano 1958».
404. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il libro ascetico della giovane Italia*, [Gardone Riviera], Il Vittoriale, 1935.  
Dedica: sul recto della penultima carta «a Ildebran / do da / Parma / Gabriele d'An / nunzio».
405. *Chansons populaires des XV et XVI siècles avec leurs melodies*, Strasbourg, Heitz, s.d.
406. WILLIAM SHAKESPEARE, *La tempesta. I due gentiluomini di Verona. Le allegre spose di Windsor. La dodicesima notte o quel che volete*, s.n.t.  
Testi assemblati assieme senza frontespizio.  
Note di possesso: «Ildebrando Pizzetti».  
Annotazioni a *I due gentiluomini* (sembra la grafia di Beggi).
407. ESCHIOLO, *Le tragedie*, tradotte da Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1961.  
Dedica: «al maestro Ildebrando Pizzetti / devoto omaggio dal suo / Leone Traverso / Firenze 22 nov. 1961».

408. *Giornate stendhaliane. Catalogo della mostra*, Parma, Fresching, 1950.
409. ADOLFO ALBERTAZZI, *Il Carducci in professione d'uomo*, Lanciano, Carabba, 1921.
410. NICCOLÒ MACCHIAVELLI, *Lettere familiari*, pubblicate per cura di Edoardo Alvisi, Firenze, Sansoni, s.d.
411. ANGELO POLIZIANO, *Le opere volgari*, a cura di Tommaso Casini, Firenze, Sansoni, s.d.
- 412.<sub>1-3</sub> LODOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, 3 voll., Firenze, Barbèra, 1872.
413. ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita*, Firenze, Giacomo Moro, 1834.
414. BATTISTA GUARINI, *Il pastor fido*, Venezia, Zaltieri, 1602.
415. FELICE CAVALLOTTI, *Martirologio italiano*, Milano, Sonzogno, 1892.  
415-425 rilegati assieme.
416. ANTONIO GHISLANZONI, *Racconti*, Milano, Sonzogno, 1884.  
415-425 rilegati assieme.
417. GIAMBATTISTA BAZZONI, *Il castello di Trezzo*, romanzo storico, Milano, Sonzogno, 1886.  
415-425 rilegati assieme.
418. BACCIO EMANUELE MAINERI, *Mamma ce n'è una sola*, Milano, Sonzogno, 1888.  
415-425 rilegati assieme.
419. VITTORIO BERSEZIO, *Domenico Santorno. Episodio della rivoluzione di Milano*, Milano, Sonzogno, 1884.  
415-425 rilegati assieme.
420. FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *Storia di un moscone*, Milano, Sonzogno, 1883.  
415-425 rilegati assieme.
421. GIAMBATTISTA BAZZONI, *Zagranella o una pitocca del 1500*, Milano, Sonzogno, 1884.  
415-425 rilegati assieme.
422. CESARE CANTÙ, *Novelle brianzole*, Milano, Sonzogno, 1883.  
415-425 rilegati assieme.
423. GIOVANNI BOCCACCIO, *La Fiammetta*, Milano, Sonzogno, 1883.  
415-425 rilegati assieme.
424. EMILIO DE MARCHI, *Racconti*, Milano, Sonzogno, 1889.  
415-425 rilegati assieme.
425. GIULIO VALLÈS, *I refrattari*, Milano, Sonzogno, 1884.  
415-425 rilegati assieme.
426. GIOVANNI BATTISTA NICCOLINI, *Arnaldo da Brescia*, Milano, Sonzogno, 1882.  
426-434 rilegati assieme.
427. LODOVICO ARIOSTO, *La cassaria. Il negromante*, Milano, Sonzogno, 1883 (Biblioteca universale).  
426-434 rilegati assieme.
428. LORENZINO DE' MEDICI, *Aridosia. Apologia*, con prefazione e note di Ferdinando Biglioni, Milano, Sonzogno, 1887.  
426-434 rilegati assieme. Cfr. PIZZETTI, *Inizi critici*, pp. 23-24 (recensione a *Lorenzaccio* di de Musset, con importanti riferimenti alla tragedia greca).
429. FERDINANDO GALIANI – GIAMBATTISTA LORENZI, *Socrate immaginario*, commedia per musica, preceduta da un saggio critico e con note del dottor Michele Scherillo, Milano, Sonzogno, 1886.  
426-434 rilegati assieme.
430. CARLO GOLDONI, *Un curioso accidente. Gl'innamorati*, Milano, Sonzogno, 1883.  
426-434 rilegati assieme.

431. CARLO GOZZI, *L'amore delle tre melarance. L'augellino belverde*, Milano, Sonzogno, 1883.  
426-434 rilegati assieme.
432. PAOLO GIACOMETTI, *La colpa vendica la colpa. Il poeta e la ballerina*, Milano, Sonzogno, 1885.  
426-434 rilegati assieme.
433. LORENZO SONZOGNO, *Benvenuto Cellini*, Milano, Sonzogno, 1889.  
426-434 rilegati assieme.
434. GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, Milano, Sonzogno, 1888.  
426-434 rilegati assieme.
435. FELICE CAVALLOTTI, *Poesie scelte*, Milano, Sonzogno, 1891.  
435-444 rilegati assieme.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / li 12 del Luglio 99».
436. GABRIELE ROSSETTI, *Canti della patria*, Milano, Sonzogno, 1884.  
435-444 rilegati assieme.  
Orecchia su *Visione*.
437. BARTOLOMEO SESTINI, *Pia de' Tolomei*, Milano, Sonzogno, 1887.  
435-444 rilegati assieme.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti».
438. ALESSANDRO MANZONI, *Il trionfo della libertà*, con prefazione e note di Carlo Romussi, Milano, Sonzogno, 1884.  
435-444 rilegati assieme.
439. GIOVANNI PRATI, *Edmengarda. Una cena d'Alboino Re*, Milano, Sonzogno, 1884.  
435-444 rilegati assieme.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti».  
Annotazioni: alcuni segni di lettura.
440. CORRADO GARGIOLLI, *Fernando e Gisella*, Milano, Sonzogno, 1884.  
435-444 rilegati assieme.
441. ELIODORO LOMBARDI, *La spedizione di Sapri*, poemetto eroico-lirico, Milano, Sonzogno, 1885.  
435-444 rilegati assieme.
442. GIOVANNI TORTI, *La torre di Capua. Scetticismo e religione. Sulla poesia*, Milano, Sonzogno, 1883.  
435-444 rilegati assieme.
443. AURELIO COSTANZO, *Gli eroi della soffitta e poesie varie*, Milano, Sonzogno, 1886.  
435-444 rilegati assieme.  
Annotazioni: versi segnati a pp. 72, 98, 99, 100.
444. PINDARO, *Le Odi*, tradotte da Giuseppe Borghi, Milano, Sonzogno, 1885.  
435-444 rilegati assieme.
- 445.<sub>1</sub> G. W. GOETHE, *Autobiografia (poesia e verità)*, prima versione italiana di A. Courtheoux, Milano, Sonzogno, 1903 [?].  
Note di possesso: «Ild. Pizz[etti] / 4 ottobre del [†]».
- 445.<sub>2</sub> G. W. GOETHE, *Autobiografia (poesia e verità)*, parte seconda, prima versione italiana di A. Courtheoux, Milano, Sonzogno, 1891.  
I due tomi sono stati rilegati assieme.  
Note di possesso: «Ild. Pizzetti / 4 ottobre '90[†]».  
Annotazioni: segni a matita in tutto il libro.
- 446.<sub>1</sub> VOLFANGO GOETHE, *Fausto*, traduzione di Giovita Scalvini, Milano, Sonzogno, 1900.



- 446.<sub>2</sub> VOLFANGO GOETHE, *Fausto*, parte seconda, [traduzione di Giuseppe Gazzino], Milano, Sonzogno, 1900.  
I due volumi sono rilegati assieme.  
Note di possesso: «Ild Pizzet» [tagliata nella rilegatura] (parte prima), «Ild Pizzetti / aprile del '903» (parte seconda).  
Annotazioni: vari appunti (anche su Schumann e una critica al traduttore nella parte prima).
447. P. VIRGILII MARONIS, *Aeneidos*, s.n.t.  
Senza frontespizio, inizia a p. 83.  
Annotazioni: sparse.
448. [VIRGILIO], *Bucolicon. Georgicon*, s.n.t.  
Senza frontespizio, inizia da p. 1.
- 449.<sub>1</sub> VIRGILIO, *Opere*, [I], [Roma, Perino, 1890].  
Inizia da p. [3].
- 449.<sub>2</sub> VIRGILIO, *Opere*, II, Roma, Perino, 1890.  
Note di possesso: ex libris Ildebrando Pizzetti.  
[\*] «Poesia. Quaderni internazionali», VIII, Mondadori, 1947 (All'insegna della Medusa).  
Annotazioni: correzioni a matita di Pizzetti a pp. 57-73, *Il valore espressivo delle pause*.

## Appendice 2.

### Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Ildebrando Pizzetti. Opere letterarie

L'elenco descrive le opere letterarie appartenute a Ildebrando Pizzetti conservate alla BNCF. È ricavato dall'inventario del fondo e dall'OPAC SBN. Segue il numero progressivo della collocazione MUS PIZZETTI (i volumi 62-66 non sono catalogati in OPAC) e presenta i dati secondo la stessa forma dell'Appendice 1.

62. GABRIELE D'ANNUNZIO, *La figlia di Iorio*, Milano, Treves, 1904.
63. ANGELO COCLES, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di G. d'Annunzio tentato di morire*, Milano, Mondadori, 1935.  
Dedica dell'autore a Ildebrando Pizzetti.
64. GABRIELE D'ANNUNZIO, *La nave*, Milano, Treves, 1908.  
Dedica dell'autore a Ildebrando Pizzetti.
65. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Fedra*, Milano, Treves, 1909.
66. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Milano, Treves, 1921.  
Dedica dell'autore a Ildebrando Pizzetti.
67. GABRIELE D'ANNUNZIO, *La beffa di Buccari. Con aggiunti la canzone del Quarnaro, il catalogo dei trenta di Buccari, il cartello manoscritto e due carte marine*, Milano, Treves, 1918.  
Dedica dell'autore a Ildebrando Pizzetti, aprile 1918; sull'occhietto.
189. CORRADO ALVARO, *Lunga notte di Medea*, Milano, Bompiani, 1966.
190. MANARA VALGIMIGLI, *Saffo e altri lirici greci*, Vicenza, Edizioni del Pellicano, stampa 1942.  
Note di possesso: «Ildebrando 5 dic. 942».
191. SOFOCLE, *Elettra*, traduzione di Leone Traverso, Mazara, Società editrice siciliana, 1956.  
Annotazioni: testo con postille, contiene otto pagine di annotazioni di Ildebrando Pizzetti.
192. GIUSEPPE UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, con un saggio di Alfredo Gargiulo, Firenze, Vallecchi, 1933.  
Note di possesso: «Ildebrando».  
Annotazioni: diverse pagine [Fig. 5, p. 28].
193. ARNALDO BARILLI, *La Gran giustizia eseguita sulla piazza di Parma il 19 maggio 1612*, estratto da «Aurea Parma», 1, 1912, pp. 16-30.  
Dedica dell'autore ad Ildebrando Pizzetti.
194. ARNALDO BARILLI, *Drammi farnesiani*, Parma, Fresching, 1934.  
Dedica dell'autore a Ildebrando Pizzetti.
195. ESCHILO, *Le Coefore*, traduzione e commentario critico di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1948<sup>2</sup>.  
Note di possesso: «Ildebrando, Roma 19 luglio 1961».  
Annotazioni: testo con postille.

- 
196. T. S. ELIOT, *Assassinio nella cattedrale*, traduzione di Alberto Castelli, Milano Bompiani, 1956<sup>3</sup>.  
Note di possesso: «5 maggio 1956, I.P.».
197. CATULLO, *Odi. Epitalami. Elegie*, Milano, Sonzogno, 1895.  
Note di possesso di Ildebrando Pizzetti.
198. T. S. ELIOT, *Assassinio nella cattedrale*, traduzione di C. V. Lodovici, Roma, Edizioni universitarie, 1940.  
Note di possesso: «Ildebrando».
199. PIETRO CALDERON, *Il pozzo di San Patrizio. A ingiuria segreta vendetta segreta*, Milano, Sonzogno, 1883.  
Note di possesso di Ildebrando Pizzetti.
200. PIERRE CORNEILLE, *Il Cid. Poliuto*, Milano, Sonzogno, 1883.  
Annotazioni: testo con postille [Fig. 1, pp. 12-15].
201. GIUSEPPE UNGARETTI, *L'allegria*, Milano, Preda, 1931.  
Annotazioni: diverse pagine [Fig. 4, pp. 26-27].

Benedetta Zucconi

## «Ciò che dicono le cose che vivono con noi»: sulla biblioteca di Gian Francesco Malipiero



### 1. Malipiero e i libri

«Come ordinare la propria biblioteca è un tema altamente metafisico»: così esordiva Roberto Calasso in uno dei suoi ultimi scritti, dedicato all'organizzazione fisica e mentale dei volumi negli spazi domestici e del pensiero.<sup>1</sup> La disposizione dei libri, siano questi in una casa privata o in una biblioteca, molto dice infatti dell'impostazione e delle finalità di un luogo, di un'istituzione o, limitandosi alla sfera del privato, degli orizzonti di un singolo individuo. E, volendo fare un passo indietro, la composizione stessa di una biblioteca, prima ancora della sua organizzazione, fornisce indizi preziosi per meglio comprendere studi, inclinazioni, principi, orizzonti d'attesa del suo proprietario. Ma forse ancor di più essa dice (e qui anche la disposizione dei suoi libri vi partecipa attivamente) del modo in cui questo stesso proprietario intende rappresentare sé stesso, ossia dell'immagine che egli, volontariamente o meno, comunica di sé attraverso i volumi posseduti.

Non è un caso che Gian Francesco Malipiero abbia spesso parlato dei suoi libri e delle sue letture nella sua vasta produzione verbale scritta. Dato, questo, da tenere in ancor maggiore considerazione se si pensa all'importanza che gli scritti di Malipiero rivestono per la sua produzione di compositore, di cui non rappresentano (come ha brillantemente illustrato Marcello Sorce Keller) un complemento sussidiario, bensì un elemento determinante e sostanziale.<sup>2</sup> Attraverso i numerosi accenni alla sua biblioteca, ai libri antichi, alle prime edizioni, ai volumi rari che affollavano gli scaffali del suo studio nella casa di Asolo [Fig. 1], traspare un rapporto di intimità con i volumi, quasi una sorta di personificazione dell'oggetto libro, come suggerisce un suggestivo passaggio tratto da *La pietra del bando*, raccolta di memorie autobiografiche pubblicato originariamente nel 1945:

---

Finito di scrivere nel marzo 2023, revisione e *editing* settembre 2023. Ringrazio sentitamente Francisco Rocca (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica) per aver facilitato l'accesso alle fonti e aver generosamente messo a mia disposizione la traccia e la registrazione dell'intervento *Gian Francesco Malipiero nel suo labirinto: tra l'archivio e la biblioteca* che tenne al seminario di studi del progetto (*Biblioteche di compositori*, Fondazione Ugo e Olga Levi, 7-8 ottobre 2016). Tale contributo costituisce la base per la redazione delle due sezioni tematiche centrali del presente capitolo.

1. ROBERTO CALASSO, *Come ordinare una biblioteca*, in Id., *Come ordinare una biblioteca*, Milano, Adelphi, 2020, pp. 11-61: 11.

2. Cfr. MARCELLO SORCE KELLER, *A "Bent for Aphorisms": Some Remarks about Music and about His Own Music by Gian Francesco Malipiero*, «The Music Review», 39/3-4, 1978, pp. 231-239.

1.  
Lo studio di Gian Francesco Malipiero nella casa di Asolo.  
Fotografia risalente agli anni 1920-1930

Mai ho potuto catalogarli né dividerli per materia ordinatamente, sempre si sono ribellati a qualsiasi umiliazione, imponendosi alla mia volontà e valendosi dei loro incontestabili diritti sul mio spirito. Spesso, senza che io li tocchi, essi cambiano di posto o, mentre li cerco, sono là a portata di mano ma non si fanno scoprire. M'avviene di vederli scendere dagli scaffali, rincorrersi, acciuffarsi. Assisto ad autentiche discussioni accademiche. Ecco Aristarco Scannabue che attacca briga con tutti i suoi contemporanei. Goldoni, l'abate Chiari, Carlo Gozzi si guardano in cagnesco. Un intero palchetto è occupato da Jean Jacques Rousseau, il precursore dei letterati dilettanti di musica. Egli per il *Devin du village* darebbe i 38 volumi delle sue opere letterarie. Quindi uomini di teatro che non hanno resistito più della moda del loro tempo, si sono ritirati in un angolo della biblioteca: l'Aretino, l'Albergati, il Fagioli, il Trissino, ecc. ecc. si sono rassegnati alla vita degli scaffali che certo non vale quella della scena. Gli eruditi (Muratori, Tiraboschi) accendono i loro fari, sono sempre pronti ad illuminarvi. Han fatto lega fra di loro certi scapestrati come il Baffo che ascolta le facezie del Burchiello e dei berneschi pur trovandole insipide.<sup>3</sup>

Emerge da qui l'impostazione eminentemente teatrale e drammaturgica della poetica di Malipiero, riflessa così non solo nella sua produzione artistica, quanto nel suo personale atteggiamento nei confronti della realtà fenomenica, e che si manifesta in queste pagine in una vera e propria *messa in scena* della sua biblioteca. Essa diviene qui uno spazio teatrale, una sorta di palcoscenico in cui i libri, quasi ancor prima dei loro autori, sono i personaggi al centro della scena. Già Giovanni Morelli era giunto a conclusioni simili, tracciando un parallelo tra la propensione al teatro e le forme di autonarrazione biografica del compositore:

[Malipiero] ci rappresenta una vita, quasi centenaria, di letture eclettiche, eretiche, rare, che riecheggiano di segrete risonanze (con procedimenti similmusicali, tematici, variantistici), letture registrate nelle opere di teatro musicale come in una sorta di diario. Le tracce di lettura sembrano alludere a storie di contrasti di poetica, o essere misantropiche, testimoni dell'invaghimento per una bellezza letteraria che viene dissepolta per essere nuovamente riposta in uno scrigno di ricordi coatti d'altre letture sopravvenute e ritornanti. Il tutto all'insegna della provocazione, sia del pubblico intellettuale sia di quello popolare.<sup>4</sup>

Da questi stralci si compone l'immagine di una vita dedicata alle letture, così come appare evidente l'intreccio tra le letture stesse e l'elemento autobiografico, declinato qui in chiave teatrale. Vi è inoltre la volontà, più o meno consapevole o manifesta, di una costruzione del sé attraverso la descrizione

dei suoi volumi, ossia un volersi proporre al lettore innanzitutto come letterato ed erudito, prima ancora che come musicista. Su questo punto, le parole di Malipiero sono ancora una volta rivelatrici: non è difatti un caso se proprio in apertura dello scritto eponimo della *Pietra del bando* egli imporrà una frase in calce in stampatello, quasi una sorta di intento programmatico o, per dirla alla moda d'oltralpe, di *Fragestellung*: «SE SI POSSA RACCONTARE DI SÉ E DI CIÒ CHE DICONO LE COSE CHE VIVONO CON NOI».<sup>5</sup>

La devozione nei confronti degli antichi, il gusto per l'inusuale, la sensibilità nel cogliere il valore dei testimoni del passato sono spesso oggetto delle riflessioni rapsodiche di Malipiero, che sembra investire i suoi acquisti librari anche di un ruolo validante per la propria attività artistica, come avviene in più riprese nel seguente, lungo passaggio tratto da una successiva raccolta di scritti, *Ti co mi e mi co ti*:

Ero da poco installato nella casa di Asolo e per un anno intero fui costretto a rimanervi prigioniero perché avevo sacrificato tutto il mio denaro acquistando quattro opere preziose e non solo per il valore commerciale, difatti non le riposi negli scaffali della mia biblioteca, ma le lessi e mi aiutarono a scoprire ciò che credevo di avere scoperto. Le intuizioni armoniche di Nicola Vicentino, le teorie del superatissimo Zarlino, poeta oltre che musicista, e la chiaroveggenza di Gian Battista Doni mi convinsero e mi confermarono che non ero uscito di strada. Pure i novellieri mi tennero buona compagnia, l'*Allegra brigata* lo prova inevitabilmente [*sic*]. E i poeti? Dei *grandi* conservai una sola edizione, la più sguarnita di commenti e ciò per non compromettere la stabilità degli scaffali. Preferisco pensare che il famoso «Papè Satan, papè Satan aleppe» sia un misterioso sconfiggiamento contro Satana, anziché l'errore di un amanuense, scoperto dal più erudito professore di letteratura italiana.

Un mutilo esemplare della *Zucca*, trovato su una bancarella, mi fece conoscere Antonfrancesco Doni e fu una grande rivelazione per me e immediatamente mi impadronii di alcune sue argute filastrocche delle quali mi servii, per esempio, nella parte del buffone nel *Torneo Notturmo*.

«La non estesa o poco o superficiale o malferma educazione non lascia concepire alla generalità del popolo italiano una stima solida per gli scrittori de' nostri climi, che son soltanto guardati come sorgenti non curabili d'un passeggero *divertimento*». Così si esprime nelle *Memorie inutili* Carlo Gozzi.

[...] mi divertii a raccogliere tutte le opere di Antonfrancesco Doni, possedevo l'opera omnia [*sic*] di questo singolare scrittore che studiai tanto che m'accorsi pure della sua grande sensibilità musicale, specialmente attraverso la scelta dei bellissimi madrigali, ch'egli raccolse nel *Dialogo della musica*, fra i quali i due di sua composizione, non sono da disprezzare. Sappiamo poi che egli presentò alcune sue composizioni musicali al Duca d'Urbino nella speranza che questi lo assumesse alla sua Corte, in qualità di "musicista". Acquistai parecchie opere di Pietro Aretino. Strano destino, come Antonfrancesco Doni, pure l'Aretino doveva finire

3. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Cave canem* in Id., *La pietra del bando*, a c. di Giuseppe Garrera, Montebelluna, Edizioni Amadeus, 1990, pp. 33-43: 39-40.

4. GIOVANNI MORELLI, *Il teatro per musica*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a c. di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, IV: *Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 1081-1113: 1111.

5. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *La pietra del bando*, in Id., *La pietra del bando*, [p. 19].

i suoi giorni a Venezia, ch  solo la Serenissima poteva offrire lo spazio necessario alle loro imprese e fatalmente dovevano diventare feroci nemici. Ferocissimo fu il Doni pubblicando il “*Terremoto con la rovina d’un gran colosso bestiale anticristo della nostra  ra*” libello di un gusto piuttosto discutibile. Sono comunque grato pure all’Aretino il quale collabor  con me concedendomi per la mia musica, la sua commedia *Il Marescalco*.

Di Francesco Sansovino, riuniti, oltre la guida di *Venezia citt  nobilissima e singolare*, ben sedici opere che mi interessarono soprattutto perch  lo immaginavo assiduo alle riunioni della Accademia Pellegrina, che il Doni fond  a Venezia.<sup>6</sup>

La natura asistemica degli scritti di Malipiero non consente di ravvisare nelle sue descrizioni un intento programmatico (riferendosi in particolare alla sua musica, Sorce Keller dir  che Malipiero «did not have a “Weltanschauung” but, rather, “feelings”»);<sup>7</sup> e tuttavia traspare da questi e da altri passaggi la ferma volont  che la sua attivit  di collezionista di libri, in particolare di libri antichi, non venisse derubricata a semplice bibliofilia, come confermato dal soffermarsi di Malipiero sul valore letterario delle opere al di l  di quello antiquario, l’acquisto di esemplari mutili, e in particolare l’insistenza sull’effettiva lettura e studio dei volumi acquistati. Dello stesso tenore sono alcuni successivi passaggi di *Mi co ti e ti co mi*:

Io acquistai nella traduzione francese alcune opere di autori russi sontuosamente rilegate, in tutta pelle e fregi d’oro, per quanto l’edizione fosse tra le pi  straccione. Amo le belle edizioni, perci  irritato dalla frivolt  della persona (una attrice) che pure in questo si rivelava alquanto superficiale, donai i volumi a un amico. Per un puro caso (molto spesso sono stato pi  favorito che danneggiato dal caso) m’accorsi che m’era sfuggito il volume del teatro di Puskin, lo trattenni, lo lessi e l’ultima opera *L’invit  de pierre* mi piacque enormemente, tanto che la ridussi per “mio uso personale”.<sup>8</sup>

Allo stesso modo, nella *Pietra del bando* Malipiero accenna a un taccuino di studi in cui egli avrebbe trascritto appunti di grandi maestri del passato, tra cui Zarlino e Gaffurio, ben prima di acquisirne i volumi sul mercato antiquario, sottolineando cos  una familiarit  con questi autori ben oltre – e a prescindere – dal possesso materiale dei loro scritti: «il pi  bello   che mai avrei sognato di ritrovare nel taccuino frammenti dell’arte poetica di Orazio, del discorso sulla musica antica e moderna di Vincenzo Galilei che credevo leggere per la prima volta nel 1926, quando lo acquistai, nella edizione originale, per la mia biblioteca».<sup>9</sup> E se anni dopo Umberto Eco, altro celeberrimo

collezionista di libri, affermava che per alcuni bibliofili «tagliare le pagine al libro raro sarebbe come, per un collezionista di orologi, spaccare la cassa per vedere il meccanismo»,<sup>10</sup> Malipiero al contrario ammonisce il suo lettore da un atteggiamento di pura accumulazione feticista nei confronti dell’oggetto libro, chiudendo con queste parole lapidarie il breve volume di scritti: «Se il libro rimane chiuso, il suo autore vive fra le tombe, perch  tombe non sono, possono essere miniere: la vergogna cade su coloro che non solo non le sfruttano, ma le costringono a rimanere chiuse».<sup>11</sup>

## 2. I volumi conservati alla Fondazione Giorgio Cini

Si   detto di come, nel pubblicare i suoi saggi e memorie biografiche relative alle sue acquisizioni librarie, Malipiero volesse costruirsi una precisa immagine di artista e studioso da trasmettere all’esterno. Di contro, la composizione del suo lascito presso la Fondazione Giorgio Cini e taluni preziosi documenti d’archivio permettono di osservare in maniera pi  laica la composizione della sua biblioteca personale, e con essa il profilo di studioso e di artista che i suoi libri delineano al di l , almeno in parte, di intenti autorappresentativi. A questo proposito converr  anzitutto ricordare alcuni fatti.

Il lascito di Malipiero alla Fondazione Cini   diviso in due parti: il Fondo Gian Francesco Malipiero, conservato presso l’Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini (FGFM), e la cosiddetta biblioteca di Gian Francesco Malipiero, ovvero la raccolta libraria ceduta da Malipiero alla Fondazione nei primi anni Sessanta<sup>12</sup> e conservata presso il Centro Studi per il Teatro e il Melodramma (BFGM).<sup>13</sup> Le ragioni di questa dislocazione risiedono in vicende che hanno portato alla costituzione di entrambi gli istituti, che derivano da un istituto originario, quello di lettere musicali e teatro fondato da Vittore Branca nel 1957.

La BFGM consiste oggi di milletrecento volumi tra edizioni moderne e libri antichi. Comprende due sezioni principali: da un lato vi   un nucleo di opere musicali comprendente circa 120 partiture manoscritte e 49 partiture a stampa; dall’altro si trovano, come accennato in precedenza, gli altri 1300 libri. Tra i titoli di musica si contano partiture a stampa di compositori del Seicento e del Settecento, tra cui Benedetto Marcello, Baldassare Galuppi,

10. UMBERTO ECO, *Riflessioni sulla bibliofilia*, in Id., *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano, Bompiani, 2011, edizione digitale.

11. MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti*, p. 102.

12. Scriveva Malipiero a Vittore Branca il 10 giugno 1961: «In quanto alla biblioteca, sto mettendola a posto, completa di schedario, e la faccio trascrivere entro un libro, dopodich  te lo porter . Anche qui non vorrei che l’amicizia che Vittorio Cini nutre per me si trasformasse in un peso, o peggio, per la fondazione. Da parte vostra ci vuole una decisione. Racchiuso entro piccolo spazio tutta la mia attivit , per cui libri che mi servirono, archivio da me stesso selezionato, manoscritti recanti il mio nome. Vi fa piacere? Credete giusto che cos  possa essere? una cosa bisogna stabilire: nella mia biblioteca ci saranno 20 rarit , il resto vale solo perch  servi alla mia opera.   questo un titolo per San Giorgio?» (FGFM).

13. Cfr. la pagina web dell’Istituto per il Teatro e il Melodramma: <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000032/gian-francesco-malipiero.html> (ultimo accesso: 8 agosto 2023).

6. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1966, pp. 82-84.

7. SORCE KELLER, A “*Bent for Aphorisms*”, p. 9.

8. MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti*, pp. 97-98.

9. MALIPIERO, *La pietra del bando*, p. 23.



Domenico Cimarosa, Giuseppe Sarti, nonché diverse copie manoscritte. Colpisce, tuttavia, la consistenza tutto sommato esigua delle opere musicali se confrontate con le opere letterarie. È lo stesso Malipiero, nei suoi scritti biografici, a fornire una spiegazione a questa apparente anomalia della sua raccolta, giustificata da quella forma di dolorosa misantropia e di isolamento artistico spesso evocata dalla critica e dagli studi scientifici:<sup>14</sup>

La musica è rappresentata da poche opere, ch   io ho evitato il contatto con quegli autori che non amo. Posseggo alcuni codici rarissimi, ma sono teoria, scienza del contrappunto, storia della musica. [...] Non avrei mai potuto raccogliere per il gusto di raccogliere tutta la musica, perch   gi   il titolo stampato sul dorso mi avrebbe ricordato la presenza e l'esistenza di certi "compositori" che mi fanno soffrire e che preferisco dimenticare.<sup>15</sup>

Nella seconda sezione si individuano ugualmente in due ambiti principali. Il primo di questi    relativo alla letteratura italiana del Cinquecento, Seicento e Settecento, con un'evidente predilezione per il versante satirico e burlesco della produzione letteraria del tempo, di cui conserva prevalentemente le prime edizioni a stampa. La letteratura veneziana occupa una posizione di rilievo, ma ancor pi   interessante (anche alla luce di quanto si diceva in precedenza)    il forte orientamento verso la produzione teatrale. E in questo senso si incontrano autori quali Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Pietro Chiari, Francesco Albergati Capacelli, naturalmente Pietro Metastasio, Pietro Aretino. Assai scarso risulta il versante della filosofia, cos   come quello della storia dell'arte. Il secondo ambito raccoglie invece la trattatistica musicale antica, di cui Malipiero conservava opere di inestimabile valore librario, quali le prime edizioni di Vincenzo Galilei, i quattro volumi delle opere di Zarlino, le prime edizioni di Nicola Vicentino e di Giovanni Battista Doni.

Non mancano inoltre, e anzi appresentano una parte cospicua del fondo librario, collezioni complete di singoli autori e opere (alcuni dei quali ascrivibili al suddetto primo ambito). Vi    per esempio la raccolta completa dei 250 volumi dei classici italiani,<sup>16</sup> che Malipiero cita anche tra le pagine della *Pietra del bando*, indugiando ancora una volta in amare divagazioni biografiche:

Se enumero i 250 volumi della magnifica raccolta dei classici italiani (Milano, 1803-1815), mi ritrovo a Parma dove la scopersi vent'anni fa, acquistando i tre volumi della vita di Benvenuto Cellini. Devo a questo incontro col Cellini la conoscenza di molte opere che mai sarebbero entrate a far parte della mia biblioteca se non

14. Per sintetizzare i molteplici possibili esempi si rimanda allo studio di Adriana Guarnieri Corazzol sui *topoi* della critica malipieriana: *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, «Il Saggiatore musicale», 5/2, 1998, pp. 309-326, in particolare p. 315.

15. MALIPIERO, *La pietra del bando*, pp. 42-43.

16. Si tratta del progetto editoriale dalla milanese Societ   tipografica de' classici italiani, compiuto tra il 1802 e il 1814 (*Edizione delle opere classiche italiane dedicata al cittadino Melzi D'Eril vice-presidente della Repubblica italiana*).

mi fossi proposto di completare la raccolta. A tal scopo peregrinai per tutta Italia; guai se prendo in mano qualche volume: Siena, Bologna, Milano, tutte le citt   d'Italia coi loro singolarissimi librai antiquari, mi passano davanti agli occhi e non trovo che rimpianto.<sup>17</sup>

Vi sono poi, di notevole rilievo:

- il *Parnaso italiano* (56 voll.),<sup>18</sup> *l'Ape comica italiana dopo il Goldoni* (36 voll.),<sup>19</sup> la *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto veneziano* (16 voll.)<sup>20</sup> e la *Storia pittorica dell'Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (14 voll.);<sup>21</sup>
- raccolte di opere complete, tra cui l'edizione di fine Settecento degli opera omnia di Jean-Jacques Rousseau in 38 volumi,<sup>22</sup> le opere complete di Francesco Albergati Capacelli,<sup>23</sup> le *Opere poetiche del signor abate Carlo Innocenzo Frugoni*,<sup>24</sup> gli scritti di Apostolo Zeno, i saggi di Montaigne in edizione settecentesca, le opere di Algarotti;
- 100 cinquecentine, 92 secentine, 478 settecentine

E ancora:

- pi   di 500 volumi pubblicati nel corso del XIX secolo (di cui per   buona parte, ossia pi   della met  ,    rappresentata dalla sopra citata collezione dei classici italiani);
- circa 160 opere di un meno fornito comparto novecentesco.

Tra gli autori di quest'ultimo spicca il nome di Gabriele d'Annunzio, legato a Malipiero da un rapporto di amicizia e di cui il compositore conservava diverse edizioni dedicate. Anche di lui egli scriveva nella *Pietra del bando*, memore dell'antico sodalizio artistico e personale ad anni di distanza dalla morte dell'amico:

Malinconico il reparto dei libri con dedica: amicizie morte prima di nascere, promesse non mantenute. L'ultima opera, le cento e cento pagine di Gabriele d'Annunzio, reca una dedica (solstizio 1935) che fu il congedo: «a Gian Francesco Malipiero che trascrisse e ordin   questo libro con la sua amicizia perpetuata oltre la morte».<sup>25</sup>

17. MALIPIERO, *La pietra del bando*, p. 42.

18. Cfr. *Parnaso italiano ovvero Raccolta de' poeti classici italiani. D'ogni genere d'ogni et   d'ogni metro e del pi   scelto tra gli ottimi, diligentemente riveduti sugli originali pi   accreditati, e adornati di figure in rame*, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1784-1791.

19. Cfr. *Ape comica italiana dopo il Goldoni*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1831-1834.

20. Cfr. *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto veneziano*, Venezia, al negozio di libri all'Apollon, 1817.

21. Cfr. LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, corredata di molte illustrazioni dell'ab. De Angelis e da altri*, Venezia, Pietro Milesi, 1837-1839.

22. Cfr. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Oeuvres completes de J.J. Rousseau*, [Parigi], [Poin  ot], 1788.

23. Cfr. *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, Venezia, nella stamperia di Carlo Palese a spese dell'autore, 1783-1785.

24. Cfr. CARLO INNOCENZO FRUGONI, *Opere poetiche*, Parma, Stamperia Reale, 1779.

25. MALIPIERO, *La pietra del bando*, p. 41.

Circa le lingue dei volumi, l'italiano è quella maggiormente rappresentata, seguito dal francese, che compare spesso in traduzioni di classici greci e spagnoli nonché delle opere di Wagner, e poi, in misura decisamente inferiore, dal tedesco. Sono praticamente quasi del tutto assenti libri in inglese, lingua che, a dispetto delle sue vicende personali, Malipiero non padroneggiava.

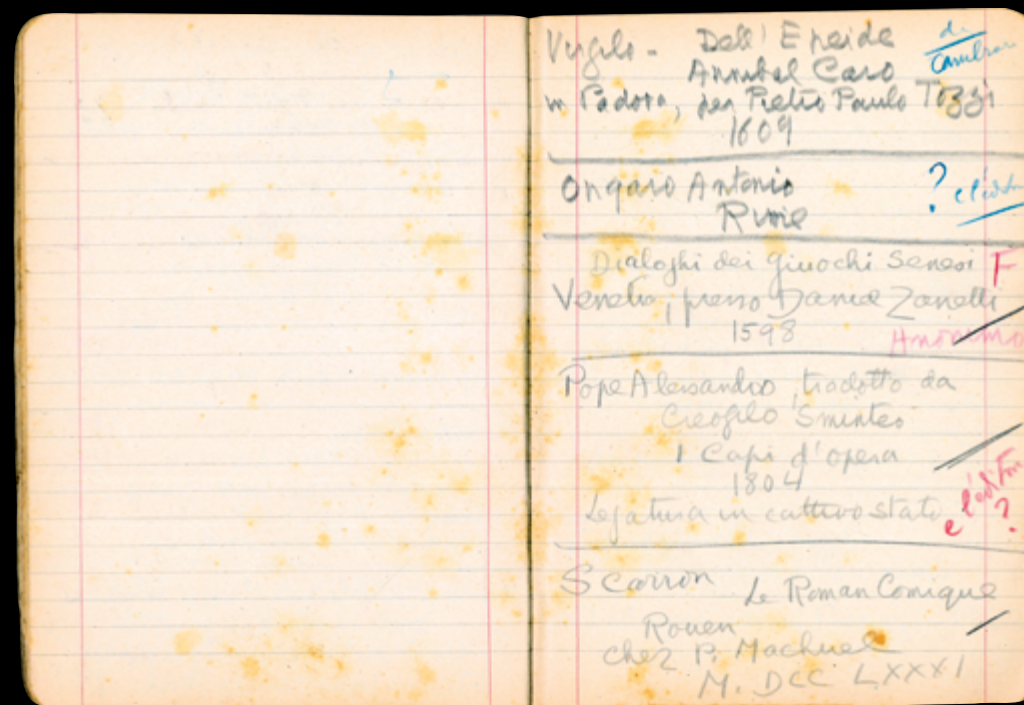
### 3. Il censimento topografico redatto da Anna Wright

Un episodio legato alla biblioteca personale di Malipiero e alla sua gestione interna si rivela fondamentale per mettere ordine almeno in parte nella poderosa raccolta di volumi, e non da ultimo per comprendere il rapporto del compositore con i suoi libri e per meglio avvicinare la sua figura di uomo e di artista attraverso di essi. Di tale circostanza si conserva ampio materiale documentario nel fondo archivistico del compositore (FGFM). Si tratta di un insieme di sette quaderni redatti a mano dalla seconda moglie, l'inglese Anna Wright, che Malipiero sposò nel 1922 [Figg. 2a-e]. I quaderni di Anna testimoniano lo stato della biblioteca durante gli ultimi anni della Seconda guerra mondiale; inoltre alcune lettere provenienti dal carteggio tra i due coniugi aiutano a determinare e datare con precisione i quaderni, nonché a meglio comprendere le circostanze della loro compilazione.

I sette quaderni, infatti, furono compilati durante gli ultimi anni della guerra, all'epoca dell'occupazione tedesca, quando Malipiero da Asolo si era temporaneamente spostato a Venezia, stabilendo la sua residenza presso il Conservatorio Benedetto Marcello, di cui era direttore. «Durante la seconda guerra mondiale, mentre dirigevo il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, più che le difficoltà derivanti dalla guerra stessa, la nostalgia per la casa asolana [è] rimasta al centro di tutti i miei pensieri e delle mie preoccupazioni», scriveva ancora in *Ti co mi e mi co ti*.<sup>26</sup> Non è un esercizio di fantasia ricondurre tali angustie al pensiero della biblioteca personale di Malipiero, lontana e inaccessibile in quegli ultimi anni di guerra. Pur nella possibilità di reperire molti dei volumi necessari al suo lavoro nelle biblioteche veneziane, prima tra tutte la Biblioteca Marciana, Malipiero spesso si rivolge alla moglie per richiederle l'invio di volumi; circostanza, questa, che è già di per sé indicativa del rapporto quasi viscerale di Malipiero con i suoi libri, che sembra ravvisare negli esemplari della sua collezione non delle mere copie di un testo, bensì dei testimoni unici e insostituibili. E questo pur in assenza, come ovvio trattandosi di volumi di grande valore, di annotazioni di qualsivoglia natura – benché non manchino tracce d'uso quali ex libris, annotazioni sui fogli di guardia o numerosi segnalibri.<sup>27</sup> «I libri della mia biblioteca vivono con me, in me»,

26. MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti*, p. 53.

27. Tuttavia molte di queste annotazioni sono riconducibili al periodo della cessione della biblioteca alla Fondazione Giorgio Cini, quindi successive al momento qui indagato. Esse riguardano in buona parte indicazioni relative all'utilizzo di fonti specifiche per le composizioni di Malipiero, segnalate quindi spesso all'interno dei volumi.

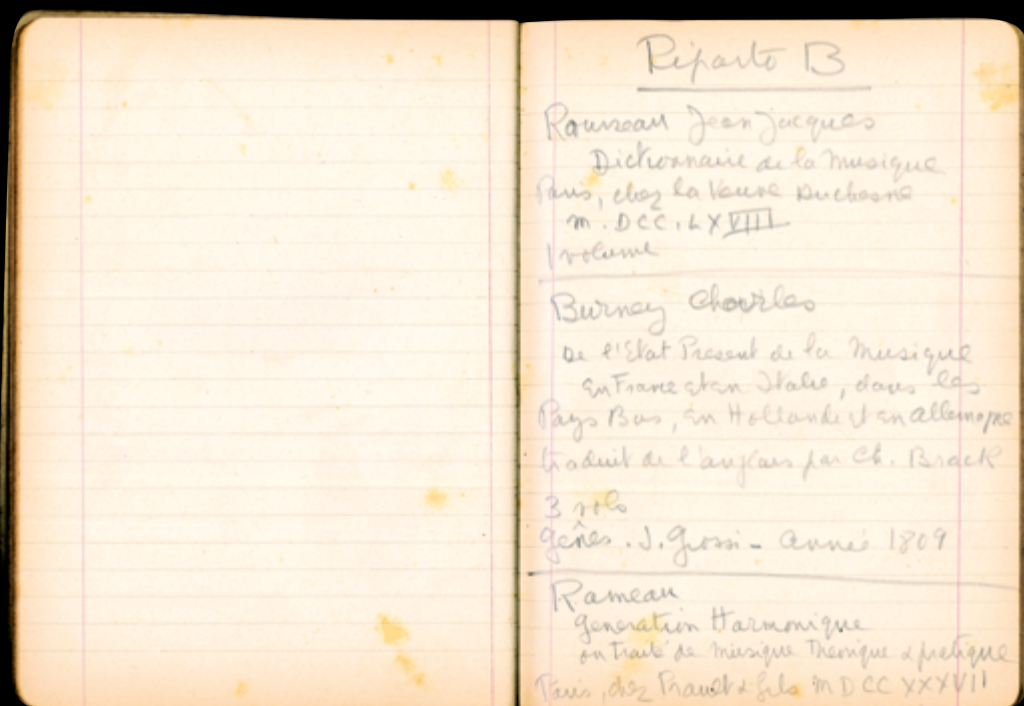
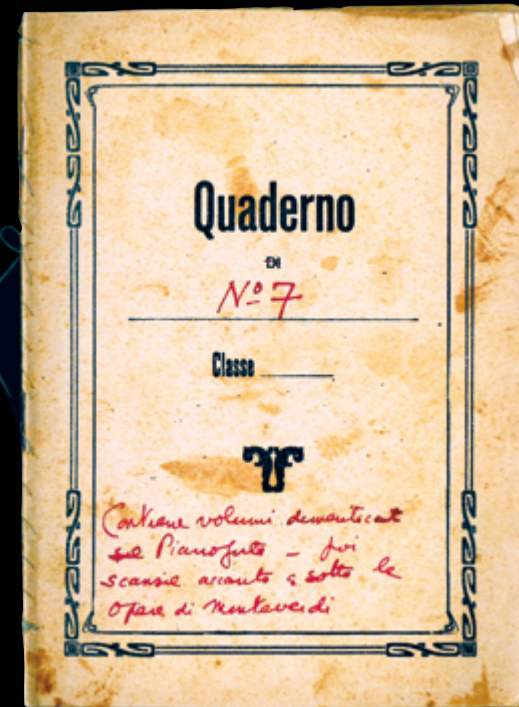
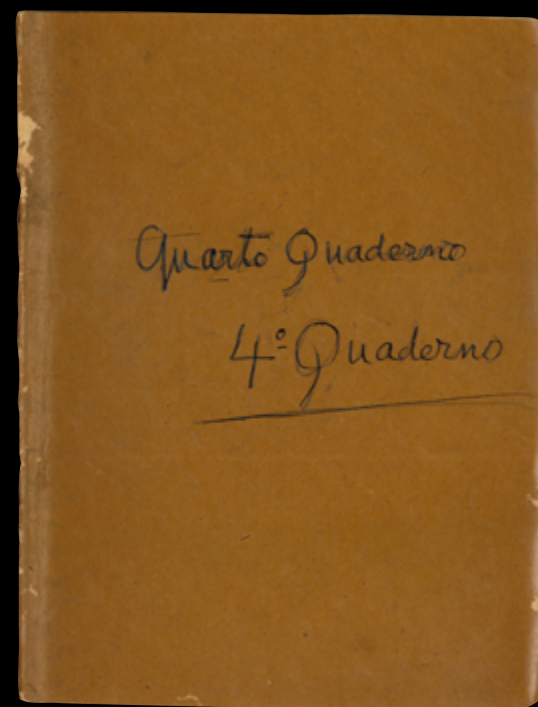
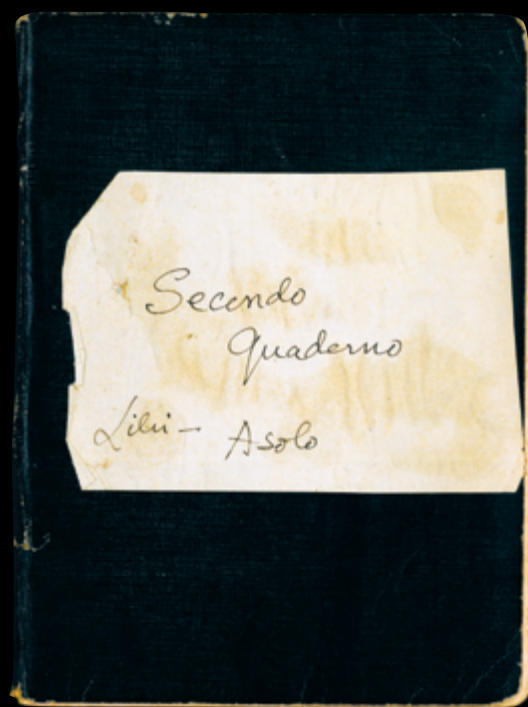


### 2.

Immagini dai quaderni con il censimento topografico della biblioteca asolana redatti da Anna Wright e annotati da Malipiero

VENEZIA, FONDAZIONE GIORGIO CINI, ISTITUTO PER LA MUSICA, FONDO GIAN FRANCESCO MALIPIERO

a. Pagine del quaderno n° 1



- 2.
- b. Frontespizio del quaderno n° 2
- c. Pagine del quaderno n° 2
- d. Frontespizio del quaderno n° 4
- e. Frontespizio del quaderno n° 7



scriveva proprio in quegli anni, nel 1945, esplicitando la dolorosa simbiosi con la sua raccolta libraria.<sup>28</sup>

Il carteggio tra Malipiero e la moglie offre diverse conferme di queste frequenti richieste librarie. Così scriveva per esempio Anna al marito nel febbraio del 1944: «Per trovare Aretino nella parte dov'è Rousseau, Goldoni ecc. fa troppo freddo nello studio, ti prego di avere pazienza. Subito che cambia [...] tempo principierò la lista di tutti i tuoi libri, cominciando da dov'è il Rousseau, e allora inevitabilmente rintraccerò Aretino» (FGFM). Poco tempo dopo, tra il febbraio e il marzo del 1944, ancora Anna: «È ora di avere una lista dei tuoi libri, perché è molto difficile trovarli quando tu ne hai bisogno. Ma bisognerebbe sul catalogo in qualche maniera indicare la posizione sugli scaffali dove sono». Con queste parole Anna vaticinava l'attività che l'avrebbe tenuta impegnata nei mesi successivi: la mappatura dettagliata di tutti i volumi conservati nello studio del marito ad Asolo, seguendo la loro collocazione sui diversi scaffali. In sette quaderni a righe in formato A5 Anna riporta così tutte le acquisizioni librarie presenti in casa, offrendo (al marito a suo tempo, oggi al ricercatore) una fotografia precisa della biblioteca di Malipiero nella primavera del 1944.

Anna procede sistematicamente di libreria in libreria, di scaffale in scaffale, elencando tutti i libri che trova. Emerge dunque la presenza di quattro librerie (identificate nei quaderni con le lettere da A a D), dato confermato dalle testimonianze fotografiche disponibili sullo studio di Malipiero ad Asolo. Nel quaderno 7, che rappresenta una sorta di appendice, Anna riporta poi i libri abbandonati dietro la sedia dello scrittoio e quelli posati sul pianoforte.

La suddivisione più evidente a una prima ricognizione è di ordine cronologico. La libreria A conserva la quasi totalità delle cinquecentine e buona parte delle secentine, mentre i restanti volumi della stessa epoca sono riposti nella contigua libreria B. Unica eccezione, *L'Hoggidi, ouero il mondo non peggiore né più calamitoso del passato* di Secondo Lancellotti, stampato nel 1671, e che al momento della compilazione dei quaderni si trova nella libreria D, dietro alla scrivania del compositore. Questa, insieme alla libreria C, spazialmente dislocata rispetto alle altre, ossia nella parte opposta della stanza sopra il sofà, conserva le opere contemporanee a Malipiero, ossia i volumi stampati dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, inclusa una cospicua raccolta di autori novecenteschi, molti dei quali italiani, appartenenti ai più svariati ambiti della vita culturale, artistica e sociale. Tra questi, vi è la produzione critica di compositori della Generazione dell'Ottanta quali Alfredo Casella e Ildebrando Pizzetti,<sup>29</sup> nonché dei rappresentanti del

*coté* intellettuale di quella corrente come Fausto Torrefranca, Giannotto Bastianelli e Bruno Barilli, e il poco più giovane Guido Maggiorino Gatti,<sup>30</sup> tra i musicologi *ante litteram* si contano anche Romualdo Giani (*Note marginali agli intermezzi critici di Ildebrando Pizzetti* [1921]), e rappresentanti della nuova generazione come Gianandrea Gavazzeni (*3 studi su Pizzetti* del 1937 e *Viaggio in paesi musicali*, 1959) e Massimo Mila, presente col suo *Il melodramma di Verdi*, pubblicato nel 1933 da Laterza; vi sono le opere di Benedetto Croce,<sup>31</sup> nonché di altri scrittori e intellettuali quali Ardengo Soffici,<sup>32</sup> Giovanni Papini,<sup>33</sup> così come Elio Vittorini, Alberto Savinio, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Vitaliano Brancati<sup>34</sup> e naturalmente moltissime opere di Gabriele d'Annunzio, quasi tutte con dedica;<sup>35</sup> ben rappresentati i poeti delle ultime generazioni con Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Vincenzo Cardarelli, Diego Valeri, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale,<sup>36</sup> e gli artisti figurativi con Filippo De Pisis (*Poesie*, 1942) e Umberto Boccioni (*Pittura scultura futuriste*, 1914). Vi sono inoltre opere di altre personalità afferenti al contesto veneziano, come già

30. Torrefranca, *Giacomo Puccini* (1912). Bastianelli, *La crisi musicale europea* (1912) e *Musicisti di oggi e di ieri* (1914). Barilli, *Il sorcio nel violino* (1926), *Delirama* (1924) e *Il paese del melodramma* [1929]. Gatti, *Ildebrando Pizzetti* (1934), *Situazione della musica* (1918) e *Figure di musicisti francesi* (1915).

31. *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo* (1916), *Nuovi saggi di estetica* (1926), *Aesthetica in nuce* (1929) e *La storia come pensiero e come azione* (1938).

32. *Il caso Medardo Rosso* (1909), *Kobilek* (1919), *Giornale di bordo* (1921) e *Ricordi di vita artistica e letteraria* (1931).

33. *Un uomo finito* (1920), *Poesia in versi* (1932), *24 cervelli* (1924), *Pane e vino* (1926), *Gli operai della vigna* (1929), *Sant'Agostino* (1929), *Gog* (1931), *Dante vivo* (1933), *Storia della letteratura italiana*, tomo 1° (1937), *I testimoni della Passione* (1938), *La pietra infernale* (1934), *Mostra personale* (1941), *La corona d'argento* (1941), *Opera prima* (1917) e *Su questa letteratura* [1929].

34. Elio Vittorini, *Teatro spagnolo* [1941], Alberto Savinio, *Hermaphrodito* [1918] e Vitaliano Brancati, *Don Giovanni in Sicilia* (1941). Pirandello, *Scamandro* (1909), *Novelle per un anno* (1937), *Teatro* (in 10 volumi, 1935), *Tutti romanzi* (1941) e *I fantasmi* (1931). Bontempelli, *Giro del sole* (1941), *Verga, L'Aretino, Scarlati, Verdi* (1941), Pirandello, Leopardi, D'Annunzio (1938), *L'avventura novecentista* (1938), *Gente nel tempo* (1937), *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1937), *Due storie di madri e figli 1928-1930* (1933), Arturo Martini (1939) e *Teatro 1916-1935* (1936).

35. In ordine cronologico: *L'allegria dell'autunno* (1895), *Le elegie romane* (1905), *La figlia di Iorio* (1905), *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* (1906), *Le novelle della Pescara* (1907), *Il fuoco* (1907 e 1933), *Le martyre de Saint Sebastien* (1911), *Sogno di un tramonto d'autunno* (1913), *Francesca da Rimini* (1913), *La Pisanella* (1913), *Per la più grande Italia. Orazioni e messaggi* (1915), *La Leda senza cigno* (1916), *La beffa di Buccari* (1918), *Il testo del nuovo patto marino* (1925), *Lettera ai Dalmati*, (1919), *Il ferro*, (1919), *Ritratto di Luisa Baccara* (1920), *Per la coppa del Benaco* (1921), *Le faville del maglio*, *Il venturiero senza ventura* (1924), *Agli Ungheri* (1929), *Il libro ascetico della giovane Italia* (1926), *Alcyone* (1931), *La penultima ventura, libro primo*, *Il sudore di sangue* (1931), *La penultima ventura, libro secondo*, *l'urna inesaurita* (1931), *Del libro segreto* (1935), *Teneo te Africa*, (1936), *Solus ad solam* (1939), *La chiesa di Doberdò* [n.d.] e *Il capobanda* [n.d.]. Vi sono poi alcune opere tradotte in francese da André Doderet (*Contemplation de la mort*, 1928; *Nocturne*, 1923; *La torche sous le boisseau*, 1928), e gli *Opera omnia* in 50 volumi pubblicati da Mondadori [1927-1936]. Su d'Annunzio sono inoltre presenti numerosi studi critici, nonché l'edizione del carteggio con Mussolini (*Lettere di D'Annunzio a Mussolini*, 1941) e *Le tre redazioni di un taccuino di guerra* a c. di Antonio Bruers per la Fondazione Il Vittoriale degli Italiani (1942).

36. Carducci, *Poesie* (1907). Pascoli, *Poesie* in 9 volumi (1905) e *Poemi italici* (1911). Cardarelli, *Prologhi, viaggi, favole* [1931], *Il sole a picco* [1929], *Poesie* (1942), *Il cielo sulle città* [1939] e *Parliamo dell'Italia* (1931). Carducci, *Poesie* (1907). Valeri, *Fantasia veneziana* (1934). Ungaretti, *L'allegria 1914-1919* (1941) e *Sentimento del tempo 1919-1935* (1943). Montale, *Ossi di seppia* (1931).

28. MALIPIERO, *La pietra del bando*, p. 39.

29. Di Casella sono presenti *G.S. Bach* [s.d.], *Il pianoforte* (1936), *21+26* (1931) e *I segreti della giara* (1941). Di Pizzetti, *Musicisti contemporanei* (1914) e *Intermezzi critici* [1914 o 1921]. In questa nota e fino alla 54 gli estremi bibliografici si limitano, salvo eccezioni, alle indicazioni dell'autore, del titolo essenziale e della data di edizione o stampa fornite da Anna Malipiero. Le parentesi quadre colmano le lacune.

Valeri e De Pisis, fra cui il politico e intellettuale Pompeo Molmenti, lo scrittore Giovanni Comisso.<sup>37</sup> Tra gli stranieri, si contano, tra altre, le opere di Sigmund Freud, Jean Cocteau, André Gide, Franz Kafka.<sup>38</sup> Una costellazione di autori, questa, che restituisce l'immagine di un artista dagli interessi molteplici e soprattutto intellettualmente inserito nella rete culturale e artistica del suo tempo, contrariamente al luogo comune già additato che vorrebbe Malipiero «il musicista unico, il compositore dello straniamento nella polifonia cinquecentesca, l'uomo alieno dalla propria epoca nutrito di nostalgia per un tempo lontano sempre rievocato».<sup>39</sup>

Tornando alla suddivisione dei volumi, più confusa risulta la collocazione delle settecentine, distribuite tra le prime tre librerie (A-C), con qualche sporadico esemplare anche nella quarta (D). In questo senso può essere d'aiuto cercare tra gli scaffali delle analogie non tanto cronologiche, quanto piuttosto relative ai generi. Emerge così che la libreria A è dedicata quasi esclusivamente a opere poetiche e teatrali cinque-, sei- e settecentesche, includendo per la maggior parte libri antichi, ma anche studi successivi di commento e riedizioni di testi. La libreria B invece si apre con scritti di teoria musicale, principalmente rappresentati da edizioni settecentesche, tra cui spiccano però alcuni tesori librari quali *L'Istitutioni harmoniche* di Zarlino (1589), il *Dialogo della musica antica e della musica moderna* di Vincenzo Galilei (1571) o *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* di Nicola Vicentino (1555). A partire dal secondo scaffale si torna invece alla produzione poetica e letteraria sei-settecentesca, con solo qualche fugace incursione in ambito musicale con edizioni di Benedetto Marcello e alcune opere di consultazione di carattere musicale.

Decisamente più variegata è invece la composizione della libreria C, dove inoltre compaiono per la prima volta (fatta eccezione per la pur voluminosa raccolta delle opere complete di Rousseau nella libreria A)<sup>40</sup> i primi volumi in lingua straniera. Assieme ad altri testi sul teatro e di poesia, storie di Venezia, e molte delle opere degli autori novecenteschi citati in precedenza, vi sono dunque, tra gli altri, le traduzioni in francese di Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, e Friedrich Nietzsche,<sup>41</sup> le opere poetiche di Baudelaire,

37. Molmenti, *Goldoni* (1880), *La storia di Venezia nella vita privata* (1885), *La dogaresa di Venezia* (1887), *Giacomo Favretto* (1895) e *I nemici di Venezia* [1924]. Comisso, *L'italiano errante per l'Italia* (1937) e *Agenti segreti veneziani nel '700* [1941].

38. Freud, *Selbstdarstellung* [1934]. Cocteau, *Le mystère Laïc* [1928], *Orphée* (1927). Gide, *Oscar Wilde* (1910). Kafka, *Amerika* [1927] e *Der Prozess* (1925).

39. GUARNIERI CORAZZOL, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, p. 315.

40. Si veda la nota 22 di questo contributo.

41. Oscar Wilde, *De profundis* (tradotto da Henry D. Davray, 1905), *Intentions* (J. Joseph Renauld, 1905), *La prêtre et l'acolyte* (Albert Savine, 1918). Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires* (1896) e *Eureka* (1900), entrambi nella traduzione di Charles Baudelaire. Nietzsche, *Humain, trop humain* (Alexandre-Marie Desrousseaux, 1899), *L'origine de la tragédie* (Jean Marnold e Jacques Morland, 1901). Inoltre è presente *Al di là del bene e del male* (1902) nella traduzione italiana di Edmondo Weisel.

Rimbaud e Verlaine,<sup>42</sup> gli scritti musicali di Henry Prunières,<sup>43</sup> ma anche gli scritti musicali di Berlioz<sup>44</sup> e le opere teoriche – in lingua tedesca – di Arnold Schönberg.<sup>45</sup>

La letteratura russa (Dostoevskij, Gogol, Puškin, Čehov) – quasi sempre nelle tempestive traduzioni francesi<sup>46</sup> – è invece riposta nella libreria D, assieme ai restanti autori novecenteschi e agli studi di orchestrazione di Berlioz, alle sue successive revisioni a opera di Richard Strauss e Charles-Marie Widor, nonché il trattato di orchestrazione di Rimskij-Korsakov.<sup>47</sup> Vi sono inoltre – ed è l'unica occorrenza – alcune opere per il teatro musicale dello stesso Malipiero: *Il finto arlecchino*, *Torneo notturno*, *Antonio e Cleopatra*, *Ecuba*,<sup>48</sup> nonché schizzi e bozzetti per *Le sette canzoni*. Sempre nella libreria D si trovano infine i volumi contenenti le opere di William Shakespeare, alla cui produzione drammatica Malipiero attinse per i libretti del *Giulio Cesare* (1936), *Antonio e Cleopatra* (1938) e *Mondi celesti e infernali* (1950, tratto in parte da *Romeo e Giulietta*).

A proposito di Shakespeare, si è già avuto modo di ricordare la mancanza di confidenza con l'inglese di Malipiero; e infatti, le opere di Shakespeare compaiono esclusivamente in traduzione: una versione tedesca di *Romeo e Giulietta*,<sup>49</sup> nonché una traduzione italiana di alcuni drammi (*Otello*, *La Tempesta*, *Re Lear*, *Macbeth*), risalente al 1834 e pubblicata dall'editore Scapin.<sup>50</sup> Ma il riferimento linguistico di Malipiero per Shakespeare è soprattutto il francese: nella biblioteca del 1944 risultano dunque un volume dalla

42. *Petits poèmes en prose*, *Les paradis artificiels* [s.d.], *Les fleurs du mal* [s.d.] e *Œuvres posthumes* (1908).

43. *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (1914), *L'opéra italien en France avant Lully* (1913), *La vie illustre e libertine de Jean-Baptiste Lully* (1929), *Lully* [1910 o 1927], *Cavalli* (1931) et *Nouvelle histoire de la musique* (1934).

44. *Les soirées de l'orchestre* (1871) e *Lettres intimes* [1882].

45. *Harmonielehre* [s.d.] e *Zum 60. Geburtstag* [1934].

46. Gogol, *Tarass Boulba* (traduzione di Louis Viardot, 1911), *Les âmes mortes* (traduzione di Ernest Charrière, 1912) e *Contes et Nouvelles* (traduzione di Henri Chirol, [1899]). Puškin *La fille du capitaine* (traduzione di Louis Viardot, 1895). Čehov, *Un duel* (tradotto da Henry Chirol, 1902) e *La steppa* (traduzione italiana di Olga Resnevič, 1920). Decisamente nutrita la sezione dedicata a Dostoevskij che annoverava: *Le crime et le châtiment* (traduzione di Victor Derély, [1884]), *Krotkaia* (traduzione di E. Halperine-Kaminsky, [1886]), *Souvenir de la maison des morts* (traduzione di Charles Neyroud, [1886]), *Humiliés et offensés* (traduzione di E. Humbert, [1886]), *Les possédés* (traduzione di Victor Derély, [1886]), *L'idiot* (traduzione di Victor Derély, [1887]), *Les pauvres gens* (traduzione di Victor Derély, [1888]), *Celle d'un autre* (traduzione di Ely Halpérine-Kaminsky et Charles Morice, [1888]), *Les étapes de la folie* (traduzione di Ely Halpérine-Kaminsky, 1892), *Le double* (traduzione di J. Wladimir Bienstock e Léon Werth, 1906), *Carnet d'un inconnu* (traduzione di J. Wladimir Bienstock e Charles Torquet, 1906), *La logeuse* (traduzione di J. Wladimir Bienstock, 1925) e *Les frères Karamazov* (traduzione di Ely Halpérine-Kaminsky et Charles Morice, [s.d.]).

47. Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* [s.d.]. Strauss, *Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz* (tradotto e rivisto da Ernest Closson, 1909). Charles-Marie Widor, *Technique de l'orchestre moderne* (1904). Rimskij-Korsakov, *Principes d'orchestration* (traduzione di Michel Dimitri Calvocoressi, 1914).

48. Di queste opere, l'elenco di Anna non chiarisce se si tratti di edizioni a stampa o di materiale autografo.

49. Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo und Julia*, traduzione di August Wilhelm von Schlegel, Leipzig, Reclam, 1922.

50. WILLIAM SHAKESPEARE, *Alcune tragedie e drammi*, 3 voll., Milano, Scapin, 1834.



traduzione di François Guizot,<sup>51</sup> nonché tre tomi dalle opere complete nella traduzione francese di François-Victor Hugo, quarto figlio di Victor Hugo.<sup>52</sup> Proprio quest'ultima edizione era stata il riferimento di Malipiero nel redigere il libretto del *Giulio Cesare*, come si evince da una lettera inviata dalla moglie Anna a Mrs. Coolidge:

I am simply brimming over with desire to tell you what he [Malipiero] is working at now, he is rather secretive about it, but I feel to you I can reveal everything: the theatre is always a lure, he always hearkens back to opera, but this time he goes back to being the author of his own libretti and the person responsible for the words, but actually he is not absolutely responsible for he is adapting a play of a great departed dramatist, will you ever guess that he has turned to Shakespeare, and will you ever of making a libretto out of it, following the Shakespearean text as closely as possible, he works on the French translation of François Hugo, but he has his English text as his side and I translate it out to him as he wants to be even closer to the English than the French translation, alth[ough] it is the libretto that has occupied and preoccupied him yet at the same time of working it he is constantly thinking of the music of it. I know you will be mightily thrilled at this news.<sup>53</sup>

Alcuni appunti manoscritti di Malipiero nella stesura del libretto per *Antonio e Cleopatra* lasciano intuire che l'edizione di Hugo abbia costituito il punto di partenza anche per questa sua seconda fatica shakespeariana. Il riferimento a precisi numeri di pagine per determinati passaggi, nonché la scelta di alcuni vocaboli per la traduzione, congruenti con la traduzione di Hugo, tolgono ogni dubbio riguardo al fatto che Malipiero si fosse servito di questa edizione e non della traduzione di André Gide per i tipi di Lucien Vogel,<sup>54</sup> sul cui esemplare (oggi conservato nel fondo librario di Malipiero alla Fondazione Giorgio Cini) è possibile leggere «per il mio Antonio e Cleopatra» vergato a mano dal compositore; volume, questo, che inoltre non risulta tra quelli annotati da Anna Malipiero nella redazione dei quaderni. In un simile

frangente i quaderni di Anna, oltre ad aprire un varco sugli orizzonti culturali di Malipiero, consentono di confermare ipotesi suggerite dall'analisi storico-filologica dei materiali compositivi, conferendo tridimensionalità storica alla biblioteca del compositore (che a oggi conserva solo due traduzioni da testi di Shakespeare, tra cui non risulta quella francese di Hugo).

#### 4. «Da eliminare»: le note di Malipiero al censimento di Anna

Un'ultima riflessione relativa alla biblioteca del 1944 censita da Anna riguarda alcuni commenti a margine vergati da Malipiero sulle liste della moglie. Oltre a numerosi titoli cancellati, a un primo sguardo colpisce quanto si legge nel quarto quaderno in corrispondenza del volume di Vincenzo Tommasini *La luce invisibile* (Modena, Formiggini, 1929), a sua volta cassato, e al cui margine Malipiero specifica: «distruggerlo». A fronte di numerose altre cancellature o più laconiche indicazioni quali «via», quale la ragione di un'istruzione tanto perentoria? Compositore poco più anziano di Malipiero (era nato a Roma nel 1878) Tommasini era stato come lui allievo di Max Bruch a Berlino: non è quindi da escludere che i due musicisti italiani si fossero conosciuti in quell'occasione, o al più tardi in conseguenza della fondazione della Società Nazionale di Musica nel 1917, di cui entrambi erano membri.<sup>55</sup> Una sorte simile a quella della *Luce invisibile* era toccata a *La rivoluzione musicale italiana* di Gino Roncaglia (Milano, Bolla, 1928), di cui un appunto a margine lascia pochi dubbi sulla sorte riservatagli: «distrutto». «Da eliminare» è intimato invece da Malipiero in relazione al *Il dramma politico di Ugo Foscolo* di Arturo Marpicati e per *Georges Migot* di Pierre Wolff. Questo tipo di annotazione, assieme alle numerose cancellature, spesso corredate da indicazioni come «via», e altre più esplicite come «da collocare tra i documenti di famiglia» (relativo a *Nozze Malipiero-Damin*, con ogni probabilità un album fotografico), suggeriscono che Malipiero sia intervenuto sui quaderni dopo la loro stesura, a più riprese, nei decenni successivi, in particolare in vista della cessione della sua biblioteca alla Fondazione Giorgio Cini, circostanza a cui egli stesso accenna, pur con vaghezza, nei suoi scritti:

Ora i miei libri sono lontani, li ospita un rifugio che li proteggerà da una fine ingloriosa, cioè non andranno più all'asta, suprema espressione della cupidigia di certe iene sempre in agguato. La rassegnazione, in questo caso è simile a quella che si prova davanti a una creatura umana che amiamo e che va a seppellirsi in un convento.

Ogni mio libro si è trasformato in uno spettro che mi passa e ripassa davanti agli occhi, accusandomi di tradimento.<sup>56</sup>

51. Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Œuvres complètes de Shakespeare*, traduction de M. Guizot, 8 voll., Paris, Garnier Frères, 1937. Nella biblioteca di Malipiero si conservava il terzo tomo, il quale comprendeva *Timon d'Athènes*, *Le Jour des Rois*, *Les Deux gentilshommes de Vérone*, *Roméo et Juliette*, *Le Songe d'une nuit d'été* e *Tout est bien qui finit bien*.

52. Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*, traduites par François-Victor Hugo, Paris, Alphonse Lemerre, 16 voll., 1875-1880. Si tratta in particolare del tomo 2 (*La Sauvage apprivoisée*, *Roméo et Juliette*, *Le Roi Jean*, *Richard II*, 1875), del tomo 9 (*Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, 1878) e del tomo 11 (*Henry VIII*, *Le Roi Lear*, 1879). Pur mancando ulteriori informazioni relative all'edizione, i dettagli dei singoli volumi forniti da Anna nei quaderni lasciano intendere che non si tratti della prima edizione della traduzione di Hugo pubblicata dall'editore Pagnerre in 18 volumi nell'arco di tempo 1859-1866, ma di una sua probabile riedizione da parte di Lemerre, edita dopo la morte del traduttore.

53. Lettera di Anna Wright in Malipiero a Elizabeth Sprague Coolidge (Asolo, 1° settembre 1934), citata in ALESSANDRO TURBA, *Il mito di Giulio Cesare e il culto della romanità nel teatro musicale dell'era fascista: i casi di Gian Francesco e Riccardo Malipiero*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015-2016, pp. 20-21.

54. Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Antoine et Cléopâtre*, traduit par André Gide, Paris, Lucien Vogel & Gallimard, 1921.

55. Cfr. FIAMMA NICOLODI, *Musica a Roma nella prima metà del '900*, in *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven*, hrsg. von Markus Engelhardt, 2011 (Analecta musicologica, 45), pp. 478-498.

56. MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti*, pp. 81-82.

Dalla corrispondenza con Vittore Branca, in cui Malipiero discute i dettagli della suddetta cessione, si apprende per di più che i volumi non lasciarono lo studio di Asolo in un unico momento, ma in più fasi, come richiesto dal compositore:

Ecco quello che ti propongo: io ho fatto una scelta tra i miei libri:

1. quelli che mi occorrono sempre e che vorrei non abbandonare finché sono in grado di lavorare;
2. quelli veramente preziosi e che sono quasi tutti musicali;
3. quelli che acquistai per mania di bibliofilo, molti di un certo valore, ma che non interessano particolarmente.

Io vorrei misurare lo spazio che occupano quelli «1», che trattengo, e a questi unire a suo tempo il punto «2», consegnandolo prossimamente. Il gruppo «3» lo consegnerei subito, e con l'ex libris che so già stampato. Potete (e qua sottinteso) collocarlo dove vi pare, cioè nelle rispettive sezioni: letteratura, teatro, arti plastiche ecc.<sup>57</sup>

Se alcuni interventi di Malipiero sui quaderni redatti dalla moglie potrebbero aver preparato questa consegna dilazionata nel tempo, è ancor più suggestivo e non privo di fondamento pensare che, attraverso un lavoro di selezione del materiale librario, il compositore abbia inteso anche plasmare la sua immagine di intellettuale e artista proprio attraverso i libri. Quei libri che tanto avevano significato nel corso della sua esistenza umana e artistica tanto da avere, fuor di similitudine, assunto il ruolo di veri e propri compagni di vita: «anziché a San Michele,<sup>58</sup> mi reco spesso a San Giorgio a salutare, anziché i miei morti, la parte più viva di me stesso, i non più miei, libri», scriverà ancora, a cessione avvenuta.<sup>59</sup>

È forse in questa personificazione costante dell'oggetto libro che è possibile leggere in filigrana la personalità di Gian Francesco Malipiero, e cogliere sotto nuova luce l'instancabile attività compositiva, in un dialogo continuo con i testimoni del passato recente e lontano, musicale e letterario, nonché – come detto – della natura profondamente teatrale del suo pensiero: «Le librerie talvolta si muovono, si allungano, si allontanano da me, quasi volessero abbandonarmi. Le fermo, perché so che molti libri ci aiutano a vivere. Che se molti libri ci aiutano a vivere, altri possono anche aiutarci a morire».<sup>60</sup>

Mila De Santis

## Luigi Dallapiccola nel riflesso dei suoi libri

La biblioteca di Luigi Dallapiccola – intesa tanto in senso proprio, quale raccolta privata di libri, quanto in senso virtuale, come insieme delle sue letture – è già stata oggetto di attenzioni da parte degli studiosi, più spesso per ricerche mirate alla ricostruzione della genesi di singoli lavori, talora per ricavarne informazioni di ordine più generale circa lo sfondo degli interessi culturali e delle sollecitazioni letterarie da cui la sua opera aveva potuto trarre alimento.<sup>1</sup> L'aura del compositore colto – e non perché egli avesse *lu tous les livres* ma, come precocemente osservò Fedele d'Amico, per la sua capacità di selezionarne accuratamente alcuni e assorbirli profondamente<sup>2</sup> – lo aveva del resto circondato fin dagli esordi. Non certo comune, agli inizi del secolo, era per un musicista la condizione di figlio di un professore di latino e greco, o l'aver potuto frequentare un regolare corso di studi superiori fino al conseguimento del diploma di maturità. E si era mantenuta viva, quell'aura, grazie alla spiccata disposizione a travasare nella conversazione e nella scrittura, in privato come in pubblico, i sedimenti di un esercizio continuo di lettura, riletture, memoria: frequenti quindi, in tutte quelle sedi, le citazioni letterarie, sempre però compenstrate «con la sua esperienza vissuta, con la sua sfera privata, con le vicende interne e esterne della sua arte» e non esibite quali «meri sfoggi esornativi», come ebbe a ricordare Massimo Mila.<sup>3</sup>

Custodita a Firenze in via Romana 34 fino alla morte di Laura Luzzatto, vedova del compositore, avvenuta nel 1995, la biblioteca di casa Dallapiccola

---

Finito di scrivere nel gennaio 2021, revisione e *editing* giugno 2023. L'autrice ringrazia Anna Libera Dallapiccola e la direzione del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux di Firenze per la gentile autorizzazione alla pubblicazione di un estratto dal carteggio e di alcune immagini da volumi della biblioteca di Luigi Dallapiccola, conservati nel fondo intestato al compositore presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti".

1. Ricerche ad ampio raggio hanno condotto GIORDANO MONTECCHI, *Attualità di Dallapiccola*, e soprattutto FIAMMA NICOLodi, *Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti*, entrambi in *Dallapiccola. Letture e prospettive*, atti del convegno internazionale (Empoli – Firenze, 16-19 febbraio 1995), a c. di Mila De Santis, Milano – Lucca, Ricordi – LIM, 1997, rispettivamente pp. 389-416 e 35-66.

2. FEDELE D'AMICO, *Il catalogo aggiornato delle donne sedotte*, «L'Espresso», 17 gennaio 1971 (quindi in Id., *Tutte le cronache musicali: "L'Espresso" 1967-1989*, 1, Roma, Bulzoni, 2000); col titolo *Il gusto di Dallapiccola* anche in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia, bibliografia*, a c. di Fiamma Nicolodi, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975, pp. 43-48: 45.

3. MASSIMO MILA, *Sulla dodecafonia di Dallapiccola*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, VI/3, 1976, pp. 1097-1122: 1098.

---

57. Lettera del 27 agosto 1963 (FGFM).

58. Il riferimento è all'isola di San Michele, dove ha sede il cimitero di Venezia.

59. MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti*, p. 85.

60. MALIPIERO, *La pietra del bando*, p. 43.

è stata successivamente divisa e destinata a due diverse istituzioni pubbliche con sede nella stessa città: presso la Biblioteca Nazionale Centrale (BNCF) ha trovato posto la raccolta delle musiche a stampa;<sup>4</sup> la parte restante della collezione – monografie e periodici, di ambito soprattutto letterario e musicale (ma anche storico, filosofico, artistico) – è andata a integrare il Fondo Dallapiccola presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G.P. Vieusseux (ACGV).<sup>5</sup>

Si deve a Laura, già impiegata presso la BNCF, la decisione di destinare a questa biblioteca le musiche a stampa appartenute al marito.<sup>6</sup> Muovendo dalla constatazione che questi non era solito apporvi note o postille, le ritenne di relativa utilità per gli studi sul compositore. Maggior profitto ne avrebbero potuto trarre studiosi con più generali interessi di ricerca musicale o musicologica: a loro la BNCF aveva sì da tempo dedicato una specifica sala di consultazione, la Sala Musica, ma il catalogo restava alquanto sguarnito sul versante delle edizioni musicali non italiane.<sup>7</sup> La donazione di oltre 1300 titoli di musica a stampa, molti dei quali di autori stranieri o comunque pubblicati all'estero, è andata così a incrementarne sensibilmente il patrimonio librario. Sarà appena il caso di rilevare come anche la raccolta delle musiche a stampa appartenute a Dallapiccola – che restano pur sempre identificabili grazie

4. Presso la BNCF, che per dono di Laura Dallapiccola era già in possesso del pianoforte da studio e del ritratto del compositore dipinto a olio da Guido Peyron, è stata collocata anche la raccolta dei dischi, consistente in circa 300 pezzi (per il catalogo si rinvia a FRANCESCO LAGANÀ, *La discoteca di Luigi Dallapiccola. Schedatura, analisi, prospettive di studio*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Corso di laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo, a.a. 2018-2019).

5. Depositato poco dopo la morte del compositore – in virtù dei rapporti di amicizia che questi aveva stretto con Alessandro Bonsanti, dal 1941 direttore del Gabinetto Vieusseux, quindi ideatore e fondatore, nel 1975, di quell'Archivio Contemporaneo che dal 1994 porta il suo nome – il primo importante nucleo del Fondo è stato definitivamente donato a questa istituzione dalle eredi Dallapiccola nel 1992. Consiste nella raccolta dei carteggi, delle carte musicali, degli autografi e dattiloscritti di articoli e saggi, dei programmi di sala concernenti le esecuzioni di sue opere e relativa rassegna critica, degli scritti editi sul compositore, fotografie e materiali audio-video (la catalogazione di alcune sezioni, già in *Fondo Luigi Dallapiccola*, a c. di Mila De Santis, premessa di Gloria Manghetti, Firenze, Polistampa, 1996, è oggi interrogabile on line all'indirizzo <https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/luigi-dallapiccola-2.html>).

6. Frequentata, dopo il conseguimento della laurea in Lettere, la Scuola per bibliotecari ed archivisti paleografi dell'Università di Firenze, Laura Luzzatto entrò nelle biblioteche governative come vincitrice di concorso nell'estate 1933, destinata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Licenziata il 1° marzo 1939, in applicazione delle ‘leggi razziali’ del novembre 1938, venne reintegrata dopo la Liberazione. Promossa nel giugno 1948 a direttore di biblioteca di 3ª classe, chiuse la carriera allo scadere del 1949, allorché volle essere collocata anticipatamente in pensione, per meglio seguire le attività di Luigi Dallapiccola, che aveva sposato nell'aprile 1938 e da cui, nel 1944, aveva avuto una figlia (cfr. *Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte*, a c. di Mario Ruffini, Firenze, Firenze University Press, 2018; ALBERTO PETRUCCIANI, *Luzzatto Coen, Laura*, in *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo*, a c. di Simonetta Buttò, <https://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/luzzatto.htm>, ultimo accesso 12 giugno 2023).

7. La Sala Musica fu progettata nel 1966, e aperta al pubblico nel 1968, grazie all'impegno di Maria Adelaide Bartoli Bacherini (che ne fu responsabile fino al 2002) e alla sensibilità dell'allora direttore della BNCF Emanuele Casamassima. Non sarà inutile ricordare che, in quanto Biblioteca Nazionale Centrale, l'istituzione fiorentina riceve per statuto, dalla sua fondazione, tutto ciò che è stampato in Italia. La collezione di edizioni musicali straniere si è potuta ulteriormente arricchire, dopo la donazione Dallapiccola, con le acquisizioni della biblioteca di Massimo Mila e di parte di quella di Sergio Sablich, rispettivamente nel 2000 e nel 2008.

all'attribuzione di una collocazione specifica, nonché protette da adeguate norme di consultazione – offra ampi motivi di interesse per gli studi sul compositore, a cominciare dal computo delle presenze e delle assenze, dalla disamina delle note di possesso e delle date di ingresso, dalla lettura delle dediche.<sup>8</sup>

Solo qualche spunto. Non sorprenderà che sia Arnold Schönberg il compositore con il maggior numero di presenze (49 pubblicazioni, se si contano anche quelle in cui, oltre che come autore di pezzi originali, il suo nome figura in veste di trascrittore o orchestratore), seguito da Johann Sebastian Bach (45) e da Anton Webern (43); o che massiccia sia l'incidenza dei titoli da ricondurre a Claude Debussy (32) e Ferruccio Busoni (30). Un po' meno scontato, forse, è trovare Igor' Stravinskij al quarto posto di questa classifica: 40 pubblicazioni, da *Petruška* ai *Requiem Canticles*, restano a testimonianza dell'attenzione che Dallapiccola continuò a riservare alla produzione del collega russo, anche in anni di dichiarata estraneità e aperto distacco critico.<sup>9</sup>

Dell'esemplare della riduzione per canto e pianoforte del *Rigoletto* verdiano (Ricordi, [1878]), Dallapiccola entrò in possesso giovanissimo, il 22 marzo 1922, come testimonia la data apposta a penna sul frontespizio, di seguito alla firma. A questo si aggiunge un altro dato biografico interessante: Dallapiccola si premurò infatti di riportare a matita sulla pagina successiva, accanto ai nomi dei personaggi dell'opera, quelli dei quattro interpreti principali, nonché del direttore (Gino Marinuzzi) della rappresentazione cui egli stesso aveva con tutta evidenza assistito appena il giorno precedente: «Trieste, 21 marzo 1922» si legge infatti sul margine superiore di questa medesima pagina.<sup>10</sup>

Il sestetto per archi *Verklärte Nacht* di Schönberg è presente nella collezione nell'edizione originale (Berlin, Dreililien, [1905]). Fu però acquisito alla biblioteca di Dallapiccola alquanto tardi, grazie al dono del più anziano e affezionato collega Malipiero (di cui ben conosciute sono le passioni bibliofile e antiquarie). A pagina 2 questi scrisse: «Questa prima edizione sia del caro Luigi Dallapiccola. / G. Francesco Malipiero. Asolo, 5 aprile 1964».<sup>11</sup>

8. Anche la raccolta delle musiche a stampa, così come la biblioteca letteraria su cui mi soffermerò più avanti, è ben lungi dal conservare l'intero corpus delle opere che Dallapiccola ebbe modo di leggere, studiare o eseguire durante la sua carriera. Pressoché del tutto assente, per esempio, è il repertorio per violino e pianoforte che il Duo Dallapiccola-Materassi propose durante oltre un trentennio di attività concertistica. Manca inoltre, restringendo al minimo l'esemplificazione, una qualunque edizione della Nona Sinfonia di Beethoven (Dallapiccola ricorda nel diario di averne acquistata la partitura nel 1918), così come non v'è traccia della Sinfonia n. 49 di Haydn, studiata all'indomani di un ascolto fiorentino, sotto la direzione di Hermann Scherchen. Cfr. LUIGI DALLAPICCOLA, *Pagine di diario*, in Id., *Parole e musica*, a c. di Fiamma Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 198 e 201.

9. Sono state comprese in questo computo le pubblicazioni che Dallapiccola ricevette in dono, individuabili dalle dediche: anche escludendole, la graduatoria non ne risulterebbe alterata.

10. GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto. Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave*, canto e pianoforte, Milano, Ricordi, [1878], n. ed. 42313 (mus Dallapic. 1135). All'interno, solo segni a matita verde per evidenziare la separazione dei sistemi.

11. ARNOLD SCHÖNBERG, *Verklärte Nacht*, Sextett für zwei Violinen, zwei Violon und zwei Violoncelli, op. 4, Berlin, Dreililien, [1905] (mus Dallapic. 1415). Nessun segno di intervento di Dallapiccola nell'interno.

Rari, è vero, sono i segni della lettura di Dallapiccola. Anche quando lo stato di conservazione delle partiture e degli spartiti, al netto della cattiva qualità originaria di carta e rilegatura, ne denunci un uso particolarmente assiduo, o quando ne sia comunque noto lo studio approfondito, solo raramente è dato rinvenirvi appunti, chiose, sottolineature. (Una manifesta eccezione in questo quadro è rappresentata dai testi che Dallapiccola utilizzò in veste di trascrittore).<sup>12</sup> Del tutto prive di annotazioni, per fare solo un paio di esempi significativi, sono la partitura delle *Drei Satiren* op. 28 di Schönberg, donatagli dalla moglie il 14 gennaio 1936,<sup>13</sup> o la riduzione per canto e pianoforte di *Lulu* di Alban Berg, che Dallapiccola acquistò l'anno successivo, assai tempestivamente rispetto alla prima rappresentazione assoluta dell'opera (avvenuta come è noto a Zurigo il 2 giugno 1937).<sup>14</sup> Tanto le pagine di Schönberg quanto quelle di Berg furono però oggetto di profonda riflessione da parte del compositore, come attestano i suoi scritti<sup>15</sup> (e dalla seconda è palese anche la mutazione di numerose soluzioni formali, adottate per esempio in *Volo di notte*).

Quando presenti, quei rari segni, neppure rilevati dagli estensori delle schede del catalogo on line, danno certo scarsa soddisfazione a chi vi cerchi la scaturigine delle acuminata osservazioni riversate da Dallapiccola nella sua ampia produzione critica e saggistica; ancor meno a chi pensi di trovarvi impronte genetiche delle sue composizioni originali. Appaiono, piuttosto, come il decantato essenziale di una lettura minuziosa, animata da spirito razionale e amore per l'esattezza. Limite di necessità la casistica a poche

pubblicazioni, scegliendole ancora fra quante rivestirono un particolare significato nell'avvicinamento di Dallapiccola agli orizzonti della seconda Scuola di Vienna.

Esili tracce di analisi reca lo spartito della *Weinaria* di Berg. A battuta 8 e a battuta 10 esse mettono in evidenza due incisi melodici della parte strumentale; alla fine della battuta 173 (incipit della terza lirica, «Der sonderbare Blick des leichten Frauen»), lo stesso asterisco posto a battuta 64 (in corrispondenza del verso «Ich mache deines Weibes Augen heiter») segnala la ripresa del medesimo disegno nella linea del canto.<sup>16</sup>

Dello schoenberghiano *Pierrot lunaire* la biblioteca Dallapiccola annovera due partiture (una di piccolo formato) e la riduzione per canto e pianoforte.<sup>17</sup> Gli unici segni di intervento del possessore si rinvencono nelle due partiture, a carico del n. 18, *Der Mondfleck*: rilevano alcune incongruenze nella condotta canonica (canone retrogrado) delle parti dell'ottavino e del clarinetto rispetto all'ideale asse di simmetria sito a metà della battuta 9, che Dallapiccola del pari evidenzia con un segmento longitudinale.<sup>18</sup>

Sull'esemplare delle studiatissime *Variazioni per pianoforte* op. 27 di Anton Webern restano la segnalazione a matita delle epifanie della serie nelle ultime sette battute, nonché la sottolineatura di false relazioni d'ottava a battuta 9 e a battuta 16.<sup>19</sup> A quest'ultimo scopo risponde il solo tratto di matita reperito sulla partitura del *Quartetto per archi* op. 28, che, tra battuta 27 e battuta 28 del secondo movimento, congiunge il re diesis del secondo violino al re diesis della viola.<sup>20</sup>

È però sull'altro fondo librario, quello conservato nel Palazzo Corsini Suarez

12. Tracce del lavoro dallapiccoliano (correzioni, richiami interni, note in margine) si rinvencono infatti in misura più o meno cospicua in Modest Petrovič Musorgskij, *Bilder eines Ausstellungs*, für Klavier zu 2 Hände, hrsg. von Walter Niemann, Leipzig, Peters, [1920 circa] (mus Dallapic. 284), che Dallapiccola utilizzò per la sua edizione dei *Quadri di un'esposizione* uscita nel 1941 (Milano, Carisch); nelle tre edizioni moderne del *Ritorno d'Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, curate rispettivamente da Robert Haas (Wien, Universal Edition, 1922), Vincent d'Indy (Paris, Au ménestrel, 1926) e Gian Francesco Malipiero (Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1930) (mus Dallapic. 241, 513, 903), che Dallapiccola studiò per approntare la trascrizione e riduzione per le scene moderne' commissionatagli dalla direzione del Maggio Musicale Fiorentino, realizzata scenicamente nel maggio 1942 e in quello stesso anno pubblicata (Milano, Edizioni Suvini Zerboni); infine nelle vivaldiane *Six sonates originales pour violoncelle et piano*, recueillies et annotées par Marg[uerite] Chaigneau, réalisation de la basse chiffrée par W[alter] Morse Rummel, Paris, Salabert, 1916 (mus Dallapic. 298), di cui Dallapiccola si servi per una loro nuova edizione, pubblicata nel 1955 dalla newyorkese International Music Company. Sulla trascrizione di Dallapiccola e le annotazioni sulle edizioni del *Ritorno di Ulisse in patria* in suo possesso, sia consentito il rimando al mio *Monteverdi sul cammino di Dallapiccola*, in *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del xx secolo*, a c. di Gianmario Borio e Angela Carone, Venezia, Fondazione Giorgio Cini onlus, 2022, pp. 1-21.

13. ARNOLD SCHÖNBERG, *Drei Satiren*, für gemischten Chor, op. 28, Wien, Universal Edition, 1926 (mus Dallapic. 486). Sulla coperta, la firma e la data autografe di Luigi Dallapiccola: «14.1.1936.xiv, Firenze» (col tipico sistema a croce per le quattro indicazioni numeriche, comprensive dell'era fascista). Sul frontespizio, la dedica di Laura: «Al Puncio questa musica strabiliante perché non se ne scriva mai di simile... solo ancora più bella. Aff. Ompolazza. Gennaio 1936 - xiv – Tempo di sanzioni. d.p.i.».

14. ALBAN BERG, *Lulu*, Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein, Wien, Universal Edition, 1936 (mus Dallapic. 720).

15. Cfr. LUIGI DALLAPICCOLA, *Di un aspetto della musica contemporanea* (1936), in Id., *Parole e musica*, pp. 207-224: 216, 218; *Per un'esecuzione di "L'enfant et les sortilèges"* (1939), ivi, pp. 273-282: 280.

16. ALBAN BERG, *Der Wein*, Konzertarie mit Orchester, Text von Charles Baudelaire, deutsche Übersetzung von Erwin Stein, Wien, Universal Edition, 1930 (mus Dallapic. 725).

17. ARNOLD SCHÖNBERG, *Pierrot lunaire*, op. 21, Wien, Universal Edition, 1914 (mus Dallapic. 483 [partitura], mus Dallapic. 1372 [partitura]); Id., *Pierrot lunaire*, op. 21, Klavierauszug mit Text von Erwin Stein, ivi, 1923 (mus Dallapic. 484). Tutti gli esemplari recano la firma del possessore, nessuno la data di possesso. Dallapiccola ricorda che in occasione della storica tournée del 1924 «la partitura fece [...] mostra di sé nelle vetrine dei principali negozi musicali delle nostre città» (LUIGI DALLAPICCOLA, *Ascoltare la musica* (1945) in Id., *Parole e musica*, pp. 125-139: 130). Su *Pierrot lunaire* Dallapiccola ebbe modo di diffondersi ampiamente nei suoi scritti, a partire dalla già ricordata conferenza per l'Accademia "Luigi Cherubini", *Di un aspetto della musica contemporanea*, pp. 210-215).

18. A battuta 2: segno di diesis al posto del bequadro del re dell'ottavino; a battuta 19, segno di bemolle al posto del bequadro del si del clarinetto in si bemolle (ovvero, in note reali, la bemolle in luogo di la). Ancora a battuta 19, esclusivamente in mus Dallapic. 483, Dallapiccola rileva «non 8a al principio» accanto al rigo del flauto piccolo; a battuta 15, solo in mus Dallapic. 1347, do in luogo di si naturale come prima nota del rigo del flauto piccolo.

19. ANTON WEBERN, *Variationen für Klavier*, op. 27, Wien, Universal Edition, 1937 (mus Dallapic. 546).

20. Id., *Streichquartett*, op. 28, London, Hawkes, 1939 (mus Dallapic. 1269). Sia questa sia la precedente partitura sono firmate da Dallapiccola, non datate. I segni dell'analisi saranno verosimilmente da mettere in relazione ai rilievi mossi ad alcuni suoi lavori dal compositore e critico René Leibowitz, nel secondo dopoguerra alfiere del sistema dodecafonico (cfr. RENÉ LEIBOWITZ, *Luigi Dallapiccola*, «L'Arche», III/23, janvier 1947, pp. 118-124), e alla conseguente, crescente attenzione posta da Dallapiccola alla questione delle false relazioni d'ottava (per un approfondimento si rinvia a MILA DE SANTIS, *Sulla strada della dodecafonica. Appunti dalle carte del Fondo Dallapiccola*, e a GRAHAM H. PHIPPS, *Webern studiato da Dallapiccola: fonti per procedimenti tonali nel "Quaderno musicale di Annalibera"*, entrambi in *Dallapiccola: Letture e prospettive*, rispettivamente pp. 131-153 e 183-202).

(sede dell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G. P. Vieusseux), che intendo ora soffermarmi. Dopo la morte di Laura Dallapiccola, grazie alla donazione della figlia Anna Libera e alla sensibilità dimostrata dall'allora direttore, Enzo Siciliano, nonché da Gloria Manghetti, responsabile dell'Archivio Contemporaneo, questo ha trovato collocazione in un'ampia sala posta al piano nobile del palazzo, dove è stato ricostruito lo studio-salotto del compositore.<sup>21</sup> Per una cospicua sezione della biblioteca, circa quattrocento volumi a prevalente carattere letterario, si è potuta mantenere anche la disposizione originaria, con tutta evidenza già pensata in favore di un rapporto privilegiato con l'opera del compositore. Si trovano infatti vicini, collocati su scaffali di facile accessibilità, i volumi da cui Dallapiccola attinse la gran parte dei testi dei propri lavori: dalle raccolte poetiche *Fiuri de tapo* e *Cansone piccole* di Biagio Marin, utilizzate per le prime composizioni vocali rimaste inedite, fino alle *Antiche preghiere cristiane*, da cui fu tratto il testo per l'incompiuta *Lux*.<sup>22</sup> Gli altri volumi di questa sezione risultano raggruppati per ambiti disciplinari (letterature classica, italiana, spagnola, francese ecc.) e, all'interno di questi, per autori.

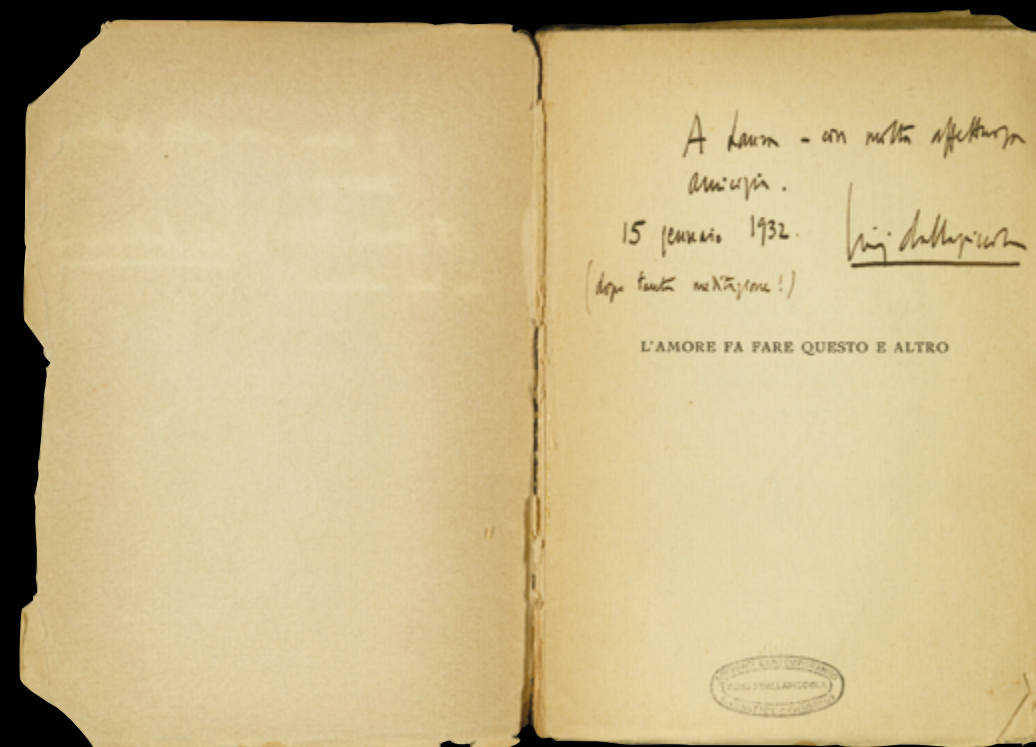
Alla voce Fondo Luigi Dallapiccola corrispondono attualmente 2674 record del catalogo informatico on line della Biblioteca del Gabinetto G.P. Vieusseux. In una ventina lo stesso Dallapiccola figura come autore: di libri, singoli saggi, libretti d'opera. Trenta di quei record rinviano a testate di periodici, soprattutto ma non esclusivamente musicali, di cui si conservano talora uno o più fascicoli singoli, talaltra diverse annate complete. È ragionevole ritenere che il numero complessivo dei tomi della Biblioteca Dallapiccola, comprensivo cioè di monografie e fascicoli di periodico, si aggiri intorno alle 3000 unità.

Al costituirsi della raccolta contribuirono entrambi i coniugi, con acquisizioni individuali, oppure congiunte, non raramente con doni reciproci.<sup>23</sup>

21. Nella sala, accessibile al pubblico solo tramite visite su appuntamento, hanno trovato posto il pianoforte, la scrivania, il salottino e la libreria del compositore (altre scaffalature sono state invece appositamente realizzate). Una succinta descrizione della biblioteca, nel contesto di una disamina complessiva delle biblioteche d'autore conservate in ACGV, fornisce LAURA DESIDERI, *Le biblioteche d'autore dell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, «Antologia Vieusseux», n.s., VI/18, settembre-dicembre 2000, pp. 61-74: 64-75.

22. Si tratta dei volumi con segnatura compresa tra Fda 145 e Fda 171.

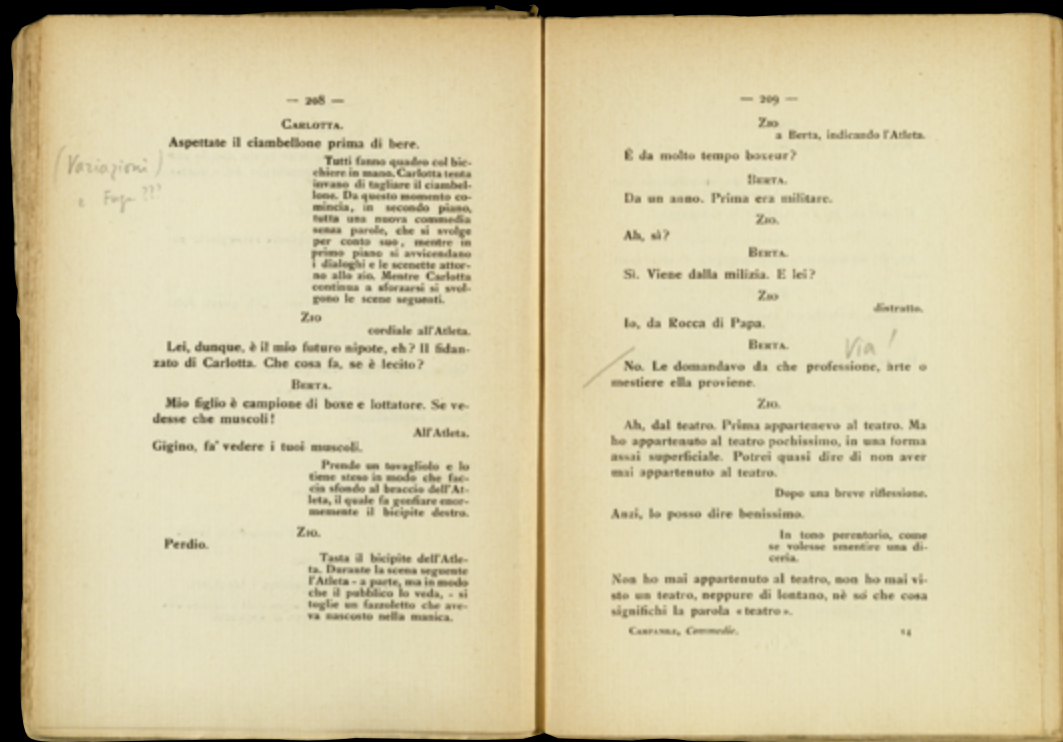
23. Una quota non grande ma significativa di volumi denuncia una provenienza diversa. Una decina recano la firma di Clelia Noulhan, sorella di Laura Dallapiccola. Alcune unità, di argomento musicale, risultano appartenute all'allieva e amica di gioventù Paola Ojetti (cfr. la nota 36); altre sono state donate alla figlia di Dallapiccola, Anna Libera, da amici del padre (Domenico de Paoli, Wladimir Vogel e Aline Valangin). Una decina di volumi, infine, proviene dalla biblioteca dei genitori, Pio e Domitilla Dallapiccola: taluni già presenti nella casa paterna durante l'infanzia o l'adolescenza di Dallapiccola, per la maggior parte dono dello stesso compositore o di entrambi i coniugi, dovettero approdare in via definitiva a Firenze alla morte del padre (novembre 1951) o dopo quella della madre (febbraio 1956). Tutti i volumi di Stefan Zweig in traduzione italiana oggi presenti nella biblioteca Dallapiccola, per esempio, furono donati dal figlio ai genitori. Tra questi, si segnala la seconda edizione di *Maria Stuarda*, nella traduzione di Lavinia Mazzucchetti (1936), regalata al padre in occasione della doppia ricorrenza del compleanno (31 marzo) e della Pasqua (17 aprile) 1938: la sottolineatura a matita blu posta in margine ai primi due versi della preghiera della regina, a p. 291, lascia pensare che sia stato proprio questo l'esemplare su cui il compositore reperì il testo che di lì a pochi mesi avrebbe impiegato per il primo dei suoi *Canti di prigionia*.



1. ACHILLE CAMPANILE, *Teatro completo*, I: *L'amore fa fare questo e altro*, Milano, Treves, 1931  
FIRENZE, GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G.P. VIEUSSEUX, ARCHIVIO CONTEMPORANEO "ALESSANDRO BONSAITI", Fda 115

a. Occhietto con dedica autografa di Luigi Dallapiccola a Laura Luzzatto





Dallapiccola, lo ricordiamo, morì il 19 febbraio 1975. Oltre quattrocento record rinviano a pubblicazioni risalenti a quello stesso 1975 o ad anni successivi: quei volumi furono dunque acquistati dalla vedova o, nella maggior parte dei casi, a lei donati, spesso da amici o studiosi nel ricordo del compositore, oppure ancora si tratta di opere da lei stessa tradotte.<sup>24</sup>

Anche per quanto attiene al patrimonio librario raccolto in casa Dallapiccola prima del 1975 – con la parziale eccezione dei titoli di più specifica attinenza musicale e musicologica (biografie, autobiografie, carteggi e scritti critici di musicisti, trattati di teoria, studi di storia, critica, estetica e filosofia della musica), all'incirca la sesta parte di quel patrimonio – l'impronta di Laura resta profonda. Poco meno di ottanta volumi recano la sua sola firma, in una trentina i nomi dei coniugi appaiono accomunati in una dedica. Difficile, naturalmente, è tracciare nette linee di demarcazione sul terreno della fruizione. Qualche esempio, tra i molti possibili.

Una copia del *Teatro completo* di Achille Campanile fu regalata da Luigi a Laura, «con molta affettuosa amicizia», nelle fasi aurorali della loro relazione: lo apprendiamo dalla dedica non casualmente apposta, il 15 gennaio 1932 («dopo tanta meditazione!»), accanto al titolo della prima commedia della raccolta, *L'amore fa fare questo ed altro* [Fig. 1a]<sup>25</sup> Di quel volume si servì però lo stesso compositore, come chiaramente indicano le sue postille alle pagine di un altro dei testi drammatici lì contenuti, *Il ciambellone*: si tratta di indicazioni di forme strumentali poste in rapporto alle diverse scene del dramma, scheletro di un progetto (drammatico-musicale?) che tale sarebbe tuttavia rimasto [Fig. 1b].<sup>26</sup>

Erano di Laura anche diversi volumi de *Le pagine della letteratura italiana* curati da Giuseppe Lipparini: dal primo, come si vedrà poco oltre, in quello stesso 1932 Dallapiccola estrasse la ballata dialogica «Mamma lo temp'è venuto» per un ulteriore progetto drammatico, del pari non realizzato (impiegherà quel testo poco dopo, nell'ultimo movimento del *Divertimento in quattro esercizi*, 1934).<sup>27</sup>

Né con questo il ruolo della compagna del compositore si esaurisce. A Giordano Montecchi, uno dei non molti studiosi ammessi alla consultazione

24. Per una descrizione analitica dei circa venticinque titoli, tra studi e testi, tradotti dal tedesco da Laura Dallapiccola e pubblicati tra il 1941 e il 1994, si rinvia a Laura. *La dodecafonia di Dallapiccola dietro le quinte*, pp. 51-54.

25. Cfr. ACHILLE CAMPANILE, *Teatro completo*, I: *L'amore fa fare questo e altro* [...], Milano, Treves, 1931, Fda 115. Che proprio allora stesse iniziando la relazione con Laura lo conferma un'altra dedica, apposta da Dallapiccola sull'esemplare a lei donato, in data «febbraio 1942-x», dei *Mistici del Duecento e del Trecento*, a c. di Arrigo Levasti, Milano – Roma, Rizzoli, 1935, Fda 23. Un appunto manoscritto precisa infatti: «La cifra romana non è un errore!».

26. Queste le soluzioni prospettate nelle postille di Dallapiccola: 1. Ouverture; 2. Fughetta; 3. Rondò; 4. Toccata; 5. Tema (con variazioni e fuga); 5a Balletto; 6. Marcia; 7. Finale (cfr. *Il ciambellone*, ivi, pp. 191-229).

27. *Le pagine della letteratura italiana. Antologia dei passi migliori e più espressivi dei grandi secoli e dei buoni scrittori*, a c. di Giuseppe Lipparini, I, Milano, Signorelli, 1924, Fda 2324.

della biblioteca quando questa si trovava ancora nel privato della sua abitazione, Laura Dallapiccola tenne a precisare che doveva considerarsi «una biblioteca lacunosa in quanto, essendo stata lei bibliotecaria, molti libri, almeno quelli che non si riteneva indispensabile possedere, venivano presi a prestito». <sup>28</sup> La biblioteca di Dallapiccola è in effetti ben lontana dal custodire la *summa* delle sue letture, sia di quelle condotte senza finalità precise – dalle quali, beninteso, potevano sempre scaturire spunti o anche testi utili all'opera del compositore o del saggista – sia di quelle attuate invece in modo sistematico, alla ricerca mirata di documentazione o di materiali verbali. L'attitudine distintiva all'esplorazione metodica e alla verifica scrupolosa è da lui stesso messa in evidenza, per esempio, nel noto racconto della genesi di *Job*, allorché ben «34 diverse edizioni del *Libro di Giobbe*, in varie lingue e con commenti vari» si accumularono sul suo tavolo: solo pochissime naturalmente gli appartenevano e sono di conseguenza oggi reperibili nel Fondo. <sup>29</sup> Anche un confronto tra le carte d'archivio e il catalogo della sua biblioteca vale a mettere in luce diverse assenze, in particolare per quanto riguarda il periodo giovanile. Fa da cartina di tornasole a questo proposito il libretto autografo di un altro progetto non realizzato, *Rappresentazione*, confezionato negli ultimi mesi del 1932 secondo una tecnica 'a pannelli', giustapponendo cioè numerosi estratti da opere letterarie diverse. <sup>30</sup> Dallapiccola vi appuntò con precisione le fonti, corredandole degli estremi bibliografici: facile è dunque appurare come una parte non trascurabile di quelle edizioni non figuri nella sua biblioteca (le assenze sono evidenziate con un asterisco), anche se andrà del pari rilevato come in diversi casi quegli stessi testi siano stati successivamente acquisiti, in edizioni diverse e spesso plurime (lo si segnala in nota):

Fonti dei testi in *Rappresentazione*

*Parte prima:*

\*ALEKSANDR NICOLAEVIC OSTROVSKIJ, *La tempesta*, trad. di Boris Jakovenko, Firenze, Vallecchi, 1925

\*WOLFGANG GOETHE, *Faust*, in Id., *Werke*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1869 <sup>31</sup>

– *Faust*, versione di Giorgio Manacorda, Milano, Mondadori, 1932 (Fda 389) <sup>32</sup>

28. Montecchi, *Attualità di Dallapiccola*, p. 399.

29. LUIGI DALLAPICCOLA, *Job* (1967), in Id., *Parole e musica*, pp. 443-447: 445.

30. ACGV, LD.LV.1.

31. È presente nella biblioteca Dallapiccola, senza alcuna nota di possesso, l'edizione completa dei *Goethes Werke*, 12 Bde., Hildburghausen, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1868, *Faust* è nel volume 4: qui Dallapiccola sottolinea il solo verso di Ariel, all'inizio della seconda parte, p. 154: «Welch Getöse bringt das Licht» (richiamando il passo nell'occhietto).

32. Ulteriori edizioni del *Faust*, entrate successivamente nella biblioteca Dallapiccola, sono quelle con

\*FRIEDRICH NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, in Id., *Werke*, Bd. vi, Leipzig, Alfred Kröner [1919] <sup>33</sup>

– \**Così parlò Zarathustra*, versione di Edmondo Weisel, Torino, Bocca, 1889 <sup>34</sup>

\*GABRIELE D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, Milano, Treves, 1907

\*HENRIK IBSEN, *Peer Gynt*, trad. di Domenico Lanza, Milano, Treves, 1928

– \**Peer Gynt*, trad. di Italo Vitaliano, Milano, Maia, 1929

*Parte seconda:*

GIOVANNI PASCOLI, *Traduzioni e Riduzioni*, Bologna, Zanichelli, 1923 (Fda 65)

\*GHERARDO GHERARDI, *Don Chisciotte. Tragicommedia in cinque quadri*, Firenze, Vallecchi, 1927

*Le pagine della letteratura italiana*, a c. di Giuseppe Lipparini, Milano, Signorelli, 1923 (Fda 2324)

*Le più belle pagine di Fra Jacopone da Todi*, scelte da Domenico Giuliotti, Milano, Treves, 1922 (Fda 149)

\*MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE, *Opere varie*, a c. di Pietro Fanfani, Firenze, Le Monnier, 1863 <sup>35</sup>

\*FRANCESCO REDI, *Le più belle pagine di Francesco Redi*, Milano, Treves, 1925

(Su fogli staccati):

\**Laudario dei battuti di Modena*, a c. di Giulio Bertoni, Halle, Niemeyer, 1909 (Behefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 20)

\*HENRIK IBSEN, *Peer Gynt*. Ein dramatisches Gedicht, Deutsch von Christian Morgenstern, Berlin, Fischer, [1926]

Non è da escludere che almeno una parte di quei testi possa essere stata reperita nella ricca biblioteca della casa di Ugo e Fernanda Ojetti, che a partire

la traduzione di Vincenzo Errante, Firenze, Sansoni, 1941-1942 (Fda 1456) e di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1970 (Fda 399, con dedica del traduttore), nonché quella raccolta in *Opere*, a c. di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1970 (Fda 398).

33. L'esemplare presente nella biblioteca reca come data di stampa 1964.

34. Nella biblioteca Dallapiccola figurano l'edizione tascabile in lingua originale edita da Kröner (Stuttgart, stampa c. 1964) con segnatura Fda 424 e la traduzione italiana pubblicata da Barion (Milano, 1923) con segnatura Fda 423.

35. I testi di Michelangelo Buonarroti il Giovane sono tuttavia contenuti ne *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento*, scelte da Ettore Allodoli, Milano, Treves, 1925 (Fda 148).

dagli ultimi anni Venti e ancora negli anni Trenta Dallapiccola frequentò in qualità di maestro di pianoforte e buon amico della loro figlia Paola.<sup>36</sup> Ma è altrettanto probabile che molti apporti si debbano già a Laura Luzzatto.

Nel volume dei *Lirici greci* tradotti da Quasimodo si conservano tre carte manoscritte di Laura, risalenti al 1932. Contengono varie trascrizioni relative a un frammento lirico di Alceo (versione originale in greco, due diverse traduzioni italiane, estratti da un saggio sul rapporto tra musica e versificazione e altro ancora), esemplate su edizioni non presenti nella biblioteca del compositore. Dallapiccola se ne era servito, nell'autunno di quell'anno, per la composizione di *Estate*, per coro maschile.<sup>37</sup> Siamo agli inizi di un'ininterrotta opera di collaborazione che avrebbe visto Laura suggerire, procacciare, collazionare, rivedere i testi letterari utilizzati dal compagno. Un solo ulteriore esempio, da *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento*. Alcuni segni a matita sono posti in interlinea e a margine dei versi che Dallapiccola avrebbe utilizzato per la prima e per la terza serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Per quanto concerne in particolare *Il coro delle malmaritate*, alcuni di quei segni concernono dubbi di natura semantica e prosodica: li fugò un controllo di Laura su dizionari specializzati, come testimonia il piccolo foglio manoscritto che oggi si conserva all'interno di quello stesso volume.<sup>38</sup>

Torniamo ai contenuti della biblioteca e alla sua dichiarata “lacunosità” rispetto alle effettive letture dallapiccoliane.<sup>39</sup> Montecchi, che aveva d'acchito osservato l'abbondanza di «grande letteratura dai dorsi [...] consunti» e le «pochissime digressioni, anzi quasi nessuna, nella varia umanità e nell'attualità», la commentò così:

mi sono reso conto che, proprio per questo motivo, quella biblioteca accoglie, grosso modo, solo coloro che per il compositore risultano essere in certo qual modo i vincitori della famosa *lotteria 1935* di Stendhal. Proprio per questo, essa risulta alla fine vuoi con le sue assenze, vuoi con le sue presenze, una testimonianza piuttosto

eloquente su Dallapiccola lettore e autore. Da segnalare [...] la presenza di numerosi volumi di Carlo Emilio Gadda, autore amatissimo e unico tra i contemporanei a essere presente in forze insieme a una selezionata rappresentanza di letteratura umoristica, dagli adorati Achille Campanile e Sto, all'americano Saul Steinberg, fino ad alcuni volumi della collana “I classici del ridere” dell'editore Formiggini: il *Gargantua* di Rabelais e *La leggenda d'Ulenspiegel* di de Coster.<sup>40</sup>

Osservazioni che meritano qualche riflessione ulteriore. Certamente nessuno vorrà mettere in discussione quanto è stato ripetutamente osservato circa il ruolo chiave svolto dai cosiddetti ‘classici’ sul pensiero del compositore e sulle innegabili costanti del suo immaginario poetico: di molti di questi la biblioteca accoglie, come in parte si è già potuto osservare, edizioni diverse, talora in più lingue, e molte copie appaiono effettivamente logorate dall'uso. Mi riferisco alle svariate edizioni della Bibbia, dell'*Odissea*, del teatro e dei lirici greci; ai testi di Sant'Agostino, Jacopone, Dante e, venendo a epoche ben più vicine alla nostra, Pascoli e Pirandello; ai capisaldi della letteratura tedesca (Goethe, Schiller, Heine, Hölderlin, Büchner, fino a Nietzsche), francese (Balzac e Baudelaire, oltre al già ricordato Stendhal), inglese (Shakespeare, Dickens), spagnola (Cervantes), russa (Čechov, Gogol, Dostoevskij, Tolstoj) e alle presenze tardo ottocentesche e novecentesche, distintive, come è risaputo, della cultura letteraria del compositore: Machado, Unamuno, Proust, Gide, Joyce, Mann (su cui tornerò nella parte finale di questo contributo) e, tra gli ultimi ingressi, Mendes [Fig. 2].

Di quelle osservazioni si dovrà forse smussare la nettezza, contenendo la fiducia forse eccessiva nell'eloquenza univoca di una biblioteca d'autore:<sup>41</sup> non ci sono solo ‘classici’; non tutti i volumi sono ugualmente usurati; una quota non trascurabile è costituita da doni, che dicono certamente qualcosa sul rapporto col donatore, ma non sono automaticamente in linea con gli interessi di Dallapiccola; le incursioni nella modernità, infine, sono in numero senz'altro maggiore rispetto a quanto rilevava lo studioso. Già Fiamma Nicolodi poteva fornire di quelle presenze un elenco più ampio, ricordando per esempio come la contemporaneità italiana, oltre che da Gadda, fosse rappresentata anche da Palazzeschi, Tomasi di Lampedusa, Natalia Ginzburg.<sup>42</sup>

A una valutazione analitica dell'effettiva consistenza della biblioteca di Dallapiccola e alla ricomposizione, anche tramite testimonianze esterne, del

36. Anche la biblioteca di Paola e Ugo Ojetti è oggi custodita presso l'ACGV; dei testi in elenco conserva per esempio un esemplare di *Più che l'amore* di d'Annunzio, con dedica dell'autore ai coniugi Ojetti in data «2 febbraio 1907».

37. *Lirici greci*, tradotti da Salvatore Quasimodo, con un saggio di Luciano Anceschi, Milano, Edizioni di Corrente, 1940 (Fda 154). La traduzione utilizzata da Dallapiccola per *Estate* è in ETTORE ROMAGNOLI, *Il libro della poesia greca. Versioni ed impressioni critiche*, Milano, Treves, 1921. Anna Scalfaro ne tratta in *Il coro nel Novecento italiano. “Estate” di Luigi Dallapiccola*, «Choraliter», ix/27, 2008, pp. 18-21, e in EAD., «Lirici greci» di Quasimodo. *Un ventennio di recezione musicale*, Roma – Ariccia, Aracne, 2011, p. 50 (in entrambi i casi, però, la studiosa colloca la trascrizione manoscritta di Laura tra le pagine dei *Poeti lirici*, nella collana «I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli», Bologna, Zanichelli, 1932, edizione del pari non presente nella biblioteca Dallapiccola).

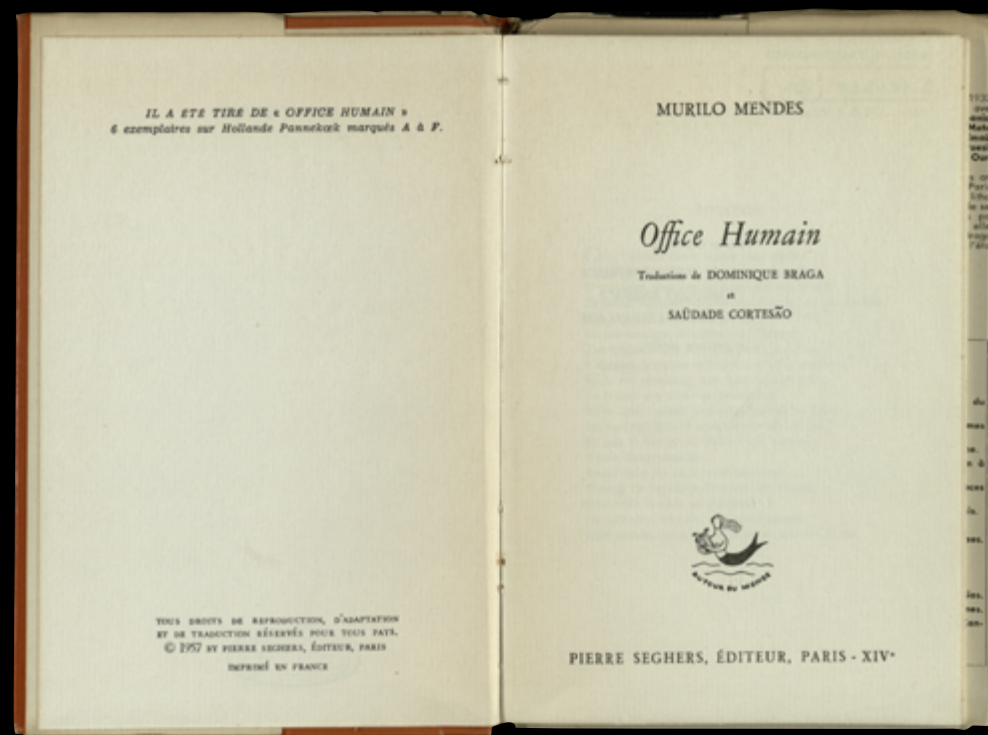
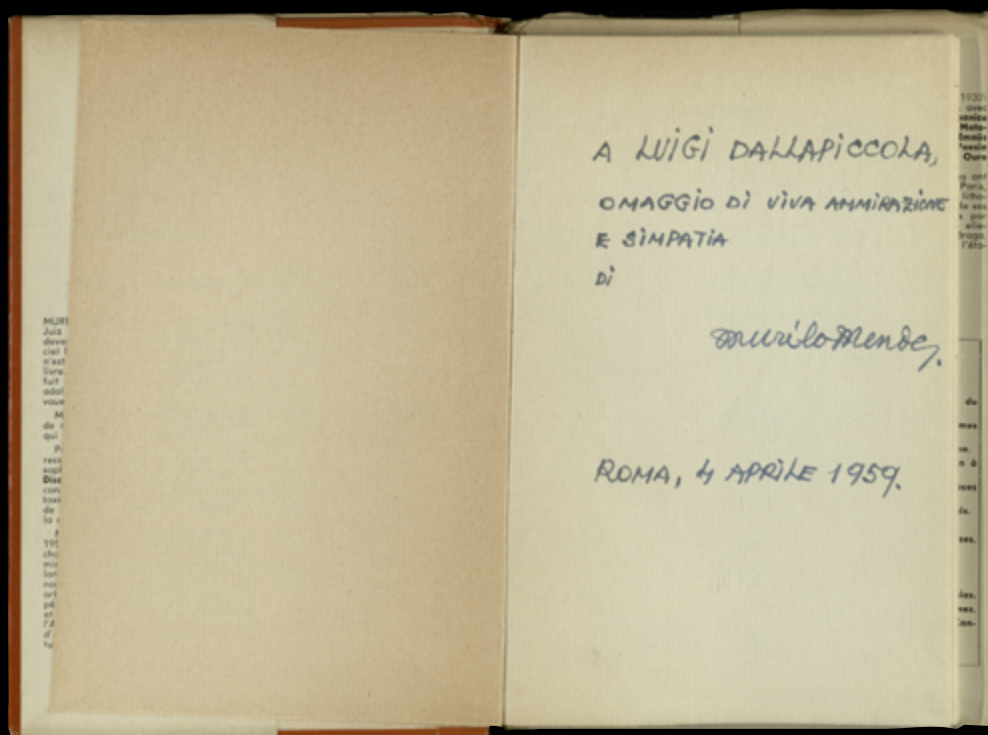
38. Cfr. la nota 35. In seguito a un ulteriore controllo presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, Dallapiccola poté correggere e commentare con una nota in calce, a penna, l'errato «affrettar» in luogo di «affettar» (*Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento*, p. 110).

39. Ovviamente libri in prestito potevano giungergli anche da amici e colleghi. Nella lettera a Vittorio Gui del 15 luglio 1941, per esempio, Dallapiccola gli riferisce che si sta dedicando a letture di «varia umanità», fra cui quelle che lo stesso Gui gli ha prestato: Paul Claudel, studi su Baudelaire, studi su Gauguin (cfr. LUCIANO ALBERTI, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Firenze, Olschki, 2013, p. 404).

40. MONTECCHI, *Attualità di Dallapiccola*, p. 399. Il riferimento è a un passo dell'amatissima *Vita di Henry Brulard*, in cui, nel 1835, si esprime l'aspirazione a sopravvivere al passaggio delle mode e dunque il desiderio di ‘classicità’. L'esemplare conservato nella biblioteca Dallapiccola (a c. di Ugo Dèttore, Milano, Bompiani, [1942?]) fu acquistato il 27 dicembre 1944, come denuncia la data autografa, e certamente riletto nell'estate 1962 (cfr. LUIGI DALLAPICCOLA, *Pagine di diario*, in, ID. *Parole e musica.*, pp. 200, 202).

41. Sulla natura complessa e le insidie interpretative nello studio delle biblioteche d'autore richiama l'attenzione ATTILIO MAURO CAPRONI, *Le biblioteche d'autore*, in *Biblioteche d'autore. Pubblico, identità, istituzioni*, atti del convegno nazionale (Roma, 30 ottobre 2003), a c. di Giuliana Zagra, Roma, AIB, 2004, pp. 13-21.

42. NICOLODI, *Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti*, p. 57.



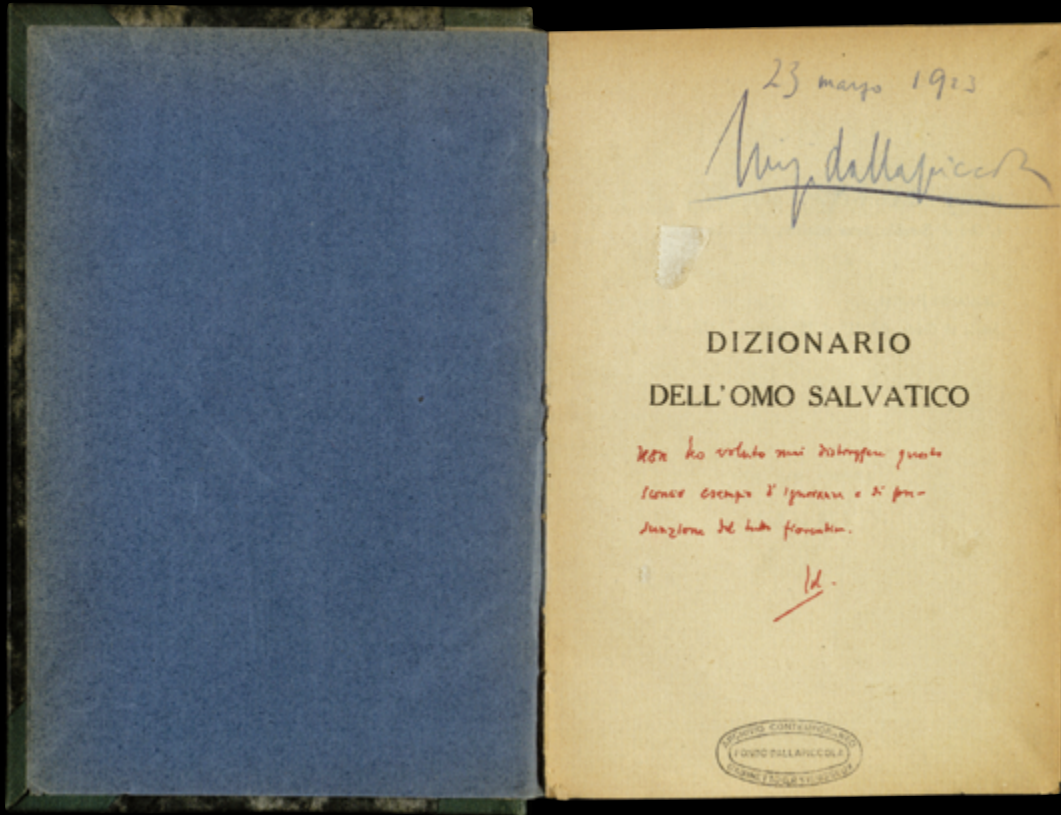
2.

MURILO MENDES, *Office humain*, Paris, Seghers, 1957

FIRENZE, GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G.P. VIEUSSEUX,  
ARCHIVIO CONTEMPORANEO "ALESSANDRO BONSAITI", FDa 339

- Guardie anteriori con dedica autografa dell'autore a Luigi Dallapiccola
- Frontespizio





quadro complessivo delle letture è forse possibile affiancare oggi ulteriori percorsi di indagine: collocare ove possibile nel tempo, per esempio, l'ingresso e l'incidenza di quei libri e di quelle letture nell'orizzonte del compositore, rapportati al coevo contesto culturale; studiare le modalità di lettura e il rapporto con i libri; verificare se ed eventualmente in che modo anche la biblioteca abbia partecipato a quel processo di 'costruzione del sé', già rilevato a carico degli scritti autobiografici e critici, in atto a partire dagli ultimi anni di guerra; oppure, viceversa, verificare se della personalità del compositore la biblioteca possa svelare aspetti meno noti, più gelosamente custoditi, riferibili a fasi magari circoscritte del suo percorso biografico e artistico. Da indagare più a fondo, per esempio, resta il ruolo dell'«epopea ribaldesca», intuito da Montecchi anche dietro a un dramma a tinte foschissime quale *Il prigioniero*.<sup>43</sup> Ben sette sono i volumi appartenenti alla collana «Classici del ridere» edita da Formiggini: stampati nel corso degli anni Venti, furono acquistati da Dallapiccola, per quanto almeno le note di possesso consentono di affermare, dalla metà degli anni Trenta fino all'aprirsi del 1941: è questo l'anno in cui Dallapiccola dona alla moglie l'anonima *Storia di Lazzarino di Tormes*, ambientata nella Spagna di Carlo V, che Formiggini aveva stampato nel 1929.<sup>44</sup> A dir poco travolgente, nel 1935, si dimostra la lettura di François Rabelais, di cui però solo i diari e il privato della corrispondenza rivelano apertamente l'impatto:

Leggo Rabelais: quattro dei volumi li ho finiti, ora sono all'ultimo. A parte le porcherie che, per quanto abbondanti non costituiscono la parte essenziale del lavoro, quell'uomo mi fa un'immensa impressione. Una saggezza un po' innata e un po' conquistata ne fa uno degli 'spiriti magni'. E un senso di salute fisica e artistica permea ogni frase e ogni parola.<sup>45</sup>

Sull'altro fronte, quello della 'costruzione del sé', mi limito qui a cogliere lo spunto offerto dal commento autografo apposto, a penna rossa, in calce al frontespizio de *L'omo salvatico* di Giovanni Papini e Domenico Giuliotti [Fig. 3]. Il volume era stato tempestivamente acquisito alla sua biblioteca («25 marzo 1923» recita infatti la nota di possesso posta in alto, a matita blu, sopra la firma) da un Dallapiccola giovanissimo, da meno di un anno approdato a Firenze per motivi di studio, certamente affascinato, al pari di tanti intellettuali della Venezia Giulia che lo avevano preceduto, dalle memorie di un passato artistico e letterario illustre e di cogente forza identitaria, ma probabilmente aperto e curioso anche nei confronti delle espressioni del 'toscanismo' intellettuale e artistico contemporaneo. Anni dopo, la presa di distanza dall'angustia di certe

3. DOMENICO GIULIOTTI - GIOVANNI PAPINI, *Dizionario dell'omo salvatico*, I: A-B, Firenze, Vallecchi, [1923]

FIRENZE, GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G.P. VIEUSSEUX, ARCHIVIO CONTEMPORANEO "ALESSANDRO BONSAITI", Fda 95

Occhietto con nota di possesso e annotazione autografe di Luigi Dallapiccola

43. Cfr. MONTECCHI, *Attualità di Dallapiccola*, p. 399.

44. Fda 7. Sulla coperta la dedica autografa «per la mia cara Ompolazza, iniziandosi il 1941».

45. Lettera di Luigi Dallapiccola a Lala Sarsowska, 16 agosto 1935, in ALBERTI, *La giovinezza sommersa di un compositore*, p. 221.



prospettive non avrebbe potuto ricevere espressione più esplicita. «Non ho mai voluto distruggere questo sconcio esempio d'ignoranza e di presunzione del tutto fiorentina» si legge infatti in quel commento, teso proprio, parrebbe, a offrire una chiave interpretativa a giustificazione di quella presenza.<sup>46</sup> È con ciò lecito pensare all'eliminazione di altri testi, non più corrispondenti al mutato sentire e all'evolversi del pensiero critico del loro possessore?

Limitiamoci ai dati. Praticamente niente la biblioteca Dallapiccola conserva che rinvii alla direzione 'toscanista' di una rivista fiorentina quale «Frontespizio»: un unico titolo riconduce al non amato Giovanni Papini, mentre i nomi di Alessandro Parronchi, Carlo Bo, Oreste Macrì si manifestano soprattutto in quanto curatori o traduttori di letteratura francese e spagnola. Qualche spiraglio si apre, semmai, con le raccolte poetiche di Alfonso Gatto e di Carlo Betocchi. (Del tutto assente, invece, Mario Luzi).

Vero è, come ebbe a rilevare anni or sono Leonardo Pinzauti, che a Firenze rapporti personali profondi in ambito letterario si sarebbero instaurati solo con i 'solariani' Alessandro Bonsanti e Arturo Loria. Non per caso è «Letteratura», cui lo stesso Dallapiccola collaborò episodicamente, l'unica rivista di ambito non musicale a essere stata collezionata con sistematicità negli anni precedenti la seconda guerra mondiale. La biblioteca di Dallapiccola riflette indubbiamente lo spirito europeista che vi si respirava. Aggiungeremo ai nomi di autori stranieri contemporanei, promossi dalle pagine di «Solaria» e poi di «Letteratura», già precedentemente elencati quelli di alcuni autori italiani, collaboratori a vario titolo, che fanno la loro comparsa in biblioteca con l'aprirsi degli anni Quaranta: di Eugenio Montale, oltre all'edizione originale delle *Occasioni* e alla quinta di *Ossi di seppia*, il fondo librario conserva la traduzione de *La storia di Billy Budd* di Melville; il *Teatro spagnolo*, a cura di Elio Vittorini, è acquistato da Laura Dallapiccola nel 1941; al dicembre 1942 risale la dedica di Salvatore Quasimodo della raccolta di versi *Ed è subito sera*; Tommaso Landolfi si palesa quale traduttore dei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol (1941) e dei *Falsi Demetri* di Mérimée (1944).

Di Umberto Saba figurano due sole raccolte, *Figure e canti* (1926) e *Ammonizione ed altre poesie* (1932). Su nessuno dei due volumi è stata apposta una data di ingresso: la loro presenza potrebbe forse più semplicemente collegarsi, se non all'origine triestina del poeta, al sostegno che negli anni Venti questi aveva ricevuto da Ugo Ojetti. E, a proposito di un altro triestino illustre, si annoterà la data («3 maggio 1941») che Dallapiccola appone su entrambi i romanzi di Svevo, *Una vita* e *Senilità*, giunti nel 1938 alla terza edizione nei «Corvi» della milanese Dall'Oglio: anche queste presenze parrebbero da ricondurre alle sollecitazioni della cerchia di Bonsanti. (Priva di nota di possesso è invece la copia di *La coscienza di Zeno*, stampata in quello stesso 1938 da Corbaccio).

46. Fda 95.

Altre 'presenze nel tempo' meritano almeno un cenno. A d'Annunzio, già posizionato nella biblioteca paterna, il giovane compositore attinge sia, come abbiamo visto, per il libretto di *Rappresentazione*, sia per l'intonazione corale della *Canzone del Quarnaro*. Il distacco da quegli orizzonti estetici si farà netto, come è noto, nel giro di alcuni anni, ma le opere dello scrittore continuano ad affluire, attraverso le edizioni del Vittoriale, fino almeno al 1943.

Un rapporto tardivo o un rapporto riannodato è quello con il già menzionato Palazzeschi? La biblioteca ne conserva due titoli giovanili: la seconda edizione de *L'incendiario 1905-1909* (1913) e l'autobiografico *Due imperi... mancati* (1920). Arduo però, in assenza di note di possesso, ricostruire tempi e vie del loro approdo in casa Dallapiccola. La restante sezione dedicata allo scrittore fiorentino comprende solo opere pubblicate a partire dagli anni Sessanta: un interesse che di fatto coincide con il rinnovato favore di cui Palazzeschi poté godere presso le neoavanguardie, quando non ne dipendeva direttamente. Assenti pertanto i più popolari *Sorelle Materassi*, il *Palio dei buffi* e *Roma*, la sezione include la nuova ampia raccolta di versi risalenti agli esordi in ambito futurista (*Poesie 1904-1914*, 1963<sup>7</sup>) e quattro nuovi titoli di prosa e poesia, da *Il piacere della memoria* (1964) fino a *Via delle Cento Stelle: 1971-1972* (1972).

Un caso di studio di indubbio interesse, che consente di mettere a fuoco anche alcune modalità di lettura e alcuni aspetti del rapporto di Dallapiccola con i propri libri, offre l'imponente (anche se certamente non completa) sezione dedicata alle opere di Thomas Mann, forte di venticinque volumi.

Di più antica pubblicazione sono il racconto *Tristan* (Leipzig, Reclam, 1922) e il romanzo *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (Berlin, Fischer, 1930 [sic]). Entrambi – come attesta la nota di possesso – furono acquistati da Laura Luzzatto, rispettivamente a Firenze e a Trieste, nel 1929: proprio in quell'anno, lo si ricorderà, Mann era stato insignito del Premio Nobel per la letteratura. Non vi sono prove però che Dallapiccola si sia mai servito di quelle edizioni, né ciò parrebbe in effetti verisimile: non almeno fino a tutti gli anni Trenta, quando la sua conoscenza del tedesco rimaneva ancora alquanto approssimativa.<sup>47</sup>

Il 1929 segna anche l'inizio della concreta attenzione riservata a Mann dall'editoria italiana (precedentemente solo poche riviste ne avevano tradotte e pubblicate alcune pagine), ma le prime iniziative, dei cui esiti non troviamo peraltro traccia nella biblioteca Dallapiccola, rivestono ancora un carattere marcatamente episodico.<sup>48</sup> La vera svolta avverrà una manciata di anni dopo,

47. Nell'occhietto del suo esemplare di FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (Milano, Monanni, 1927), per esempio, Dallapiccola trascrive con qualche incertezza, il 5 marzo 1937, l'aforisma di Hölderlin, da *Patmos*: «Wo die Gefahr ist, wächst / der [recte: das] Rettende [corregge un precedente "Rettenge"] auch».

48. Mi riferisco in particolare alla pubblicazione dei racconti *Disordine e dolore precoce* e *Cane e padrone*, a c. di Lavinia Mazzucchetti per Sperling & Kupfer (1929); di *La morte a Venezia* e della prima versione di *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, tradotte da Emma Virgili e Paolo Milano per Treves

allorché, grazie alla tenace opera di mediazione di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori includerà Mann nella «Medusa», la sua nuova collana di narratori stranieri.

Le prime fasi della penetrazione in casa Dallapiccola di opere di Mann in traduzione italiana si svolgono pressoché parallelamente al procedere del piano editoriale mondadoriano, potendo fruire di un binario affatto privilegiato. Monika, la figlia quartogenita dello scrittore, aveva infatti cominciato a prendere settimanalmente dal compositore lezioni private di pianoforte.<sup>49</sup> Ebbe così modo di fargli omaggio, impreziositi dalla dedica autografa del padre, dei primi frutti dell'impresa avviata da Mondadori a partire dall'ultima fatica di Mann, ancora *in progress*: il ciclo *Giuseppe e i suoi fratelli*. Nel marzo 1935 pervennero dunque in dono a Dallapiccola *Le storie di Giacobbe* (1933) e *Il giovane Giuseppe* (1935); nel 1937 sarebbe stata la volta di *Giuseppe in Egitto*, anch'esso freschissimo di stampa.<sup>50</sup>

In quello stesso 1937 la traduzione di Bice Giachetti-Sorteni de *La montagna incantata*, già edita per Modernissima (1932), veniva ristampata da Corbaccio, che di Modernissima aveva rilevato la collana «Scrittori di tutto il mondo». La copia presente nella biblioteca Dallapiccola reca la data di acquisto «6 aprile 1940»:<sup>51</sup> a quell'epoca la stella manniana, che come si è appena visto in Italia aveva da poco preso a brillare, era già stata oscurata, almeno ufficialmente, in conseguenza del costituirsi dell'asse Roma-Berlino e dell'esilio americano dello scrittore: nessuna opera di Mann, con l'ambigua eccezione di un estratto della novella *Wälsungenblut*, fu tradotta e stampata in Italia dal 1938 al 1945.<sup>52</sup>

«Ammiravo da quattro lustri Thomas Mann» esordisce Dallapiccola ricordando, in un articolo dedicato in realtà a Debussy, il momento del primo

incontro con lo scrittore, che avvenne a New York il 27 giugno 1952.<sup>53</sup> Da non prendere forse rigorosamente alla lettera, come si è visto, le memorie del compositore spronano in ogni caso a rinvenire tracce concrete di quelle letture e di quella ammirazione che, se non prima, si lasciano certamente apprezzare proprio in epoca di 'oscuramento'. Il 12 aprile 1938 Dallapiccola comunica per lettera all'amico e critico musicale Alberto Mantelli l'ormai imminente conclusione del suo primo lavoro teatrale, *Volo di notte*, accelerata, rispetto ai tempi previsti, da un'inaspettata illuminazione:

Ti narrerò che a un dato momento – a me come al vecchio Ezechiele (Thomas Mann) la terra è “saltata incontro”. Per oggi mi limito a dirti che in quest'opera ho dato quello che oggi posso dare, tutto quello che oggi posso dare.<sup>54</sup>

Passando a sedi ufficiali, non si può non ricordare l'esordio fulminante della conferenza tenuta da Dallapiccola alla Società Leonardo da Vinci di Firenze il 21 maggio 1942, alla vigilia della prima rappresentazione al Maggio Musicale Fiorentino del monteverdiano *Ritorno di Ulisse in patria* nella trascrizione che egli stesso aveva procurato. Senza nominare né autore né titolo dell'opera, il conferenziere cita espressamente l'incipit delle *Storie di Giacobbe*, manifestando nel contempo la stretta familiarità con l'opera dello scrittore.

Non comincerò con la “discesa all'inferno”: sarà utile tuttavia rammentare oggi l'inizio di una grande opera letteraria molto cara al mio cuore. Due proposizioni: la prima affermativa, la seconda interrogativa. *Profondo è il pozzo del passato. Non si dovrebbe chiamarlo insondabile?*

Certo, una discesa all'inferno s'imponesse a chi voleva scrutare negli abissi scavati dai millenni; non a noi, ché soltanto tre secoli ci dividono dalla morte di quel grande che si chiamò Claudio Monteverdi.<sup>55</sup>

Perché la conoscenza della narrativa di Mann si diffondesse tra ampi strati di lettori italiani sarebbe stato necessario attendere il secondo dopoguerra, quando «Thomas [Mann] diviene da noi l'autore simbolo della Germania che non si è piegata al nazismo, assurge alla “popolarità”, entra a far parte delle letture obbligate di ogni giovane impegnato».<sup>56</sup> Tra la seconda metà degli anni Quaranta e la prima degli anni Cinquanta diverse nuove edizioni mondadoriane affluiscono sugli scaffali della biblioteca Dallapiccola: se non è possibile datare con esattezza l'arrivo di *Saggi* (1946), *La legge* (1947) e *L'letto* (1952), è ipotizzabile, anche in ragione del coinvolgimento in presa

(1930); dei *Buddenbrook* nella traduzione di Annie Lami per Barion (Milano, 1930); di *La montagna incantata*, traduzione di Bice Giachetti-Sorteni per Modernissima (Milano 1932). Sui primi contatti del mondo culturale italiano con la narrativa di Mann il rinvio è a ELISABETTA MAZZETTI, *Die Rezeption von Thomas Manns Werk in Italien: 1909-1955*, in EAD., *Thomas Mann und die Italiener*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, pp. 253-313; EAD., *Thomas Mann in Italia*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012, *Parte prima. Lettere a Enzo Ferrieri* ([https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Thomas-Mann-in-Italia\\_parte-prima.pdf](https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Thomas-Mann-in-Italia_parte-prima.pdf)); *Parte seconda. La fortuna editoriale di Thomas Mann in Italia* ([https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Thomas-Mann-in-Italia\\_parte-seconda.pdf](https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Thomas-Mann-in-Italia_parte-seconda.pdf), ultimo accesso 13 giugno 2023); ARNO SCHNEIDER, *La prima fortuna di Thomas Mann in Italia. Saggio sulla ricezione della sua opera con repertorio bibliografico (1903-1955)*, Padova, Cleup, 2012.

49. Le lezioni avrebbero avuto inizio nel 1934, secondo quanto riporta Lavinia Mazzucchetti, principale 'intermediatrice culturale' tra Mann e i lettori italiani, in THOMAS MANN, *Lettere agli italiani*, a c. di Lavinia Jollos Mazzucchetti, Milano, il Saggiatore, 1962, pp. 73-74. Ricordi di quelle lezioni si leggono in Monika Mann, *Luigi Dallapiccola*, «Die Weltwoche», xviii/846, 27 gennaio 1950, p. 10.

50. Si conservano rispettivamente con segnatura Fda 402, 403, 404. Cfr. anche la nota 61.

51. Fda 438.

52. La parte finale della prima versione della novella, come tale mai stampata in Germania, fu strumentalmente pubblicata, col titolo *Sangue riservato*, e commentata sul periodico dichiaratamente razzista «La difesa della razza», settembre 1938. Cfr. MAZZETTI, *Die Rezeption von Thomas Manns Werk in Italien*, pp. 271 e ss.; SCHNEIDER, *La prima fortuna di Thomas Mann in Italia*.

53. Il dattiloscritto dell'articolo, pubblicato in traduzione polacca a cura di Michał Bristiger, «Ruch Muzyczny», vi/16, 15-31 agosto 1962, pp. 4-5, è conservato in ACGV con segnatura LD.LVII.6.

54. In ALBERTI, *La giovinezza sommersa di un compositore*, pp. 296-297.

55. LUIGI DALLAPICCOLA, *Per una rappresentazione de “Il ritorno di Ulisse in patria” di Claudio Monteverdi (1942)* in Id., *Parole e musica*, pp. 421-436: 421.

56. ANDREA LANDOLFI, *Croce e delizia. Le Italie “letterarie” di Heinrich e Thomas Mann*, in *Heinrich e Thomas Mann in Italia*, Roma, Casa di Goethe, 2005, pp. 102-121:114.

diretta di Dallapiccola nella *querelle* Schoenberg-Mann, che quello di *Doctor Faustus* (1949) sia coinciso con l'anno di pubblicazione,<sup>57</sup> mentre l'esemplare di *Giuseppe il nutrito* (1949) reca in copertina la data d'ingresso, apposta a penna, «1951». Una copia della prima edizione di *Doktor Faustus* (Stockholm, Bermann Fischer, 1947) Dallapiccola l'aveva ricevuta in dono da Igor e Topazia Markevic nel 1948; al 28 febbraio 1950 risale la dedica di Karl Amadeus Hartmann apposta sulla prima edizione di *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (Berlin, Suhrkamp, 1949); il 9 luglio 1951 è lo stesso Mann a dedicare a Dallapiccola una copia, freschissima di stampa, di *Der Erwählte* (Frankfurt am Main, Fischer, 1951) [Fig. 4].

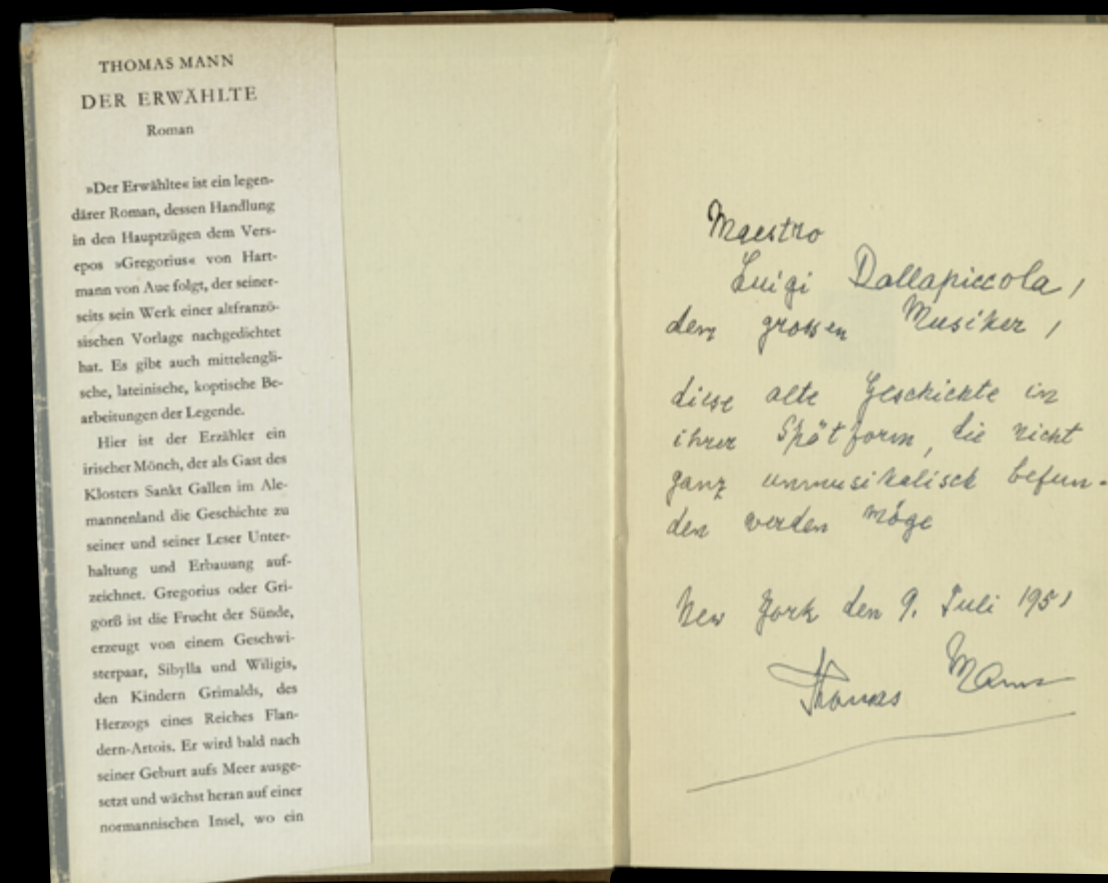
Erano così maturati i tempi perché la lettura e la riflessione su quelle pagine si traducevano in agenti fecondanti e il compositore prelevasse direttamente materiali verbali o, più spesso, spunti narrativi o descrittivi per i testi, le architetture sonore, le atmosfere timbriche delle proprie composizioni: in particolare, come da Dallapiccola apertamente riconosciuto, dalle *Storie di Giacobbe* e dal *Giovane Giuseppe per Job* (1950);<sup>58</sup> da *Giuseppe il nutrito* per il tratteggio della figura di Suleika, quale emerge nei *Goethe Lieder* (1953);<sup>59</sup> da *La legge* per il colore strumentale del secondo dei tre *Canti di liberazione* (1955),<sup>60</sup> che proprio a Mann è dedicato nell'occasione del suo ottantesimo compleanno. Questi, nel frattempo, aveva restituito la visita a Dallapiccola, incontrandolo a Firenze durante il secondo dei due viaggi compiuti in Italia dopo la fine della guerra: ne resta traccia nella nuova dedica apposta il 1° marzo 1954 sull'esemplare della prima edizione italiana delle *Storie di Giacobbe*

57. A Lavinia Mazzucchetti – che con la lettera del 10 gennaio 1949 (e allegato articolo di R.B., *Angriff* *Arnold Schönbergs gegen Thomas Mann*, sulla prima pagina del «Bund» del 6 gennaio) lo aveva informato della controversia sorta tra Schoenberg e Mann a proposito della proprietà intellettuale del sistema di composizione con le dodici note – Dallapiccola aveva risposto rammaricandosi per la «strana reazione» del compositore, ma invitando tutti a non dare risonanza all'evento e ad adoperarsi piuttosto per la riconciliazione tra i due artisti. «Non creda che il mio sia atteggiamento «alla Erasmo»... (questo non è nel mio temperamento) – si legge nella sua lettera del 22 gennaio – ma che tale atteggiamento deriva dal fatto che penso che dagli uomini si debba estrarre, per quanto possibile, il bene e ignorare il male. (Dagli uomini, s'intende, che tanto hanno dato al mondo). Il 13 settembre Schoenberg compie i 75 anni: in una data – come si sa – assai particolare. Avrò occasione, scrivendone, e sperando di non essere accusato di essere uomo che coltiva la magia, di toccare un fatto abbastanza curioso: il 13 settembre 1492 Colombo si accorse che il Nord era un altro. (A parte la fantasia claudeliana che abbia buttato «la boîte ridicule à la mer»: il che, come fantasia, mi piace). Anche Schoenberg si accorse che il Nord era un altro [...] Che si ricordino i comuni amici di Thomas Mann e di Schoenberg del 13 settembre e che trovino modo per allora di preparare un incontro fra due così grandi personalità. Le polemiche non accomodano nulla; inaspriscono. Ed è ciò che bisogna evitare». I contenuti della lettera dallapiccoliana furono trasmessi a Mann, che mostrò di apprezzarli: se ne legga la lettera del 14 marzo a Lavinia Mazzucchetti, pubblicata in traduzione italiana in THOMAS MANN, *Lettere a italiani*, pp. 71-72. Oltre al volume a stampa, la risposta di Dallapiccola a Mazzucchetti è conservata, in copia, presso l'ACGV.

58. «Va da sé che [per la composizione di *Job*] ho riletto Thomas Mann, e sopra tutto *Le storie di Giacobbe*, di tanto superiori al *Doktor Faustus* e che molto ho meditato su capitoli come «Belio primordiale», come «Il nome» ecc. ecc.» (lettera a Massimo Mila, 27 settembre 1950, in LUIGI DALLAPICCOLA – MASSIMO MILA, *Tempus aedificandi. Carteggio 1933-1975*, a c. di Livio Aragona, Milano – Roma, Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2005, pp. 164-165).

59. LUIGI DALLAPICCOLA, *Genesi dei «Goethe-Lieder»* (1953) e *L'arte figurativa e le altre arti* (1963, in Id., *Parole e musica*, risp. pp. 469-471 e 163).

60. Id., *L'arte figurativa e le altre arti*, ivi, p. 163.



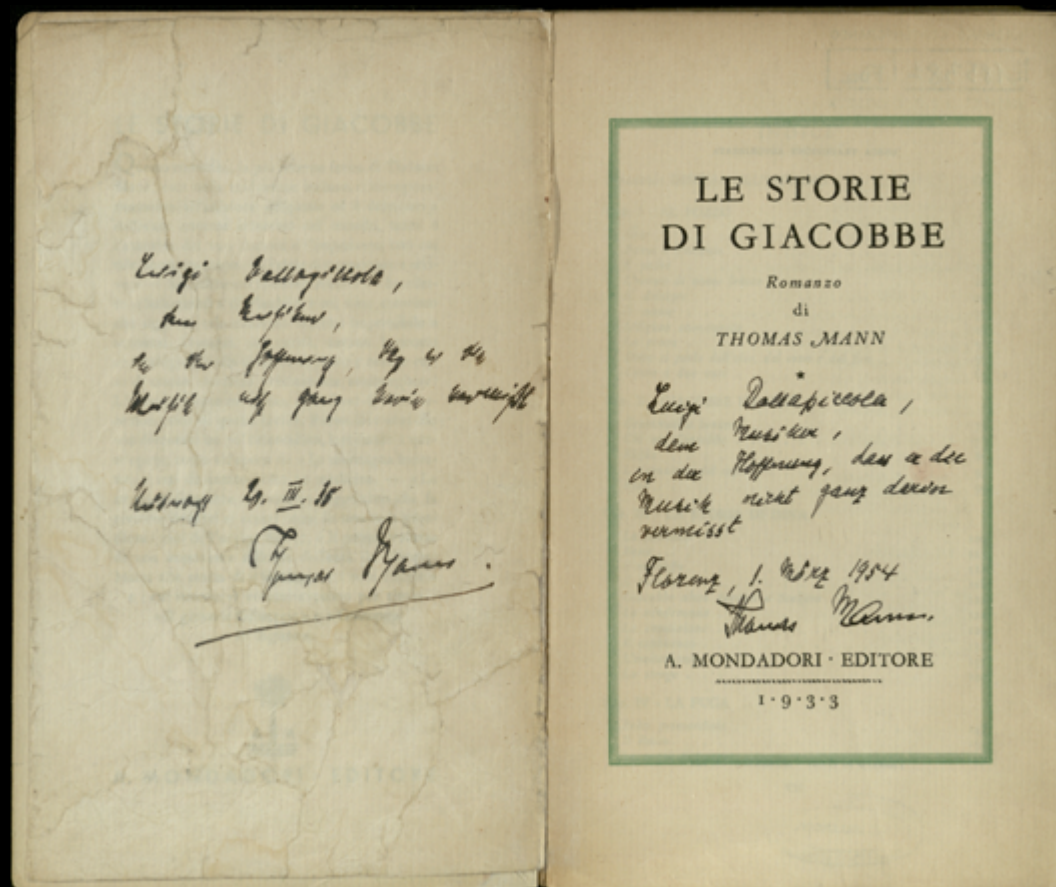
## 4.

THOMAS MANN, *Der Erwählte*, Frankfurt am Main, Fischer, 1951

FIRENZE, GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G.P. VIEUSSEUX, ARCHIVIO CONTEMPORANEO "ALESSANDRO BONSANTI", Fda 414

Aletta e guardie anteriori con dedica autografa dell'autore a Luigi Dallapiccola





[Fig. 5].<sup>61</sup> In quella vergata invece sul primo tomo della nuova edizione mondadoriana del ciclo *Giuseppe e i suoi fratelli*, Mann esprime gratitudine per l'appena ricordata, recentissima dedica dei *Canti di liberazione*.<sup>62</sup>

Anche dopo la morte dello scrittore, naturalmente, passi delle opere di Mann accendono l'immaginazione e corroborano la scrittura del compositore: apertamente riconosciuto, ancora una volta, è il debito contratto con *Giuseppe in Egitto*, per esempio, laddove la *Relazione intorno al semplice morire di Mont-kav* fa da modello al racconto della morte di Anticlea nella quarta scena di *Ulisse* (1968).<sup>63</sup>

Un'indagine capillare sulle presenze di Mann nell'opera e nell'immaginario del compositore deve essere ancora condotta. Qui, avviandomi alla conclusione, mi limiterò a rilevare alcuni luoghi additati dallo stesso Dallapiccola sui suoi volumi manniani, ove i segni della lettura si palesano in misura relativamente superiore, anche se pur sempre alquanto contenuta, rispetto a tanti altri volumi della sua biblioteca.

Sottolineature, asterischi, note in margine al testo e talvolta, nell'occhietto o nel foglio di guardia, richiami alle pagine che quelle sottolineature o note in margine contengono: gli interventi di Dallapiccola lettore possono ricondursi a cinque principali tipologie di motivazione (nel caso di Mann, l'ultima è però comprensibilmente assente<sup>64</sup>):

- a) finalità creative: Dallapiccola evidenzia passi da intonare direttamente, o comunque espressamente utili alla confezione di testi drammatici, o alla composizione musicale *tout court*;
- b) messa in rilievo di passi di particolare pregnanza, talora in grado di far scattare associazioni con altri luoghi letterari;
- c) messa in rilievo di passi in cui si riconoscono tratti della propria personalità, della propria biografia, della propria opera: autorispecchiamenti;
- d) correzioni ortografiche, indicazione di refusi o errori di tradizione;
- e) manifestazioni di disapprovazione, interventi polemici.

61. L'esemplare, con collocazione Fda 402, reca sul frontespizio la dedica autografa dell'autore in data «Florenz, 1 März 1954», ma sul verso di una carta preliminare, che appare ricostruita contestualmente a un restauro complessivo del volume, compare la medesima dedica, ma in data «Küssnacht 20.III.55».

62. «Maestro Luigi Dallapiccola profondément reconnaissant pour son magnifique cadeau que je serai toujours heureux et fier de posséder. Kilchberg, 23.VI.55, Thomas Mann. Allerherzlichsten Dank».

63. LUIGI DALLAPICCOLA, *Nascita di un libretto d'opera*, in Id., *Parole e musica*, p. 529. Il titolo del capitolo, nell'edizione posseduta da Dallapiccola, recita testualmente *Relazione intorno al modesto morire di Mont-Kav*.

64. Un esempio di interlocuzione polemica con l'autore è offerto dal volume di GIANANDREA GAVAZZENI, *Parole e suoni*, Milano, Il balcone, 1946 (Fda 626), ove si legge: «Altri esempi della mutevole equazione poetico-musicale ci vengono offerti dovunque ebbe a fiorire una poesia lirica – la sola che anche nel caso presente interessa e preme –; in qualunque paese e tradizione, secondo le diverse stagioni di una cultura universale. Così, sia un Góngora che un Machado non possono offrire testi alla musica». Dallapiccola, nel 1948 come è noto autore delle *Quattro liriche di Antonio Machado*, sottolinea i nomi dei due poeti e in margine aggiunge: «E perché no? Chi glielo dice?».

## 5.

THOMAS MANN, *Le storie di Giacobbe*, Milano, Mondadori, 1933

FIRENZE, GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO G.P. VIEUSSEUX,  
ARCHIVIO CONTEMPORANEO "ALESSANDRO BONSAITI", Fda 402

«Pagina ricostruita e incollata sul verso di una pagina preliminare con dedica autografa dell'autore a Luigi Dallapiccola»  
e frontespizio con trascrizione autografa della stessa dedica

Si è già avuto modo di ricordare la peculiare attenzione rivolta da Dallapiccola all'esattezza del testo.<sup>65</sup> Ne troviamo un'ulteriore traccia nel foglio di guardia dell'edizione mondadoriana delle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (1961<sup>2</sup>), su cui – oltre ad altri richiami – Dallapiccola appunta a matita un rinvio a pagina 644, con motivazione «ortografia» (vi si trova in effetti sottolineato un erroneo «abbaccinato»), e a pagina 818, per il del pari errato «tout de suit».<sup>66</sup>

Di maggiore interesse sono ovviamente le prime tre tipologie, dai confini peraltro non sempre definibili con nettezza. Alla prima riferiremo la marcatura (e il relativo richiamo nell'occhietto) che troviamo a pagina 55 dell'edizione Mondadori 1933 delle *Storie di Giacobbe*, con esplicito rinvio a *Job*. Non mi pare sia stata finora adeguatamente sottolineata l'importanza di questo passo – ove si esplicita un'idea di Dio in rapporto non al 'Bene', ma al 'Tutto' – nella confezione del testo della risposta che Dio dà a Giobbe, nel n. 6 di *Job*.

Da Lui proveniva l'ordine e la sicurezza che rendono felice. Che le piogge autunnali e le piogge primaverili cadessero all'epoca giusta, era opera sua. Egli aveva segnato i confini dell'orrido mare, al resto del diluvio primordiale, all'abitazione di Leviathan, che quei confini non poteva varcare nemmeno col più furioso assalto. *Egli faceva spuntare il sole generatore*, lo faceva salire all'apogeo e ogni sera compier la sua discesa all'inferno; e alla luna faceva misurare il tempo col succedersi regolare delle sue fasi [...].<sup>67</sup>

Non sfuggirà per esempio che il sole, menzionato sia qui sia nel sintetico testo dallapiccoliano, è del tutto assente nella lunghissima teoria di fenomeni prodigiosi e mirabili elencati nel *Libro di Giobbe*, che dello *Job* dallapiccoliano è ovviamente – lo abbiamo ricordato anche sopra – la fonte principale.

Alla seconda tipologia appartiene invece la nota che Dallapiccola verga a inchiostro nero in margine a un passo del suo esemplare della *Montagna incantata*, ove si descrivono le modalità di 'trasmissione del suono' della voce della signora Chauchat, cui Giovanni Castorp ha appena comunicato la notizia della morte del cugino:

Egli stesso notò che «morto» era la prima parola articolata che tornava a cadere fra loro. Notò anche che, per mancanza di familiarità con la sua lingua, essa sceglieva

65. Cfr. la nota 38.

66. Fda 435. Di mano di Laura Dallapiccola è invece la correzione apposta a matita in margine a p. 7 (Introduzione) de *La montagna incantata*, traduzione dal tedesco di Bice Giachetti-Sorteni, Milano, Corbaccio, 1937 (Fda 438). Il passo recita: «[la storia di Giovanni Castorp] avviene prima del limitare di un certo abisso che ha interrotto la vita e la coscienza dell'umanità... Avviene, o meglio per evitare di proposito ogni tempo presente, avvenne, è avvenuta una volta, in tempi lontani, negli antichi giorni del mondo, prima della Grande Guerra, con l'inizio della quale ebbero principio tante cose *che avevano appena finito di cominciare*». La parte di traduzione qui resa in corsivo è opportunamente corretta con «che quasi non hanno ancora finito di cominciare».

67. Il corsivo è mio.

frasi di condoglianza troppo blande, quando *dietro a lui e sopra di lui*, disse: «Oh, che peccato! Morto e seppellito “definitivamente”? Da quando?»<sup>68</sup>

L'immagine fa scattare in Dallapiccola il ricordo di un'analogia descrizione di percezione, visiva in questo caso: i versi 22-23 di Dante, *Inferno* xxxii «... e vidimi *davante e sotto i piedi* un lago che, per gelo» sono dunque annotati in margine.

Per la terza tipologia valgano i seguenti ultimi due esempi, tratti ancora, rispettivamente, dalla *Montagna incantata* e dalle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*. Appare segnato con un tratto a matita rossa il margine del passo in cui si descrive la figura del padre di Settembrini (qui in corsivo):

Il padre non meno del nonno [aveva dedicato la vita a idee, aspirazioni, ideali], quantunque non fosse stato come quest'ultimo né un agitatore politico né un combattente per la libertà, sibbene un uomo di cultura, silenzioso e delicato, un umanista, sempre chino sui libri al suo tavolino. Che cos'era però in fondo l'umanesimo? Nient'altro che amore verso gli uomini, quindi: politica e ribellione contro tutto ciò che macchiava e offendeva l'idea dell'uomo. *Gli si era rimproverato un eccessivo rispetto della forma, ma anche la bella forma era da lui curata per amore della dignità umana*, in splendido contrasto col medioevo che non solo era caduto nell'abisso della inimicizia verso gli uomini e nella superstizione, ma nella più vergognosa trascuratezza di forma.<sup>69</sup>

Parole delle quali non sarà difficile percepire l'effetto di specchio rispetto al ritratto-autoritratto del musicista istriano, artista 'umanista', per universale riconoscimento, del nostro Novecento musicale. È invece esplicitato, tra gli appunti vergati sul foglio di guardia delle *Confessioni del cavaliere d'industria di Felix Krull*, il rimando a «Pisino», città natale di Dallapiccola, in corrispondenza del passo seguente:

Con quanta facilità ed impazienza, con disprezzo quasi e senza commozione, il giovane che si lancia in alto mare abbandona alle proprie spalle il piccolo paese nativo, senza neppure volgersi a guardare un'ultima volta il suo campanile ed i suoi vigneti! Eppure, per quanto di essi si liberi, per quanto si allontani, quella immagine a lui più che familiare rimane nello sfondo della sua coscienza o miracolosamente riaffiora dopo anni di profonda dimenticanza. Ciò che era grottesco diventa stimabile, pur fra le vicende, i successi e gli atti della sua vita lontana l'esule tributata in segreto rispetto a quel piccolo mondo, e ad ogni svolta, ad ogni ascesa della sua esistenza, si chiede in silenzio, che cosa quelli là ne direbbero o ne diranno, e ciò

68. MANN, *La montagna incantata* (Fda 438), p. 564. Alle pp. 725-727 Dallapiccola stila personalmente, a inchiostro rosso, l'indice dei capitoli dell'opera, non previsto dall'edizione. Le marcature in margine al testo si devono a strumenti di scrittura diversi: inchiostro nero, matita nera, matita rossa, matita blu. (In mancanza di tratti grafici distintivi, non possono naturalmente escludersi a priori interventi di mano diversa da quella di Dallapiccola).

69. Ivi, p. 165.



tanto più accade, quanto più la piccola patria ha mostrato malignità, ingiustizia e incomprensione per il giovane singolare.<sup>70</sup>

Le riflessioni del protagonista del romanzo manniano evocano e rispecchiano dunque con tutta evidenza i moti del pensiero dell'ormai maturo compositore, sommandosi alle non molte ma incisive parole da questi dedicate nel tempo agli anni dell'infanzia e della prima formazione.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup>. THOMAS MANN, *Carlotta a Weimar. Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, Milano, Mondadori, 1961<sup>2</sup> (Tutte le opere di Thomas Mann, 5) (Fda 435), p. 637.

<sup>71</sup>. Sono raccolte in *Ricercare. Parole, musica e immagini dalla vita e dall'opera di Luigi Dallapiccola*, a c. di Mila De Santis, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005, pp. 25-32 e in ALBERTI, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, in particolare alle pp. 3-31.



Daniela Tortora

## Il collezionismo illuminato di un «omo senza lettere»: la biblioteca di Goffredo Petrassi

Nelle battute conclusive di un'intervista rilasciata nel 1979 a Domenico Guaccero (1927-1984), uno dei suoi allievi più dotti e agguerriti sul piano dialettico, si concentra la riflessione di Petrassi attorno al suo rapporto con il sapere in senso lato:

[...] Tu dici “il cammino”, il “perché”. Una ragione credo di averla potuta individuare, non una ragione reale, ma una ragione diciamo forse “metafisica”. Anni fa mi venne questa idea facendo un'intervista alla Biblioteca di Tel Aviv. Mi venne un'idea: mi chiedevo il perché di questo mio continuo interessamento, di questa mia inappagata curiosità. E allora, come un barlume, mi venne fatto di pensare che era forse dettata dalla “fame”. Dalla fame nei due sensi: “fame” perché ho avuto un'infanzia tribolata, con delle immagini molto precise di fame, ossia di fame non appagata, perché mancava il modo di appagarla. Questo lo ricordo benissimo, durante la Prima guerra mondiale. Fame vera. E poi fame di cultura, perché non ho frequentato scuole nobili: ossia ho frequentato le elementari e poi le scuole tecniche soltanto: ma le scuole tecniche serali, dopo l'orario di negozio [...] e non sono neanche riuscito a prendere il diploma del terzo anno, perché non gliela facevo. Allora, questo mi ha lasciato un tale stato di inferiorità nella cultura che ho dovuto provvedere da me come potevo, e quindi sono un autodidatta culturale. L'autodidatta – mi pare – ha sempre questo senso di non essere completo, di non essere arrivato, di mancargli continuamente qualche cosa. Il fatto, per esempio, che io non conosca il latino è stato una delle diminuzioni che mi hanno pesato. Hanno pesato proprio sul mio spirito. E allora questa necessità. Di conoscere sempre meglio, di approfondire fin dove era possibile, per la paura di sfuggire a qualche cosa, come generalmente è un affamato, che ha sempre paura che gli manchi il pane. Chi ha avuto fame da ragazzo, da bambino, per tutta la vita avrà timore che gli venga a mancare il sostentamento. Questa mi pare una delle radici, se non m'illudo da me stesso, che può spiegare in parte questo senso che si chiama curiosità, questa ansia di sapere.<sup>1</sup>

---

Finito di scrivere nel febbraio 2018, rielaborato nel dicembre 2020, revisione e editing giugno 2023. L'autrice ringrazia Fabrizio e Francesca Petrassi e la Fondazione Campus Internazionale di Musica, Istituto Goffredo Petrassi, per aver gentilmente autorizzato la pubblicazione delle riproduzioni fotografiche presenti in questo capitolo.

1. DOMENICO GUACCERO, *Le magnifiche sorti e progressive della musica contemporanea. Intervista a Goffredo Petrassi*, «L'Avanti!», Roma, 22 luglio 1979, anche in GOFFREDO PETRASSI, *Scritti e interviste*, a c. di Raffaele Pozzi, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008, pp. 275-282: 281.

1. Goffredo Petrassi nel suo studio (1938), in *L'opera di Goffredo Petrassi*, Torino, Einaudi, 1964 (Quaderni della Rassegna musicale, 1), s. p.

Il significato testimoniale della voce del musicista (mi riferisco al formato audio originale dell'intervista, cedutomi alcuni anni orsono dal figlio di Guaccero e oggi parte del fondo omonimo dell'Istituto per la musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia) e l'energica non meno che affettuosa conduzione della conversazione da parte dell'ex allievo vanno ben al di là dei limiti della lunga citazione poc'anzi trascritta. Ciononostante, mi piace intraprendere la ricognizione attorno all'amore per i libri, alla vera e propria bibliofilia di Petrassi, allacciando nel titolo (e nei contenuti) del mio contributo la figura di Guaccero, e la sua esegesi dell'esercizio didattico del Maestro, alla citazione leonardesca a suo tempo – nel 1980, per la precisione – impiegata da Claudio Annibaldi, altro esponente della 'scuderia' petrassiana, in riferimento a Franco Evangelisti, vero e proprio *factotum* dell'avanguardia musicale romana, celebrato nell'anno prematuro della sua scomparsa da amici e sodali dell'associazione per la musica contemporanea Nuova Consonanza.<sup>2</sup> Ho inteso evocare in tal modo il clima postbellico (intendo dire gli anni del *dopo*, sia del dopoguerra sia del dopo l'avanguardia o neoavanguardia, che dir si voglia) e gli artefici di un discorso notevole attorno alla musica del xx secolo, proprio perché appartenenti a due distinte generazioni.

Si fa fatica a mettere insieme l'immagine conclusiva del discorso di Petrassi, la sua «fame» di cultura, con quanto dichiarato in più d'una circostanza dal Maestro romano e recitato a chiare lettere nel capoverso iniziale della premessa agli *Scritti* curata da Raffaele Pozzi: «Da adolescente non pensavo di dedicarmi alla musica: volevo fare lo scrittore. A diciassette anni iniziai a scrivere qualche racconto ma un anno dopo buttai tutto. Non era quella la mia strada».<sup>3</sup> Per quanto scontata sia la distinzione esistente tra l'interesse per l'arte e la letteratura, da un lato, e il mestiere dello scrittore, dall'altro, bene fa Pozzi a intravedere in questa precoce virata di Petrassi alcuni tratti essenziali della sua personalità: «l'insofferenza per l'espressione approssimativa e velleitaria, la razionale vigilanza autocritica, l'attività creativa intesa come disciplina intellettuale severa».<sup>4</sup>

La biblioteca di Goffredo Petrassi, notevole sia per quantità sia per qualità

di esemplari in essa contenuti, costituisce una delle tante, numerose, più o meno dimenticate biblioteche che lasciano sopravvivere in forme non di rado smembrate lacerti di un patrimonio di ricerca e di accumulo personale, dunque fortemente autoriale e altrettanto fortemente intrecciato a idee e imprese nate e compiute (o dismesse) nel corso del tempo. Ciò che debbo segnalare sin da subito è la parziale approssimazione che, ben oltre un quindicennio fa (nella ricorrenza del centenario della nascita del Maestro), ha governato lo scorporo dei due membri fondamentali di detta biblioteca. All'incirca nel 2004 Rosetta Acerbi, la vedova Petrassi oggi anch'essa scomparsa, decise di donare all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia il pianoforte, lo scrittoio, alcune foto incorniciate, gli occhiali e la testa in cera scolpita da Aurelio De Felice (tutti oggetti appartenuti al Maestro e oggi accolti nella sala in cui si tengono le lezioni dei corsi di perfezionamento in composizione presso la sede di via Vittoria della prestigiosa Accademia romana) e, congiuntamente, l'intera biblioteca musicale (vedi *infra*). La pittrice veneziana Acerbi Petrassi trattenne invece presso l'abitazione sita nelle adiacenze di piazza del Popolo a Roma la restante parte della biblioteca del marito, anche per via del fatto che in essa era confluita la sua personale collezione di libri d'arte, in precedenza collocata nello studio in via di Ripetta.

La biblioteca di Petrassi è attualmente custodita in due – anzi tre, per la verità – sedi separate e distinte:

1) la Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, sede istituzionale all'interno del Parco della Musica in viale de Coubertin a Roma dove, a seguito della donazione Acerbi e sotto la denominazione Fondo Goffredo Petrassi, si conservano la totalità degli spartiti e delle partiture appartenuti al Maestro, i periodici e la più parte dei libri di interesse musicale e musicologico;<sup>5</sup>

2) l'abitazione del Maestro, oggi custodita dagli eredi Petrassi, dove permane l'intera (o quasi) collezione dei libri e delle riviste di argomento non musicale, ma anche una piccola, piccolissima quota di volumi di argomento musicale, sfuggiti evidentemente alla donazione già segnalata, alcune partiture a stampa del Maestro con rilegature di pregio, infine i dischi e le bobine.<sup>6</sup>

2. I contributi ai quali ho fatto riferimento in questo secondo capoverso: DOMENICO GUACCERO, *Petrassi: l'empirismo illuminato nella didattica contemporanea*, in *L'opera di Goffredo Petrassi*, Torino, Einaudi, 1964 (Quaderni della Rassegna musicale, 1), pp. 81-94; CLAUDIO ANNIBALDI, *Intorno a Franco Evangelisti*, in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza, 1980, pp. 67-103.

3. Cit. in RAFFAELE POZZI, *Una poetica nella poesia. Petrassi scrittore e conversatore*, in PETRASSI, *Scritti e interviste*, pp. v-xxiv: v (la citazione proviene dall'intervista a cura di Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Goffredo Petrassi*, ivi, p. 222). Debbo altresì segnalare la presenza di Petrassi nel Comitato di direzione della rivista «L'Approdo letterario», trimestrale di lettere e arti della ERI (Edizioni della RAI Radiotelevisione Italiana), accanto a Riccardo Bacchelli, Carlo Bo, Diego Fabbri, Nino Valeri: ne ho rintracciato, per la verità, un unico fascicolo nella biblioteca di casa Petrassi (xxiii, 77-78, nuova serie 1977), relativo all'anno di cessazione del periodico. Com'è noto la rivista, fondata a Torino nel 1952 come proiezione cartacea dell'omonima trasmissione radiofonica della RAI, fin dall'inizio accolse all'interno del Comitato di direzione personalità di spicco della cultura italiana contemporanea quali Bacchelli, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Giuseppe Ungaretti, Valeri e, in tempi più recenti, Bo, Gianfranco Contini e lo stesso Petrassi.

4. Pozzi, *Una poetica nella poesia. Petrassi scrittore e conversatore*, p. v.

5. Il Fondo Petrassi della Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia include 566 titoli tra libri e periodici di argomento musicale (le schede catalografiche sono accessibili tramite l'OPAC del portale <http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/>, ultimo accesso giugno 2023). Accanto alle numerose miscellanee, spiccano le collezioni di volumi dei seguenti autori: Adorno, Bastianelli, Bortolotto, Boulez, Casella, Cogni, d'Amico, Gatti, Gavazzeni (praticamente l'integrale degli scritti), Gentilucci, Leibowitz, Magnani, Malipiero, Mila, Petrobelli, Pinzauti, Pizzetti, Rognoni, Schönberg, Stravinskij, Vlad; i periodici: «Il Pianoforte», «La Rassegna musicale», gli «Incontri musicali», «L'Approdo musicale», la «Nuova rivista musicale italiana», «Studi musicali», «Acta musicologica», «Studi verdiani», «Musique en jeu», «Perspectives of New Music»; infine, spartiti, partiture e trattati musicali per un totale di centinaia di esemplari, ivi incluse le partiture di Petrassi (spesso in più d'una copia) e quelle che recano dedica autografa al Maestro (tra gli altri, di Mario Castelnuovo-Tedesco, Francesco d'Avalos, Gianandrea Gavazzeni, Vittorio Fellegara, Gian Francesco Malipiero, e, inoltre, di moltissimi allievi).

6. La consistenza maggiore del fondo librario spetta alla letteratura italiana, latina e greca, con particolare spicco delle collezioni di poesia italiana (Dante, Petrarca, Leopardi, Carducci e una quota rilevantisima di

Se si tiene conto del fatto che i manoscritti e gli abbozzi delle partiture di Petrassi sono conservati in due sedi istituzionali separate e distinte (l'Istituto Goffredo Petrassi della Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina, che vanta anche materiali d'archivio di prim'ordine e l'intero epistolario, e la Paul Sacher Stiftung di Basilea), apparirà chiaro lo stato attuale dell'arte, ovvero la dispersione dell'intero lascito del musicista su una vasta area geografica, almeno in parte distante dal luogo di residenza del Maestro, il che certamente non ha agevolato sino a questo momento l'intrapresa di studi e di ricerche di argomento petrassiano e con buona probabilità ha ostacolato una organica interrogazione storico-critica dell'intero *opus*, se non del massimo, certamente di uno dei massimi compositori italiani del xx secolo.

Il prosieguo della mia riflessione riguarda essenzialmente due questioni: 1) la genesi della biblioteca di Petrassi nel corso del tempo e dunque il valore speciale che il collezionismo del Maestro ha rivestito nella sua esistenza di artista come risposta alla sua «fame» di cultura e di arte a partire dallo spoglio di alcune testimonianze sensibili in quanto a vicinanza amicale e/o professionale; 2) la messa a punto di un possibile percorso di andata e ritorno a partire dall'*opus* petrassiano, con alcuni sondaggi mirati condotti al termine di una sommaria ricognizione a carico della sua biblioteca spezzata e alla luce di alcuni altri giacimenti documentari.

Caro Gatti,

tra le memorie più vive della mia giovinezza ne trovo una che più delle altre mi è caro ricordare in questa circostanza: l'attesa impaziente per l'uscita dei numeri de «Il Pianoforte», l'annata del 1921 con la copertina azzurra, che aveva sostituito dignitosamente e sostanzialmente quella floreale dell'anno precedente. Dal n. 1 dell'anno I, a tutto il 1927, e poi «La Rassegna Musicale», fino al sontuoso ultimo numero dedicato all'opera, la collezione completa della tua rivista è ora *il pregio*

---

poesia del Novecento), al teatro e alla letteratura francesi, alla storia, alla storia dell'arte e alla storia delle religioni. Segnalo, più in particolare, l'elenco degli autori dei volumi presenti nella biblioteca della camera da letto del Maestro, salvo manomissioni postume non ricostruibili (Nietzsche, Musil, Kafka, Kierkegaard, Auden, Pound, Canetti, Borges, Schopenhauer, Strindberg, Tolstoj, Shakespeare [teatro], Pasternak, Hegel, Marcuse, Joyce). La raccolta delle riviste custodite a casa Petrassi non mostra alcun carattere di completezza né di sistematicità e si tratta, perlopiù, di singoli fascicoli di periodici italiani e stranieri recanti articoli *su* e talvolta *di* Goffredo Petrassi (a titolo di esempio, cfr. il fascicolo de «L'Immagine», II/13, maggio-giugno 1949, recante il saggio di ROMAN VLAD, *Petrassi*, pp. 238-250; il fascicolo di «Terzo programma», 3, 1964, con i due saggi gemelli su Dallapiccola e Petrassi, rispettivamente di Roman Vlad, pp. 257-265, e di Guido Turchi, pp. 266-279; infine, l'inserimento inatteso nel fascicolo di «Domus. Le arti della casa», 159, 1941, dello spartito per canto e pianoforte di *Tramontata è la luna* di Goffredo Petrassi, pp. 61-63). Ho appreso soltanto di recente dagli eredi Petrassi dell'esistenza di una biblioteca del Maestro custodita nella casa di villeggiatura del Circeo (Latina) e donata alla Biblioteca comunale della medesima località dopo la vendita della proprietà. Sono grata a Fabrizio e Francesca Petrassi e a Silvio Pastore-Stocchi, marito di Francesca, per avermi consentito in tempi recenti (vale a dire dopo la scomparsa di Rosetta Acerbi) di tornare a casa Petrassi per ulteriori indispensabili riscontri relativi alla stesura di questo saggio. Un pensiero di sincera gratitudine per la disponibilità accordatami a vario titolo alcuni anni orsono rivolgo ad Annalisa Bini, a suo tempo responsabile della Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma), a Tiziana Cherubini, curatrice dell'Archivio dell'Istituto Goffredo Petrassi della Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina, e a Gabriele Bonomo delle Edizioni Suvini Zerboni di Milano.

*della mia biblioteca*. Era l'attesa di un giovane sprovveduto di tutto, ma non di passione musicale, alla ricerca di qualche punto di riferimento che lo aiutasse a scoprire se stesso. Annaspavo in tutte le direzioni, non facilitato di certo dalla grama esistenza che ero costretto a condurre. La tua rivista era il filo che mi guidava inconsciamente verso la scoperta che feci, anni dopo, della mia vocazione.<sup>7</sup>

Il tributo quasi speculare quanto a intenzioni e affetto che Petrassi indirizza a Gatti e alle sue «creature» (la «Rassegna musicale» sorta nel '28 dalle ceneri risorte del «Pianoforte», diretto in precedenza per ben otto anni) contiene un primo esplicito accenno alla «mia biblioteca» da parte del compositore ed è forse interessante segnalare la riproduzione adiacente alla lettera manoscritta poc'anzi citata di una foto che ritrae Petrassi nel suo studio dinanzi ad uno scorcio della sua collezione di libri e dipinti [Fig. 1, p. 128].

Per provare a ricostruire la genesi e i contenuti, ma soprattutto la funzione di detta notevole biblioteca all'interno del suo laboratorio compositivo, ho pensato di rileggere in questa circostanza alcuni dei contributi commissionati proprio da Gatti per il celebre *Quaderno* del 1964 (due testi redatti da *non* addetti ai lavori, gli storici e critici dell'arte militanti Cesare Vivaldi e Cesare Brandi, e la memoria di Gianandrea Gavazzeni sui trent'anni di vita musicale trascorsi in costante fraterno contatto amicale con Petrassi), un'intervista comparsa sulle pagine del rotocalco «Gente» e le *Conversazioni* a cura di Luca Lombardi (ancora due generazioni di compositori a confronto), raccolte in forma di libro per i tipi di Suvini Zerboni nel 1980.

All'elogio introduttivo, ove Cesare Vivaldi illustra l'attitudine tutta petrassiana ad apprendere dal mondo circostante, nonché ad accogliere qualsivoglia avventore nel proprio cenacolo, pronto a una trasmissione del sapere intesa come esercizio diurno di confronto all'interno di un crocevia intellettuale di stampo internazionale,

Conosco pochissime persone che siano profondamente, naturalmente, facilmente «europee» come Petrassi, che sappiano come lui vivere a contatto diretto (senza sforzi volontaristici, senza nessun problema di falso aggiornamento) con quanto di vitale e di nuovo si agita nella cultura mondiale, a tutti i settori e a tutti i livelli. Nessuno è meno provinciale di quest'uomo di estrazione contadina e di formazione e tradizione schiettamente italiane, miracolato (è proprio il caso di dirlo) da un'inesauribile buona disposizione verso qualsiasi manifestazione dello spirito, allergico solo al dilettantismo e alla faciloneria, pronto a imparare da chiunque, anche dai più umili, capace di accogliere con la stessa grazia e con lo stesso interesse il messaggio del grande poeta e il piccolo problema del giovanissimo artista.<sup>8</sup>

segue l'accenno ai rapporti con l'arte e con la pittura:

---

7. Lettera di Goffredo Petrassi a Guido M. Gatti, datata 10 novembre 1963, in *L'opera di Goffredo Petrassi*, p. 7 (l'enfasi sul quinto rigo è stata aggiunta dalla scrivente).

8. CESARE VIVALDI, *Petrassi e le arti figurative*, ivi, pp. 95-99: 95.

Come ogni autentico poeta egli riceve per dare, incessantemente, e per lui la pittura, ad esempio, non è mai solo fonte di emozioni estetiche, né può esser ridotta e degradata a oggetto d'arredamento o a bene da capitalizzare, ma è sempre stimolo intellettuale, agente provocatore di *idee*. In altri termini tra Petrassi e un quadro o una poesia si stabilisce un rapporto che supera il semplice godimento [estetico] dell'opera d'arte ma ne investe le ragioni, la poetica, e quindi finisce con l'arricchire, magari indirettamente e magari dialetticamente, la problematica dell'uomo di cultura e del musicista.<sup>9</sup>

Cesare Brandi nel suo *Piccolo ricordo del «Coro di morti»*, oltre a ribadire l'amore per la pittura di Petrassi e, d'altro canto, l'influenza che la pittura contemporanea ha esercitato sulla sua musica, sposta il discorso su questa partitura nodale del catalogo petrassiano, cosicché stavolta è una composizione (anzi, «una poesia già antica nella musica nuova») a divenire il *trait d'union* tra artisti e intellettuali:

Era stato *Coro di morti* a segnare il punto d'incontro di pittori, critici, letterati, come simboleggiava la confluenza della poesia nella musica e del giudizio di valore della critica nel reintrodurre una poesia già antica nella musica nuova. Perciò l'incontro con Goffredo Petrassi istituiva personaggi a questo incontro sul piano dell'arte. Così ci trovavamo, e Milloss e Tamburi e Lele d'Amico e Toti Scialoja: anche altri, naturalmente, Gino Magnani e Vlad, ad esempio.<sup>10</sup>

Nel sapido scritto di Gavazzeni, *Un'amicizia di trent'anni*, che segue a dieci anni di distanza l'altro intitolato *L'amicizia con Petrassi* e commissionato da Emilia Zanetti per la «Fiera Letteraria» nel compimento del cinquantesimo genetliaco, una volta circoscritta la stagione critica dedicata ai lavori giovanili di Petrassi e, congiuntamente, datato il limite di una possibile comprensione linguistica nonché estetica delle opere del Maestro, insomma dopo le scritte critiche, Gavazzeni intende redigere stavolta la sua memoria alla luce del contatto con Petrassi «trasferito nell'amicizia, trasferito nei fatti culturali e nella vita morale». E aggiunge:

[...] La casa di Petrassi, lì accanto, a via Germanico. Salivamo al suo studio a chiacchiere sino a tardi, a bere la “ceresella” insegnataci da Samuel Barber ch'era pensionato all'Accademia Americana [...]. Nasceva lo “studio” di Petrassi, specchio della sua intelligenza naturale, della volontà formatrice, con gli interessi precisi di un triangolo: musica, pittura, letteratura. Ho visto nascere la “collezione”, appendere i primi quadri: i Carrà, i Morandi, i De Pisis, i Rosai, i Mafai di allora; ho il ricordo vago d'aver provocato il primo contatto tra lui e Manzù, per i disegni, o forse è il comune denominatore bergamasco a ingannarmi [...].<sup>11</sup>

9. Ivi, p. 96.

10. CESARE BRANDI, *Piccolo ricordo del «Coro di morti»*, ivi, pp. 101-102: 101.

11. GIANANDREA GAVAZZENI, *Un'amicizia di trent'anni*, ivi, pp. 103-109: 108 (l'enfasi sulla frase interna è stata aggiunta dalla scrivente). Ricordo che l'intera raccolta degli scritti di Gavazzeni posseduta da

È un suggerimento critico importante quello che ci consegna lo scritto dimesso e amicale di Gavazzeni: l'universo creativo petrassiano è costantemente riferibile a una triangolazione in cui la musica si confronta, dialoga (con) e si alimenta (di) arte e letteratura, poesia, prosa, filosofia accanto alle avventure pittoriche degli artisti, coetanei e non. Una ulteriore conferma di detta triangolazione si rintraccia nell'intervista del maggio 1967 raccolta da Renato Barneschi per il settimanale «Gente», *I versi e i colori ispirano la mia musica*: «La musica – afferma Petrassi – è soltanto il mio mezzo d'espressione ma, per fortuna, non il mio unico interesse intellettuale. Letteratura e pittura non m'interessano meno; direi anzi che sono i miei alimenti naturali come artista. [...] Ecco perché mi vede circondato da tanti quadri e da tanti libri: sono tra compagni di ventura».<sup>12</sup>

Libri e quadri affollano da sempre lo studio e la casa del Maestro perché costituiscono i suoi interlocutori privilegiati, per l'appunto i suoi «compagni di ventura»: i libri (e i quadri) osservano, silenziosi discreti composti, la sua esistenza operosa; accompagnano e 'leggono' specularmente la sua vita, disegnano itinerari della memoria più o meno visibili, più o meno trasparenti, alle volte – per la verità – misteriosi e cifrati; raccontano sé stessi e raccontano dell'altro che in essi s'immerge e vi si contempla, proprio perché la relazione è stata così a lungo attesa, agognata. Aleggiano attorno ai libri superstiti nella sua casa romana una sorta di devozione affettuosa, anzi, potrei dire di vera e propria soggezione, tale che a suo tempo ha impedito al compositore collezionista qualsivoglia violazione: i libri, i suoi libri, sono intatti, preservati, mai sciupati, mai appuntati (salvo, talvolta, presentare la firma autografa a matita indicante il semplice possesso) o stropicciati, ma tenuti con amorevole cura nelle loro scansie ordinate, oggi in buona parte manomesse e ridistribuite. Al fine di individuare alcune aree privilegiate di interesse circa la vitalità e la longevità delle passioni/interrogazioni letterarie del Maestro, ho pensato che potessero fornirmi in qualche modo una chiave di lettura, una via di accesso significativa all'interno di questo *corpus* imponente altrimenti impenetrabile, se non nominalmente, le già menzionate *Conversazioni con Petrassi* della fine degli anni Settanta (poi edite nel 1980). Il discorso di Petrassi, stimolato dai quesiti di Lombardi, anche alla luce dei riscontri effettuati a carico di entrambe le collezioni al fine di spostare il punto di osservazione dai libri all'*opus* del Maestro, si concentra attorno ad alcune questioni particolarmente sensibili e documentate all'interno di dette collezioni: il rapporto problematico con

Petrassi è stata ceduta e fa ora parte del Fondo Petrassi della Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Con la sola eccezione del volume I<sup>o</sup>, *Quaderno del musicista (1940-1950)*, Bergamo, Stamperia Conti, 1952, ancora custodito a casa Petrassi e recante la seguente dedica manoscritta autografa «A Goffredo, con l'augurio / più amichevole e affettuoso per / il suo lavoro / Gianandrea / gennaio 1953».

12. GOFFREDO PETRASSI, *I versi e i colori ispirano la mia musica*, intervista a c. di Renato Barneschi, «Gente. Settimanale di politica, attualità e cultura», vi/22, 31 maggio 1967, pp. 84-85, anche in *Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, pp. 216-219: 216.



le avanguardie storiche, in ispecie con Arnold Schönberg e la sua scuola;<sup>13</sup> il confronto/dialogo con l'eterno deuteragonista, il coetaneo Luigi Dallapiccola, e le affinità elettive di ordine culturale e civile ancor prima che musicale;<sup>14</sup> il senso etico dell'arte e dell'impegno dell'artista (scrivere musica ha da sempre comportato per Petrassi un'assunzione di responsabilità, un prendere posizione rispetto al mondo circostante e un desiderio di attivazione della vita dello spirito «[...] a muoversi, a dialogare, a dire e pensare qualche cosa», in senso umanistico e religioso),<sup>15</sup> anche nell'esercizio diuturno del mestiere dell'insegnamento;<sup>16</sup> infine, la frequentazione con gli artisti (in ispecie i pittori) e la pratica dell'arte e dei sodalizi artistici, anche per sgombrare il campo da erronei convincimenti: «Il rapporto non può essere diretto, ma soltanto mediato e soltanto nel campo spirituale [...] Autonomia delle arti: la sintesi di tutto è l'attività culturale, è la presenza culturale che ogni artista deve avere qualunque sia il tipo di arte che frequenta, che manipola, che lavora. Insomma, in questo senso sento la necessità della cultura in ogni musicista».<sup>17</sup> Il rapporto con la pittura (e con i pittori) costituisce un tratto irripetibile dell'avanguardia musicale romana: ha avuto il suo capostipite esemplare nella figura di Casella e, a seguire e per suo tramite, in quella di Petrassi e di buona parte della scuola petrassiana, all'interno e all'esterno del Conservatorio

13. Pure nella consapevolezza della statura e del ruolo «incommensurabile» giocato dal Viennese nel divenire dei linguaggi del xx secolo, si conferma di fatto una distanza che è di ordine etico, prima ancora che culturale e musicale: «Ma qui bisogna considerare anche le origini e la posizione etica. Io sono di altra origine rispetto a Schönberg [...] amo dire che la mia origine è proprio sulla terra, perché sono di discendenza quasi contadina, mentre Schönberg ha origini borghesi e quindi con una radice diversa» (*Conversazioni con Petrassi*, a c. di Luca Lombardi, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1980, pp. 15, 20).

14. «Ecco, con Dallapiccola ci può essere stata una certa affinità, non tanto un'affinità musicale, diciamo un'affinità culturale nel senso che noi siamo nati, siamo cresciuti e abbiamo cominciato a lavorare nello stesso periodo, contemporaneamente. Abbiamo camminato in situazioni diverse, due cammini diversi, assolutamente diversi [...] ci univano più le cose negative che le cose positive, ossia ci univa un forte senso di reazione all'ambiente musicale da cui eravamo circondati [...] E, in fondo, ci univa anche il pensiero che la musica dovesse essere qualche cosa di molto più alto [...], insomma che la musica potesse dire ancora all'uomo qualche cosa che fosse speranza, che avesse un senso [...] che ancora la musica servisse a cose di questo genere, diciamo pure retoricamente, per l'elevazione dell'uomo. Questo ci univa. Da un punto di vista musicale eravamo talmente diversi, però ciò non vuol dire che io non avessi non dico soltanto ammirazione, ma una profonda stima per il musicista, per l'uomo e per l'uomo di cultura [...]» (ivi, p. 48).

15. «[...] Io ho detto prima che non mi pare che l'artista debba mettere la sua arte al servizio di una ideologia. Qualunque essa fosse, naturalmente. E qui rientra anche l'ideologia ecclesiastica e religiosa, è un po' la stessa cosa [cita Vittorini...] Io ho, oltre che una preparazione, un senso, un animo umanistico, come Lei sa, e d'altra parte non ho nessuna ragione per contraddire questo, mi sono sempre mosso in questa sfera, in questa direzione e ho sempre detto queste idee, che appunto l'impegno dell'artista si riferisce all'uomo e non alla sua scorza» (ivi, pp. 47, 56).

16. Si discute da sempre attorno alla speciale vocazione didattica del maestro romano (vale anche per Petrassi quel destino di maestro, «il compositore come maestro» di cui Gavazzoni aveva parlato a proposito del suo antico maestro napoletano, Mario Pilati: GIANANDREA GAVAZZONI, *Ricordo di Mario Pilati*, in *Il suono è stanco*, Bergamo, Stamperia Conti, 1950, pp. 299-306: 302), ma è bene ribadire l'assunzione di responsabilità che detto esercizio ha comportato: «[...] l'insegnamento non può essere limitato esclusivamente all'apprendimento tecnico o puramente artigianale [...] non si tratta soltanto di prendere in esame la materia musicale, bensì di mettere questa materia in rapporto a tutto il resto. E tutto il resto cosa significa? In rapporto generalmente a tutta la cultura che è alla nostra portata, e in rapporto al mondo morale» (*Conversazioni con Petrassi*, p. 6).

17. Ivi, pp. 80-89: 87, 89.

romano.<sup>18</sup> Com'è noto Petrassi ha coltivato con discrezione e dedizione nel corso della sua lunga esistenza un'ininterrotta passione per le arti figurative, come da lui stesso dichiarato in più d'una circostanza; si rilegga, ad esempio, quanto confidato nel 1966 ad Attilio Baldi:

Questo silenzio e questa pace non mi basterebbero [...] per poter lavorare. Ho bisogno di avere accanto una parte dei miei quadri. Debbo sentire di essere guardato da loro e di poterli guardare quando voglio. Ogni tanto ne cambio qualcuno. Non è un fatto di compagnia o di ispirazione o, per lo meno, non è quella la cosa più importante. Debbo comunicare continuamente, mentre lavoro, con la forma, la forza d'arte più vicina al mio spirito e interesse dei dialoghi senza parole che mi sono, conforme le circostanze, di sollievo e di sprone.<sup>19</sup>

Segnali molteplici confermano l'esistenza di un legame forte, importante tra il Maestro, la sua musica, e la pittura: Petrassi amava e capiva i pittori; lo incuriosivano la loro esistenza reclusa e *bohémienne*, i loro *atelier* assolati e disordinati; con loro si trovava perfettamente a suo agio e intratteneva, ove necessario, rapporti epistolari assidui e, naturalmente, relazioni fraterne e amicali con quelli a lui particolarmente vicini e affini.<sup>20</sup> Tra tutti sveltano i nomi di Orfeo Tamburi e Toti Scialoja: di questi due artisti all'interno della sontuosa collezione di Petrassi, sovraccarica di libri d'arte, vanno segnalati almeno i volumi che recano dediche manoscritte autografe (mi riferisco a quelli inerenti alla pittura di Tamburi e ai libri di poesie di Scialoja), a

18. Ho avuto modo di discuterne in molteplici circostanze: cfr. in particolare DANIELA TORTORA, *La musica d'avanguardia a Roma nella ricerca storico-artistica e musicologica*, in *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven*, hrsg. von Markus Engelhardt, Kassel, Bärenreiter, 2011 (Analecta musicologica, 45), pp. 36-48: 43 e sgg.

19. La citazione di Goffredo Petrassi compare in ATTILIO BALDI, *I quadri di Petrassi*, «Prospetti», 1/4, dicembre 1966, pp. 394-396. Qualcosa di simile, a proposito dello studio di Petrassi, si leggeva all'incirca vent'anni prima sulle pagine della rivista «Tempo»: «Petrassi ha due passioni (s'intende oltre a quella musicale): la pittura e la danza. Volete vederlo accendersi? Provate a parlargli di Carrà e di de Chirico, di Morandi e di Scipione, di De Pisis e di Casorati. Egli conosce questi pittori come pochi li conoscono, pur tra gli esperti, e ve ne sa dire le qualità e i difetti senza ricorrere al frasario tecnico o ermetico dei critici specializzati. [...] Lo studio di Petrassi è pieno di pitture e di disegni (oggi molte di queste opere sono emigrate, non senza rimpianto, in luogo più sicuro), ch'egli vi mostra col legittimo orgoglio del raccoglitore che s'è fatto il suo tesoro a poco a poco, ricorrendo talora alle più ingegnose astuzie per ottenere un "pezzo" vagheggiato a condizione di assoluto favore. Godersi un Carrà comprato a tremila lire e un Morandi a mille sono soddisfazioni fuor del comune, anzi quasi favolose! [...]» (GUIDO M. GATTI, *Visita al musicista Goffredo Petrassi*, «Tempo», 217, luglio 1943, pp. 28-29:28).

20. L'elenco dei pittori con i quali Petrassi ha collaborato per la realizzazione di scene e costumi dei suoi lavori scenici include i nomi di Afro, Corrado Cagli, Felice Casorati, Lucio Fontana, Mario Mafai, Giacomo Manzù, Toti Scialoja, cfr. CARLA VASIO, *Autoritratto di Goffredo Petrassi*, Bologna, Modena, 2017 (Bari, Laterza, 1991), pp. 75-76 e *passim*. La collezione Petrassi presso l'abitazione romana del compositore vantava quadri e bozzetti per i suoi lavori scenici: due scenari di Mafai (*Coro di morti*, Roma, Teatro dell'Opera, 1942); un bozzetto di Casorati (*La follia di Orlando*, Milano, Teatro alla Scala, 1947), un bozzetto di Toti Scialoja (*Morte dell'aria*, Roma, Teatro Eliseo, 1950), un bozzetto di Fontana (*Ritratto di don Chisciotte*, Milano, Teatro alla Scala, 1967); un bozzetto di Manzù (*La Follia d'Orlando*, Roma, Teatro dell'Opera, 1967). Cfr. *Gli artisti e la musica. Omaggio a Petrassi*, mostra e catalogo a c. di Claudia Terenzi e Annalisa Bini, Roma, Gangemi, 2004; Daniela Tortora, *Danza pittura musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta Dallapiccola, Milloss, Petrassi: Esperienze ballettistiche e pittoriche fuori e dentro l'opera*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009, pp. 61-86: 74-75.

testimonianza di una frequentazione assidua e di un legame imperituro.<sup>21</sup>

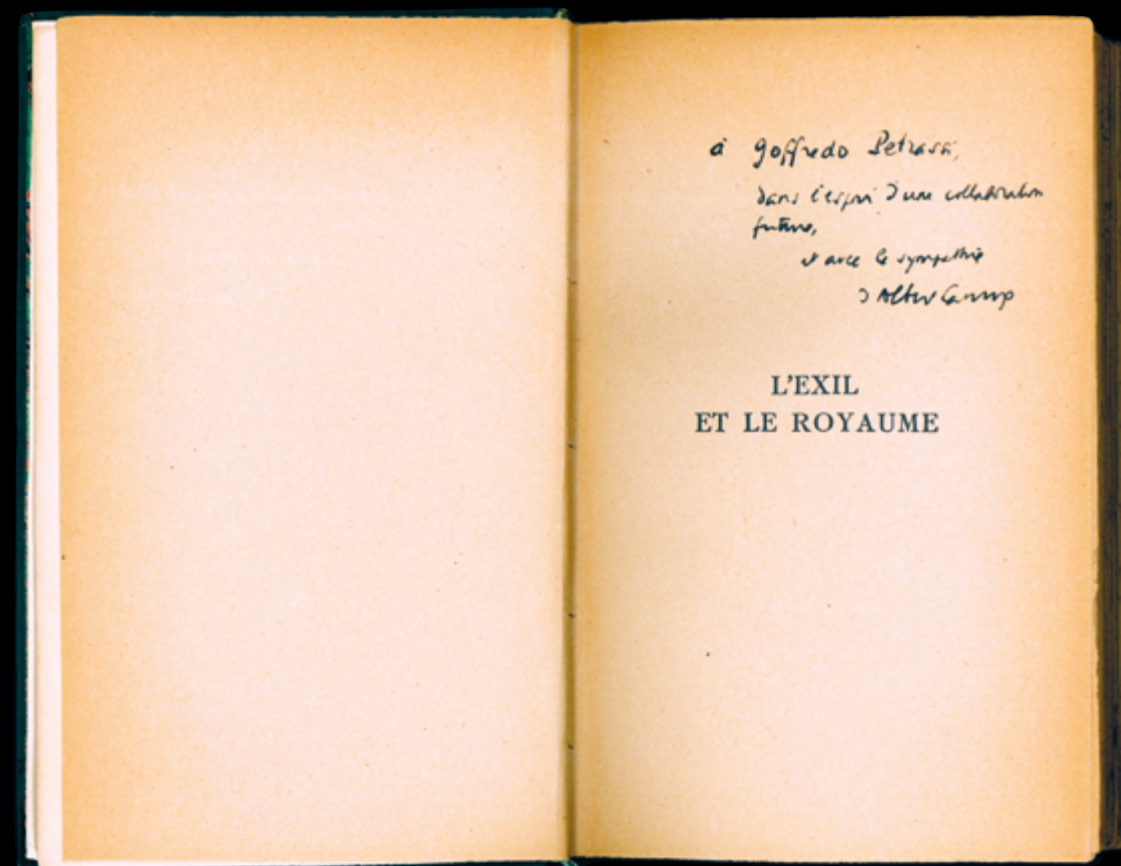
Ho preferito lasciare da ultimo la questione intricata del rapporto col testo, letterario poetico civile religioso che dir si voglia, laddove esso sussista e, sia pure iscritto in una prospettiva più vasta, quello del rapporto con il sacro, con la religione, con il misticismo e con le filosofie orientali. Si tratta per la verità dell'ambito di più immediata attinenza al discorso attorno ai libri e alla biblioteca del Maestro, dal momento che la questione del rapporto col testo funge da *trait d'union* tra la sua collezione libraria, da un lato, e la sua produzione di opere su testo per l'appunto, dall'altro, un settore non così nutrito del suo catalogo, eppure felicemente salutato da pubblico e critica nel corso del tempo, salvo la parentesi incerta del suo teatro per musica degli anni Quaranta.<sup>22</sup> Anche se è proprio a detta parentesi o, meglio, ai suoi mancati esiti successivi, che va riferita la presenza all'interno della biblioteca di Petrassi di un volume di particolare pregio, *L'exil et le royaume*, un ciclo di novelle di Albert Camus pubblicate a Parigi da Gallimard nel 1957 e donate dall'autore medesimo al Maestro con dedica manoscritta autografa («à Goffredo Petrassi dans l'esprit d'une collaboration future et avec le sympathie» [Figg. 2a-b]), il che allude in qualche modo all'auspicato sodalizio per la realizzazione di un lavoro teatrale.<sup>23</sup> Così l'intera vicenda è stata raccontata da Petrassi nel suo *Autoritratto* raccolto da Carla Vasio, con una dichiarazione di prossimità e di sintonia di cui è bene tenere memoria, sia pure alla luce del naufragio del progetto teatrale in questione:

[...] Ero andato precedentemente a Parigi apposta per incontrarlo e chiedergli di scrivere per me un libretto originale. Mi aveva risposto di essere interessato al

21. Cfr. RAFFAELE CARRIERI, *Orfeo Tamburi. Le città*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955 («Al caro Goffredo Petrassi / queste mie CITTÀ / con vecchia amicizia / Orfeo / Roma, 7 luglio 55»); ORFEO TAMBURI, *Parigi 1935 Pagine ritrovate*, Ancona, Bucciarelli, 1966 («Al caro Goffredo Petrassi / questa "Parigi '35" / di un giovane parigino / il suo Orfeo / Paris 5.3. '71»); RENZO BIASION, *Orfeo Tamburi pittore*, Verona, Edizioni d'arte Ghelfi, 1971 («a Goffredo Petrassi questa piccola storia / di / Orfeo Tamburi pittore / e del suo affezionato / Orfeo / Paris 16. 7. '79»); TOTI SCIALOJA, *La mela di Amleto*, Milano, Garzanti, 1984 («a Goffredo / con antica tenerezza / Toti / 14 febb[raio] 1984»); ID., *Versi del senso perso*, Milano, Mondadori, 1989 («al mio caro Goffredo / molto affettuosamente / Toti / dicembre 1989»); ID., *Le sillabe della sibilla 1983-1985*, Milano, Libri Scheiwiller, 1988 («caro Goffredo / ecco un'altra prova... / del tuo Toti / novembre 1988»); ID., *I violini del diluvio*, Milano, Mondadori, 1991 («a Goffredo / con amore / Toti / 9 aprile 1991»).

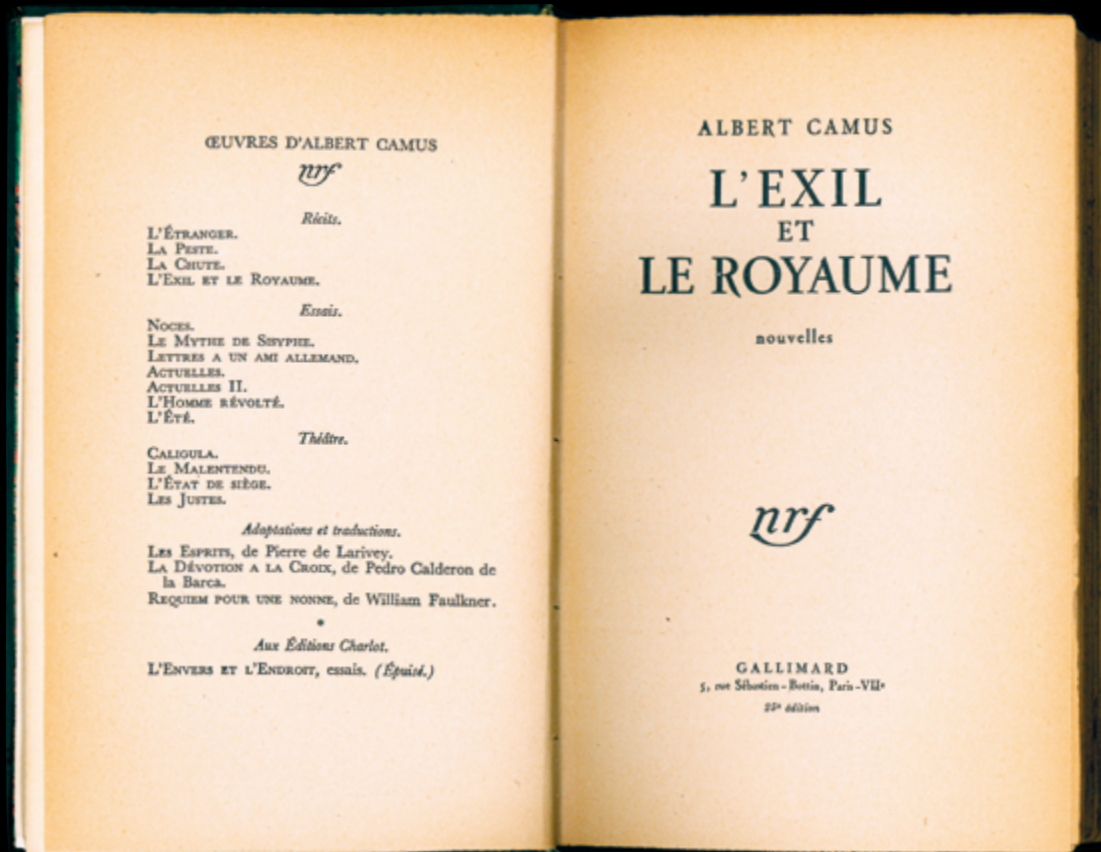
22. È d'obbligo il riferimento alla stagione del teatro per musica di Petrassi (mi riferisco a quello lirico piuttosto che a quello ballettistico, sia pure ad esso adiacente) degli anni Quaranta, ove la musica intreccia relazioni significative col testo, in particolare con la traduzione curata da Eugenio Montale, poeta musicofilo amico, del *Cordovano* di Cervantes e con la *pièce* scritta dall'amico pittore Scialoja (ancora un triangolo di musica poesia e pittura) *Morte dell'aria*. Sulle relazioni amicali con Montale e Scialoja, anche per via della adiacenza cronologica alla stagione dei balletti di Petrassi (*La follia di Orlando* e *Ritratto di Don Chisciotte*) rinvio al capitolo *Le metamorfosi della scena: dalla danza al quadro lirico (e ritorno)*, passando per il cinema, in TORTORA, *Danza pittura musica*, pp. 137-152.

23. L'interesse di Petrassi nei confronti della scrittura letteraria (e teatrale) di Camus è stata oggetto di riflessione nel saggio di PAOLO PETAZZI, «Una forma nella quale non si crede». *Appunti su Morte dell'aria e sul teatro di Petrassi*, in Petrassi. *L'arte, il tempo, le idee*, atti del convegno (Roma, 1-3 ottobre 2004), 1 parte, «Nuova rivista musicale italiana», xxxix, 4, ottobre-dicembre 2005, pp. 537-548, sebbene l'interesse del musicologo si sia appuntato su *Le mythe de Sisyphe* di Camus, a partire da uno spunto critico raccolto nella testimonianza di Milloss sull'*viii Concerto*, e su una sua del tutto ipotetica trasposizione scenica rintracciabile nell'esile soggetto di *Morte dell'aria* (ivi, pp. 541-542).



2.  
ALBERT CAMUS, *L'exil et le royaume*, Paris, Gallimard, 1957  
ROMA, COLLEZIONE PRIVATA

a. Occhietto con dedica autografa dell'autore a Goffredo Petrassi



progetto, ma ne avremmo parlato più in là. Mi regalò un suo libro appena uscito, *L'exile et le royaume*, con una bella dedica. Poi ci fu il premio Nobel e la morte nel 1960 e non se ne fece più niente. Intanto avevo cominciato a lavorare a *Les Justes* in una riduzione fatta apposta per me da Luciano Codignola. Però esitavo: non ero del tutto convinto di musicare il testo italiano, era una resa linguistica che non mi suonava bene. Alla fine decisi di scegliere il testo originale in francese e cominciai a lavorarci. Ma quando il mio editore chiese le condizioni alla vedova di Camus, la richiesta fu talmente esorbitante che dovemmo sospendere la trattativa. Io abbandonai il lavoro e mi dispiacque, perché l'argomento era di estremo interesse e di grande attualità trattando dei rivoluzionari russi del 1905. Inoltre, *Camus era il solo autore nelle cui opere io trovassi la manifestazione dei miei stessi pensieri, l'unico che coincidesse col mio modo di sentire in quel momento.*<sup>24</sup>

Se si va a scavare attorno a questo progetto inevaso si rintraccia all'interno del Fondo Goffredo Petrassi della Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina una breve corrispondenza intrecciata tra Petrassi, Massimo Mila e Luciano Codignola, nonché tra Petrassi e gli interlocutori francesi, la vedova Camus e l'editore Gallimard. Si apprende in tal modo che a fare da *mediatore* tra il compositore e il traduttore italiano, nonché da infaticabile sostenitore dell'impresa tutta, fu sul principio degli anni Sessanta proprio il musicologo e critico musicale torinese, vicino al Nostro per ragioni sia di studio sia amicali. Si veda, in particolare, l'appunto manoscritto aggiunto alla lettera di Codignola del 6 maggio 1963 («[...] Ho fatto male ad accennargli della cosa? Ma queste cose, se proprio si vogliono fare, a un certo punto bisogna spingerle») e, pochi giorni più tardi, l'*incipit* della cartolina inviata da Crissolo il 18 maggio 1963 («Forza, dai con questi *Giusti!*»). Nell'epistolario di Mila custodito a Basilea presso la Paul Sacher Stiftung si conservano due sole lettere di Petrassi, entrambe del 1963, relative proprio alla incerta gestazione dei *Giusti*:

11 maggio [1963]

Caro Massimo,

con me non basta *brusquer*, ci vuole la frusta. Tu sei stato provvidenziale, mi hai spinto alla decisione e così ho scritto a Codignola per vederci al più presto e iniziare il lavoro di riduzione. Spero con tutte le mie forze di farcela, anche se mi si prepara qualche anno di sofferenza. Un nodo che dovevo sciogliere un giorno o l'altro. Forse dopo si scioglierà tutto e non rimarrà neanche la corda, così potrò dire almeno di essere caduto sul campo. [...]<sup>25</sup>

24. CARLA VASIO, *Autoritratto di Goffredo Petrassi*, pp. 43-44. È interessante ricordare quanto ha precisato Petrassi nel suo racconto adiacente alla *liaison* con Camus in merito alla sua proverbiale idiosincrasia nei confronti del «linguaggio operistico» e della «rappresentazione scenica»: «È vero che ho amato molto l'opera, ma non ho mai potuto assumere su me stesso il gravoso impegno di scriverne una» (*ibidem*).

25. Basilea, Paul Sacher Stiftung, Collezione Massimo Mila, Corrispondenza (presente in copia presso la Fondazione Campus Internazionale di Musica di Latina). L'altro documento è del 29 luglio 1963 e contiene un più rapido accenno: «[...] questa lettura [si riferisce alla ristampa della *Breve storia della musica*] mi aiuta, specie in questo momento in cui i rapporti con Codignola si vanno facendo stretti e fruttuosi». Le lettere consultate, e in parte citate, circa l'*affaire* Camus sono le seguenti: lettera datt. di Codignola a Mila con appunto ms. di Mila, Ivrea 6 maggio 1963, Latina, Fondazione Campus Internazionale di Musica, Istituto



Proprio in quel maggio 1963 Petrassi cominciava a buttare giù le sue idee attorno al dramma di Camus e a stendere la sua partitura manoscritta dei *Giusti*, le cui prime 54 [ma 58] pagine venivano completate e orchestrate: l'abbozzo in oggetto è custodito all'interno del Fondo Petrassi del Campus Internazionale di Musica di Latina in una cartellina intestata *Les Justes* e contenente anche il libretto dattiloscritto dell'opera in traduzione italiana realizzato con buona probabilità da Codignola (il documento non è datato né firmato). Ma c'è dell'altro. Alla fine del 1962, anzi del biennio 1961-62, Petrassi aveva completato su commissione da parte della Junior Symphony Orchestra di Portland il suo *Prologo e cinque Invenzioni*, ovvero l'antecedente del *vii Concerto*, terminato poi nel 1964, e la cui storia/preistoria è stata così raccontata dall'autore nel corso di un seminario di composizione nel 1976:

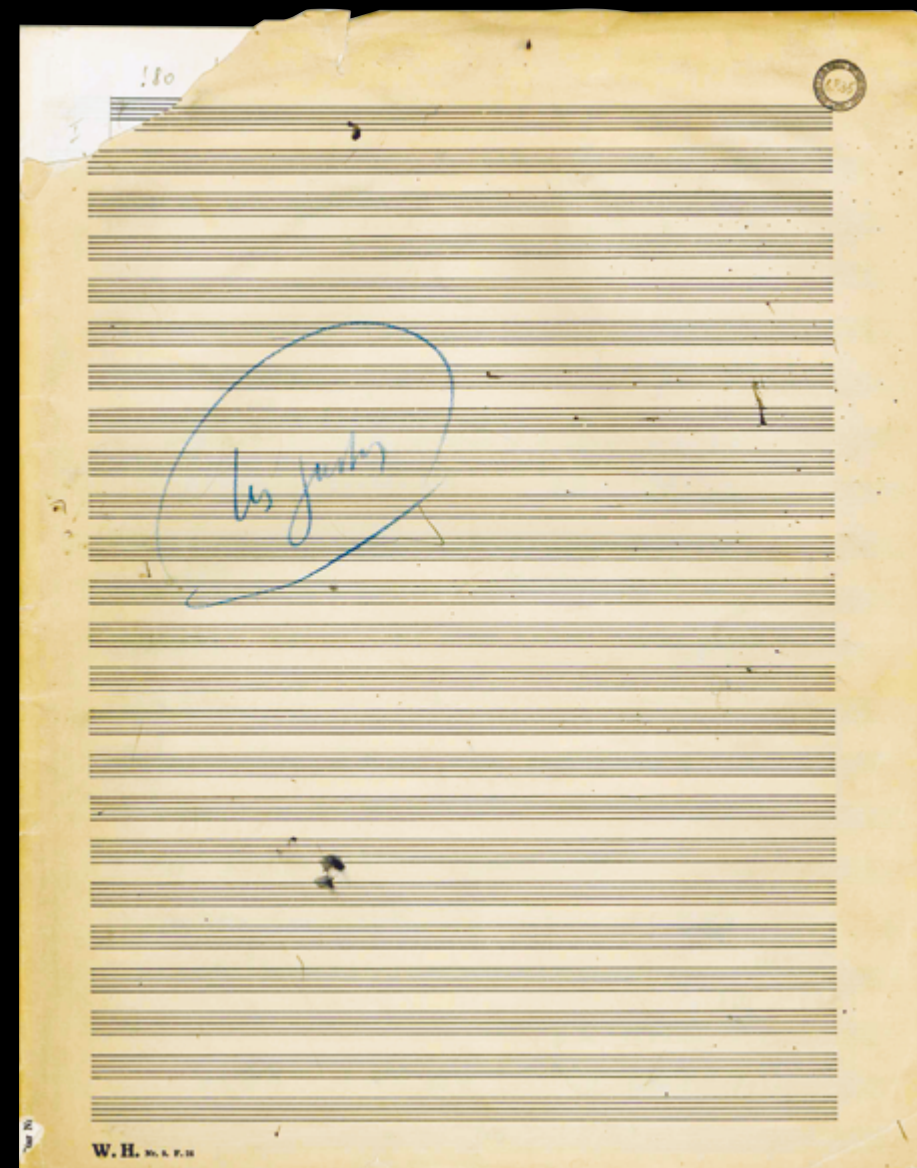
Scrissi il pezzo pensando di esaltare le varie categorie dell'orchestra; l'opera fu eseguita [...] me ne fu mandata una registrazione, l'ascoltai, la trovai orribile... Dopo un po' di riflessione ripresi tutto il materiale e lo riorganizzai, e così è nato il *Settimo Concerto*, nel quale però è rimasta la traccia della forma iniziale, tanto che lo si potrebbe dire un pezzo quasi didattico, scritto apposta per esaltare le possibilità dell'orchestra e portare gli strumenti ad un certo livello di virtuosismo.<sup>26</sup>

Se si tiene conto dell'intervallo cronologico esistente tra l'antecedente e la genesi del *vii Concerto*, si riesce a incastonare tra le due versioni del brano sinfonico la trattativa e l'abbozzo dei *Giusti* da Camus e così a registrare il dato di una qualche taciuta affinità sia per ciò che riguarda la struttura dell'orchestra (legni, ottoni, arpa, percussioni e archi), sia per quanto concerne l'impiego della serie dodecafonica, i gesti e le figure assegnate ai singoli strumenti, nonché la combinazione tra le differenti famiglie strumentali [Figg. 3a-c].<sup>27</sup>

Goffredo Petrassi, Fondo Goffredo Petrassi (d'ora innanzi Latina, FGP), Epistolario, cartolina illustrata di Mila a Petrassi, Crissolo 18 maggio 1963; lettera datt. di Codignola a Petrassi, Ivrea, 22 maggio 1963; lettera datt. di Codignola a Petrassi, Ivrea 6 giugno 1963; lettera datt. (minuta) di Petrassi alla vedova di Camus, Roma, 4 luglio 1963; lettera di J. O'Neill su carta intestata "Editions Gallimard" a Petrassi, Paris 19 luglio 1963.

26. Così in MASSIMO MILA, *I concerti per orchestra* (1984), in *Petrassi*, a c. di Enzo Restagno, Torino, EDT/Musica, 1986, pp. 94-181: 160.

27. L'abbozzo manoscritto a matita di *Les Justes* è contenuto in una cartellina così intestata e si compone di 54 pagine numerate e altre 4 non numerate (in Latina, FGP, Manoscritti autografi, GP 35). Al termine del preludio strumentale, a p. 7, compare l'appunto con i nomi dei personaggi e i rispettivi ruoli vocali: Dora Sop[rano] Lirico, Gran Duchessa Mezzo [Soprano], Ivan Kaliayev Tenore, Stepan Baritono, Boris Annenkov Basso/Baritono, Alexis Vonnov Tenore, Skouratov Baritono, Foka Basso profondo Gardien Tenore acuto. È interessante notare che il testo scritto sotto le parti vocali è in francese (a matita). Talvolta, al di sotto del testo francese, è appuntata a penna la traduzione italiana; a partire dalla fine di p. 17 il testo compare soltanto in traduzione italiana. Nella stessa cartellina è custodito il dattiloscritto della traduzione in italiano del testo di Camus effettuata da Codignola (senza firma né data, come già segnalato) con molte correzioni e integrazioni manoscritte a penna. Il manoscritto a matita del *Prologo e 5 Invenzioni* (*Portland's Concert*) si compone di 51 pagine numerate e 3 fogli bianchi (in Latina, FGP, Manoscritti autografi, GP 29).



3.  
GOFFREDO PETRASSI, *Les Justes*, ms. autografo  
LATINA, FONDAZIONE CAMPUS INTERNAZIONALE DI MUSICA,  
ISTITUTO GOFFREDO PETRASSI, FONDO GOFFREDO PETRASSI, GP 35

a. Pagina 1  
b. Pagina 6  
c. Pagina 7



Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for strings, woodwinds, and brass. The score includes tempo markings like "Allegro" and "Andante", and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The manuscript is heavily annotated with handwritten notes and corrections.

[illegible]



L'ipotesi, cui vado lavorando proprio sull'onda di questi recenti ritrovamenti, riguarda il travaso, almeno in prima battuta, di materiali attinti al *Prologo* all'interno dei *Giusti* e, successivamente, una volta tramontato l'estro teatrale, il transito definitivo raccontato dal Maestro all'interno del *vii Concerto*. A conforto di detta ipotesi rileggo una affettuosa quanto definitiva missiva di Mila, che così commentava qualche tempo dopo, nel 1965, l'ottima riuscita del neonato *Concerto*:

Torino, 16 aprile 1965

[...] Immaginavo che ti avrebbe sorpreso sentir chiamare il 7° *Concerto* opera della felicità. Già, tu hai sempre l'*accouchement* difficile. Mi domando anche se quei dubbi, tormenti, rifacimenti di ogni sorta, cui accenni nella tua lettera, si riferissero al 7° *Concerto*, oppure alla vicenda dell'opera vagheggiata e poi abbandonata [*I Giusti*]. In questo caso la felicità che a me è parso di sentire nel *Concerto* potrebbe essere quella del pesce restituito all'acqua, il riflesso inconscio di chi ha preso una risoluzione e con questa si è liberato da un fastidio. Non che ti voglio negare le possibilità operistiche: ai generi musicali ci credo, per così dire, per scherzo, e su un piano epidermico e superficiale di considerazioni pratiche, accidentali. [...] Ma certo, finora, ti sei trovato più a tuo agio nel concerto. Per l'opera devi ancora scoprire il “*biais*”, il traverso, l'approccio favorevole. Del resto, cosa importa? quest'anno ho risentito il *Fidelio*...<sup>28</sup>

La produzione vocale di Petrassi – è cosa nota – si apprende attorno ad alcuni capitoletti del suo catalogo piuttosto circoscritti nel numero e nel tempo, in specie se si tiene conto della sua scintillante vocazione strumentale. Uno sguardo a detto catalogo consente di evidenziare il più esteso tra tutti, almeno cronologicamente parlando, e cioè quello delle composizioni per coro e orchestra (o strumenti), che va dai lavori corali giovanili, i *Tre Cori* del 1932 e il *Salmo ix* degli anni 1934-36 sino ai *Mottetti per la Passione* del 1965, alle *Orationes Christi* del 1974-75, ai *Tre Cori sacri* per coro a cappella dei primi anni Ottanta (vi appartengono pure i più celebrati *Coro di morti*, 1940-41 e *Noche oscura*, 1950-51). Più esili le altre due sezioni, quella delle composizioni per soli (o soli e coro) e orchestra (o strumenti), dal *Vocalizzo per addormentare una bambina* (orchestrazione realizzata nel 1938 dell'omonimo brano per canto e pianoforte del 1934) sino a *Propos d'Alain* del 1960 e a *Beatitudines: testimonianza per Martin Luther King* del 1968-69, e quella delle liriche da camera per voce e pianoforte (oppure organo), un capitoletto quasi interamente giovanile salvo le composizioni dei primi anni Quaranta, *Due liriche di Saffo* (1941), *Quattro inni sacri* (1942) e *Tre liriche* (1944).<sup>29</sup> Con efficacia Petrassi ha commentato nei suoi dialoghi con Lombardi il senso

perdurante dell'esperienza corale giovanile all'interno del suo vissuto d'artista, ma anche la necessità di emanciparsi da quell'*imprinting* così decisivo quanto condizionante. Rileggo a proposito del *Salmo ix* e di alcuni altri lavori corali:

[...] a seguito di due lavori orchestrali, un lavoro corale. Perché questo lavoro corale? Proprio per liberarmi, per mettere allo scoperto tutti i fantasmi che mi erano rimasti da quando ero ragazzo, dalla pratica corale che avevo fatto fra i 10 e i 15 anni alla Schola Cantorum [...] Sentivo come una specie di dovere lo scrivere un pezzo per coro. E quindi scelsi il testo [...] nel *Salmo* io non intesi rievocare quel mondo; era rimasto in me però il mondo corale, proprio la vita, la pasta corale. Era un sedimento che seguitava a tormentarmi in un certo senso e che aspettava che io me ne liberassi. [...] Io, naturalmente, sono cattolico, ma ci sono due momenti, diciamo. Qui è il cattolico ancora molto tradizionale [*Salmo ix*], che viene dalla mia gioventù, dalla famiglia, dall'educazione; dopo la guerra c'è stata un'apertura culturale e intellettuale, è inutile dilungarsi [...] Tant'è vero che i testi sacri che io ho adoperato dopo la guerra sono ben diversi da questi testi canonici. Quali sono? *Noche oscura* (se vogliamo chiamarlo testo sacro, diciamo mistico), *Beatitudines* (che non è un testo canonico con l'intenzione per cui l'ho fatto), *Orationes Christi* (che per quanto sia evangelico, rappresenta un momento straziante dell'umanità).<sup>30</sup>

Petrassi parla dell'esistenza di «due momenti» all'interno della sua produzione corale, ciascuno segnato da una differente inclinazione delle scelte testuali, dapprima confessionali e legate a testi di provenienza biblica, mentre, in un secondo momento, riferibili ad un più vasto orizzonte culturale e umanistico, sia pure – e non di rado – di ispirazione sacra e metafisica. La curvatura verso nuovi lidi coincide con il transito al periodo del dopoguerra e non sorprende affatto la mancata citazione in detto contesto della più acclamata delle partiture vocali del Maestro, di quel *Coro di morti* ove il testo leopardiano pare rifuggire dal movente sacro altrove segnalato. L'ipotesi alla quale mi vado accostando è proprio quella che lascia intravedere in *Coro di morti* l'asse di rotazione tra i «due momenti» individuati, dal libro sacro-confessionale (ricchissima in tal senso la biblioteca di Petrassi, dai testi biblici agli scritti di Francesco e Chiara di Assisi e altre fonti francescane, da Sant'Agostino ai mistici spagnoli)<sup>31</sup> al testo emancipato, sì, ma pur sempre riferibile alle

28. Mila a Petrassi, Latina, FGP, Epistolario. Sull'intera vicenda, qui ricostruita per sommi capi, cfr. DANIELA TORTORA, *La (ri)nascita dei Giusti nell'«opera della felicità»: intorno alla genesi del Settimo Concerto di Petrassi*, «Rivista italiana di musicologia», 58, 2023, pp. 109-162.

29. Cfr. il *Catalogo delle opere*, a c. di Giorgio Pugliaro, in *Petrassi*, a c. di Enzo Restagno, pp. 319-337.

30. *Conversazioni con Petrassi*, pp. 105-106, 112-113. Nella stessa sede, ma rispetto ad un altro contesto, Petrassi aveva aggiunto a proposito dei suoi interessi per il misticismo orientale: «Importanza della mistica e della filosofia orientale. Io stesso, non dico di essere un cultore, perché purtroppo non posso ambire a questa parola, ma comunque mi sono interessato e mi interessa la filosofia e della mistica orientale, dove trovo dei testi che sono veramente di un'altezza dello spirito ineguagliabile, che forse solo il cristianesimo ha raggiunto. Sono testi assoluti, che rimangono per noi fonte di cultura e sollecitazione spirituale» (ivi, p. 26).

31. Tra i testi di argomento sacro e spirituale presenti a casa Petrassi segnalo in particolare: *Il Vangelo, Il Libro dei Salmi, Patrologia e storia della teologia*, a c. di Fulberto Cayré, 2 voll., Roma, Società di S. Giovanni Evangelista, 1938; SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, Torino, SEI, s.d.; *Gli scritti di Francesco e Chiara d'Assisi*, Padova, Edizioni messaggero, 1979; *Fonti francescane*, Assisi, Movimento francescano, ER Edizioni, 1986; SANTA TERESA DE JESÚS – SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesias*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1948;

questioni nodali del senso della vita e della morte nella storia dell'uomo. A detta ipotesi mi conduce, tra l'altro, la relazione (o intersezione cronologica, che dir si voglia) tra il capitolletto della produzione corale con l'altro più esile, e interamente giovanile – lo si è detto –, delle liriche da camera per voce e pianoforte, al cui ambito appartengono le due poesie di Vincenzo Cardarelli musicate nei *Colori del tempo* (dicembre 1931, ma l'edizione a stampa Ricordi è del 1934) e, a circa dieci anni di distanza, le due *Liriche di Saffo* e le *Tre liriche*, raccolte adiacenti al *Coro di morti*.

La vicenda del poeta laziale, di adozione romano, pare anticipare in qualche modo, sia pure con minor fortuna e maggiore inquietudine esistenziale, il percorso del musicista di Zagarolo, dalle campagne ciociare alla capitale; al di là di dette corrispondenze biografiche il punto fermo del discorso rimane l'adozione delle due liriche di Cardarelli all'interno di quella breve stagione della composizione per voce e pianoforte cui Petrassi negli anni del suo apprendistato (o poco oltre) non potette sottrarsi alla maniera di tanti suoi illustri predecessori e coetanei. All'interno di quella stagione le due liriche di Cardarelli, dopo Gozzano, Corazzini e i canti della campagna romana, emergono come un passaggio importante, «aprono nuove vie, ratificano progressive assunzioni linguistiche»: <sup>32</sup>

#### I. *Autunno*

Autunno. Già lo sentimmo venire  
nel vento d'Agosto,  
nelle piogge di Settembre  
torrenziali e piangenti  
e un brivido percorse la terra  
che ora, nuda e triste,  
accoglie un sole smarrito.  
Ora passa e declina,  
in quest'autunno che incede  
con lentezza indicibile,  
il miglior tempo della nostra vita  
e lungamente ci dice addio.

#### II. *Un mattino*

Udimmo ieri, più lontano,  
sul prato che ha mille colori  
e il fiume là presso

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Opere*, Firenze, Edizioni Libreria Fiorentina, 1949; Id., *Obras completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1992.

<sup>32.</sup> SERGIO SABLICH, *Le liriche da camera*, in *Petrassi*, a c. di Enzo Restagno, pp. 262-272: 264. Sablich si rifà a sua volta al suggerimento critico contenuto in MARIO BORTOLOTTI, *Il cammino di Goffredo Petrassi*, in *L'opera di Goffredo Petrassi*, pp. 11-79: 14-15.

che parla chetamente con se stesso,  
ronzare, perduta nel sole  
la mosca di primavera,  
fanfara gioiosa.  
In questo mattino coperto,  
che sente il notturno acquazzone,  
ce ne andiamo per una selva  
dove è tutto giovane e fresco.  
Il castagno è verde tenero  
sono stillanti perfino  
le antiche ginestre.  
Una vaga lussuria  
intorno agli alberi danza.  
E il verso del cucù,  
pieno d'aria,  
che pare soffiato in un flauto,  
da ogni punto ci chiama e ci accompagna. <sup>33</sup>

Il classicismo ispirato dei versi di Cardarelli, «pensoso e marmoreo» <sup>34</sup> a un tempo, appare sin da subito in sintonia con il mondo espressivo di Petrassi, e questo conta non soltanto di per sé, ai fini del conseguimento di una fase nuova nell'evoluzione del suo linguaggio (si veda l'annotazione precedente di Sablich), ma anche come tramite, come accostamento guidato all'universo letterario e filosofico di Leopardi. L'ipotesi che vorrei poter argomentare è che le letture cardarelliane, nonché la vicinanza amicale che le tante raccolte presenti nella biblioteca petrassiana documentano inconfutabilmente anche con l'ausilio di alcune dediche significative [Fig. 4], <sup>35</sup> abbiano in qualche modo

<sup>33.</sup> Qui trascritte dalla partitura Ricordi del 1934, le due poesie di Cardarelli erano apparse rispettivamente nel numero ottombrino di «Fronte. Rivista bimestrale d'arte e letteratura» e il 25 dello stesso mese in «L'Italia letteraria». *Autunno* rifluisce nei *Giorni in piena* (1934). *Un mattino* invece, già pubblicata diversi anni prima in altra versione sulla rivista «Lirica» di Arturo Onofri (1913), prese in seguito la forma contratta di *Scherzo*, riconsapea a partire dai versi 12-19 («Il Tesoretto. Almanacco dello «Specchio»», 1941). Dopo la morte di Cardarelli riaffiorò, assieme ad altre cinque liriche e due prose, in *Invettiva e altre poesie disperse* (1964), suscitando le perplessità di Martignoni: «[...] Stupisce la riesumazione di *Un mattino*, considerato evidentemente un testo autonomo, anziché la prima stesura di *Scherzo*» (VINCENZO CARDARELLI, *Opere*, a c. di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, p. 1018, nota 41). Le fonti utilizzate da Petrassi restano ignote. Il testo della partitura Ricordi reca alcune differenze formali rispetto alle due pubblicazioni del 1931, ma soprattutto due differenze sostanziali al secondo e terzo verso di *Un mattino*: «mille colori» e «là presso» in luogo di «tanti colori» e «li presso» (cfr. CARDARELLI, *Opere*, pp. 1122-1124). Le liriche *Autunno* e *Scherzo* figurano entrambe nella raccolta Id., *Poesie*, Milano, Mondadori, 1941 (Lo specchio), presente all'interno della Biblioteca Petrassi, e altrettanto dicasi per *Autunno* che compariva già nei *Giorni in piena* del 1934 (cfr. *infra*, nota 35).

<sup>34.</sup> BORTOLOTTI, *Il cammino di Goffredo Petrassi*, p. 15. Non a caso Pozzi ha anteposto in forma di epigrafe il verso cardarelliano «La speranza è nell'opera» (CARDARELLI, *Opere*, p. 7) al suo studio sugli scritti di Petrassi (vedi *supra*, nota 3). Sul classicismo, o neoclassicismo che dir si voglia, della prima produzione di Petrassi si sono interrogati ANTONIO ROSTAGNO, *Neoclassicismo di Petrassi?*, in *Petrassi. L'arte, il tempo, le idee*, pp. 447-480 ed ENZO RESTAGNO, *Petrassi oltre le definizioni*, ivi, pp. 525-536.

<sup>35.</sup> I volumi di Vincenzo Cardarelli rintracciati nella biblioteca di casa Petrassi, tutti con rilegatura in pelle di pregio e segnati con firma autografa a matita dal Maestro, sono i seguenti: *Il sole a picco*, Bologna, L'Italiano, 1930 (con 22 disegni di Giorgio Morandi); *Parliamo dell'Italia*, Firenze, Vallecchi, 1931;

VINCENZO CARDARELLI

**IL CIELO  
SULLE CITTÀ'**

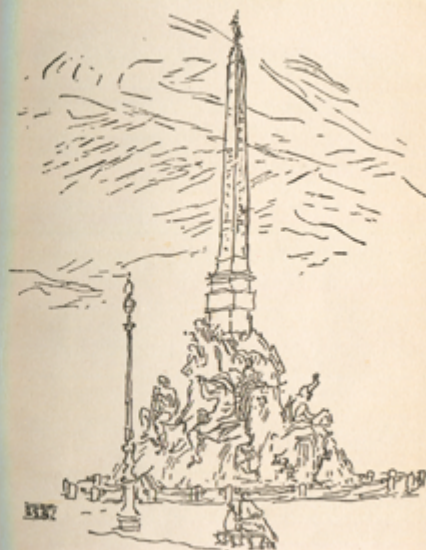
Nel modo che soltanto avviene per gli scrittori autentici, di cui la parola appena scritta si risolve in un immutabile fatto di stile, da un libro nuovo di Vincenzo Cardarelli bisogna soprattutto attendere, se anche negli ulteriori e a volte impreveduti sviluppi, la conferma di un mondo concettuale e fantastico che già prese forma definitiva nelle precedenti opere. Anche qui, e specialmente nei capitoli su Roma Venezia Urbino Ferrara, e in quelli su Tarquinia e gli Etruschi, come altrove nel *Sole a Picco* e in *Parliamo dell'Italia*, domina la ricerca liricamente intesa del senso più vero e profondo della civiltà italiana, di cui la *Città* appunto è immagine, misura dell'uomo eretta di contro il disordine della natura. In questa luce classica, italiana e rinascimentale, altri motivi di storia e di cultura, e narrativi si avvicinano attraverso le 200 pagine del libro in una prosa costruita e semplice come una bella architettura, spesso pervasa da larghe vene di poesia, sempre nobile e nostra: quale non trova paragone nelle Lettere italiane di oggi.

L. 10.—

**BOMPIANI**

VINCENZO CARDARELLI

**IL CIELO SULLE CITTÀ**



**BOMPIANI**

*all' amico Petrossi  
questi libri finiti  
scelto da me*

*V Cardarelli*

4.

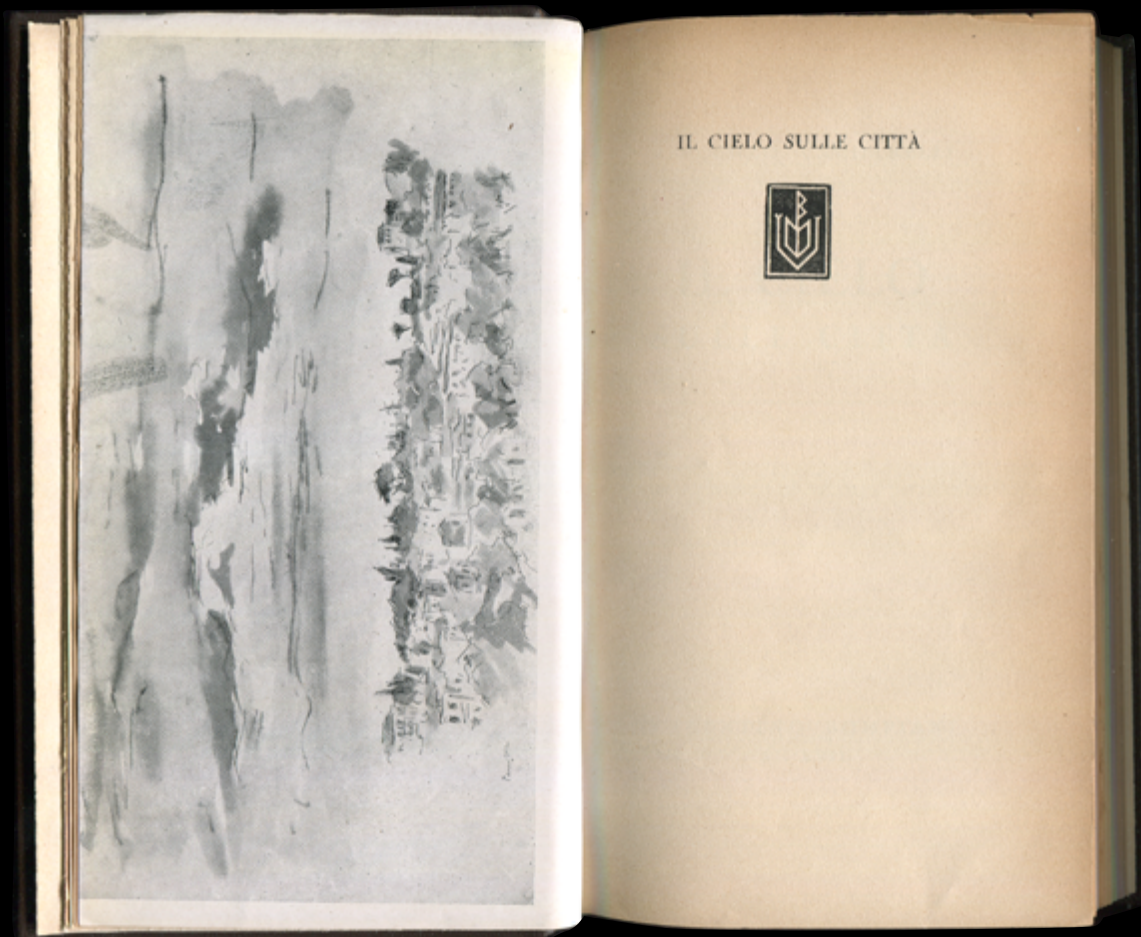
VINCENZO CARDARELLI, *Il cielo sulle città*, Milano, Bompiani, 1939

ROMA, COLLEZIONE PRIVATA

a. Aletta di copertina e frontespizio (disegno di Orfeo Tamburi)

b. Carta di guardia con dedica autografa dell'autore a Goffredo Petrassi





indirizzato l'elaborazione della lezione leopardiana e l'adozione del famoso frammento dalle *Operette morali* all'interno di *Coro di morti*.

Clelia Martignoni imposta la sua riflessione critica attorno alla figura e all'opera del poeta di Tarquinia, illustrando sin da subito quella sorta di immagine doppia che si profila già nei decenni iniziali della sua carriera,

una duplicità [che] si espande vistosamente dalla vicenda biografica allo stesso lavoro letterario. [...] Il decennio tra il '30 e il '40 fissa il transito tra le due fasi [quella sperimentale giovanile e quella ritirata e rara senile]: mentre da un lato segna la maggior fortuna nel suo tempo con il riconoscimento del Premio Bagutta al *Sole a picco* (1930), subito a ridosso assiste alla progressiva emarginazione dello scrittore, imprigionato come impenitente rondista nella gratuita polemica tra calligrafi e contenutisti, che invade molti periodici romani tra 1932-33 e sancisce la prima condanna da parte della più giovane generazione.<sup>36</sup>

Le due liriche messe in musica da Petrassi appartengono alla fase di particolare fortuna dell'opera di Cardarelli, giacché l'anno di composizione segue di poco quello del premio Bagutta assegnatogli a Milano per *Il sole a picco* nel gennaio del 1930. Nel panorama culturale italiano del primo Novecento la figura di Cardarelli, uno dei fondatori della rivista di stampo classicista e restauratore «La Ronda» (1919-1923), rappresenta una voce controcorrente rispetto all'età delle avanguardie e delle rivoluzioni, anche per via della ineludibile riscoperta delle radici culturali che affondano nella propria terra d'origine. Più in particolare, a lui va il riconoscimento unanime d'aver tracciato a più riprese una prospettiva diversa rispetto alla sua epoca in merito alla consistenza del pensiero poetico e filosofico di Giacomo Leopardi, rigettando il giudizio senz'altro negativo formulato da Benedetto Croce in *Poesia e non poesia* (1922). Cardarelli riconosce nel poeta della *Ginestra* «uno dei nostri grandi più ineffabili e più trascurati», nella cui poesia «c'è qualche cosa di fondamentale che io chiamerei il colore della terra e che conduce, più che ad agevoli definizioni rettoriche, a fantasticare di lontananze originarie». La nostra difficoltà di accostamento e di comprensione risiede nel

[...] fatto che non possiamo collocarlo, se non parzialmente, in un'epoca qualsiasi della nostra storia. Fu un poeta filologo; vale a dire un pellegrino infaticabile attraverso tutte le età e tutti i climi. Fu un uomo inestinguibilmente nostalgico. La sua perfezione e la sua personalità consistevano in questo sforzo fantastico di evasione dal tempo verso non si sa dove [per via della sua] visionarietà di poeta [...] Noi lo amiamo e ce ne gloriamo come del nostro Goethe; un Goethe forse meno magico,

*Prologhi Viaggi Favole*, Lanciano, Giuseppe Carabba, [1931]; *Il cielo sulle città*, Milano, Bompiani, 1939 (i disegni della copertina e accanto al frontespizio sono di Orfeo Tamburi), con la dedica ms. autografa [Fig. 4]; *Poesie*, Milano, Mondadori, 1941, con dedica ms. autografa «all'amico Petrassi / cordialmente / Vinc. Cardarelli»; *Solitario in Arcadia*, Milano, Mondadori, 1947.

36. CLELIA MARTIGNONI, *Introduzione*, in Cardarelli, *Opere*, pp. XI-LIX: XI.



ma anche meno commediante; un Goethe italiano. Descrivono la stessa traiettoria: dal *Werter* al *Faust*, dagli *Idilli* alle *Operette morali*.<sup>37</sup>

L'aggancio alle *Operette morali* è singolare nel prosieguo del testo di Cardarelli preso in esame anche in virtù dell'accostamento alle tre età della produzione beethoveniana («Non si può parlare di queste opere, che sono le meno apprezzate, senza passare attraverso le poesie, che stanno alle *Operette* come in Beethoven le opere giovanili e intermedie stanno agli ultimi quartetti e alle ultime sonate») e cruciale ai fini del discorso intorno alla stagione compositiva di Petrassi che si chiude proprio con *Coro di morti*. L'interesse pregno di attualità storica, l'allineamento della nostra letteratura agli *standard* europei, troppo spesso inattuabili per via dei veti confessionali e «sagrestani», lo stile «[...] tutto diletto, quasi delirante divertimento musicale d'un'anima stanca e nauseata dei suoi pensieri», insomma il più concorre a fare delle *Operette morali* un'opera di sintesi grandiosa e funambolica:

Leopardi compiva così, quasi trastullandosi, nella casa piena di solitudine sepolcrale [...] la sua grave opera eccitante e tendenziosa, alla quale il pubblico italiano, tutto sommato, era rimasto insensibile. Voi saprete che non solo una parte insigne dei *Canti*, ma tutta l'enorme materia dello *Zibaldone*, tutto il mondo di quest'uomo è condensato nelle *Operette*. [...] L'ultima stretta del genio, come sempre accade, è la cosa più ardua da seguire. In genere a quel punto il mondo è esausto. E la morte viene, sigillando una battuta persa e facendo pesare sulla posterità la disattenzione e la stanchezza dei contemporanei.<sup>38</sup>

Non è facile trovare riscontri oggettivi a quanto si intende argomentare circa la possibilità che Petrassi abbia accolto come una specie di viatico le riflessioni di Cardarelli su Leopardi e, in particolare, sul Leopardi delle *Operette morali* filtrato pure attraverso la lingua delle sue poesie, specie se si tiene conto del naturale riserbo del Maestro attorno alle cose della sua giovinezza e del suo mestiere: quel che è certo è che le poesie di Cardarelli (come tutto Leopardi) compaiono nella biblioteca di Petrassi e la vicinanza istintiva (emozionale), oltretutto esperienziale e concettuale, mi paiono un punto fermo del discorso, tanto più che all'indomani dei *Colori del tempo* il Maestro torna a lavorare sul testo, salvo le esili pagine del 1934 e del 1936, soltanto con *Coro di morti* e il celebre *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.

Se «[...] Leopardi era un autore che stava molto vicino ai miei interessi culturali

e spirituali; l'amore per Leopardi non può essere soltanto un amore letterario, se non si entra anche dentro il suo pensiero [...]»,<sup>39</sup> Petrassi torna poi a riflettere sulla necessità di tenere conto della dimensione concettuale, oltretutto occasionale, delle rare stazioni compositive includenti il rapporto col testo:

Io tengo in grande considerazione le occasioni; le sollecitazioni esterne certo hanno un peso, ma soltanto quando corrispondono già a una preparazione interna. La scelta del *Coro di morti* cosa è stata? Una sollecitazione esterna, soltanto un titolo, ma questo titolo è caduto dentro di me in un momento di attesa di qualche cosa, questo titolo è quello che ha fatto poi muovere [...] Ma quello che volevo dire rispetto al testo è che la struttura musicale da dare al testo la suggerisce soltanto la lettura del testo stesso, la lettura a tutti i livelli: prima di tutto al livello contenutistico, quello che vuol dire, quale ne sia la ragione generale, analisi dal tutto alla parola singola. Questa mi pare l'analisi del testo che il compositore deve assolutamente fare.<sup>40</sup>

È singolare l'intreccio creativo che aggancia alla stesura definitiva della partitura di *Coro di morti* [Fig. 5],<sup>41</sup> in quello stesso 1941, la genesi delle *Due liriche di Saffo*, rispettivamente nel febbraio (*Tramontata è la luna*) e nel settembre (*Invito all'Erano*), nella traduzione di Salvatore Quasimodo apparsa in volume l'anno prima nel 1940 e destinata a costituire un punto di svolta nella ricezione critica della poesia greca da parte della cultura letteraria italiana (e non solo), sensibile alla riscrittura attualizzata dell'antico.<sup>42</sup> Si badi alla dedica distinta delle due intonazioni, l'una allo stesso Quasimodo, l'altra a Massimo Bontempelli, e, di certo non meno significativa, alla presenza nella biblioteca di Petrassi del volume dei *Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo* con dedica manoscritta autografa del grande poeta: «a Goffredo Petrassi, / musicista di Saffo, / il suo Quasimodo» [Fig. 6].

39. *Conversazioni con Petrassi*, p. 124. Sempre a proposito di Leopardi aggiunge Petrassi nel prosieguo del dialogo con Lombardi: «Le ho mai parlato a proposito di Leopardi, del *Poema leopardiano* di Mascagni? [...] È un relitto, ma talmente prezioso, che io l'ho fatto rilegare: è una cosa incredibile. Ecco, guardi come è ben rilegato, per paura di perderlo. Questo l'ho trovato su un carrettino. Vede, "a Giacomo Leopardi", Poema Musicale, con dedica autografa all'Ill. M<sup>o</sup> Sgambati, poi gli eredi hanno venduto tutta la biblioteca e io l'ho comprato» (ivi, p. 131). Infine, è appena il caso di ricordare la citazione leopardiana che costituisce l'incipit della conversazione con Guaccero («le magnifiche sorti e progressive») e compare nella pagina iniziale di questo contributo (cfr. nota 1).

40. Ivi, pp. 67, 69.

41. Nel frontespizio degli appunti manoscritti di *Coro di morti*, accanto alla dedica («Alla memoria di me stesso, tuttora vivente G. P.»), al titolo («Coro di morti (Leopardi) / Madrigale drammatico», alla data («20 giugno 1940 XVIII», in alto a destra, sottolineata e con cancellatura sottostante) di p. 1, si leggono, al termine della partitura (p. 45), a matita e tra le due stanghette conclusive «1<sup>o</sup> aprile 1941 Roma», e alla p. 50 [non numerata] l'intero frammento di Leopardi trascritto a matita e intestato «Coro di morti nello studio di Federico Ruysch» (*Coro di morti*, appunti mss., Latina, fgp, gp 53: il fascicolo rilegato si compone di 45 pagine numerate, cui seguono 7 pagine non numerate).

42. *I Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo con un saggio di Luciano Anceschi*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940. Sulle due melodie petrassiane cfr. da ultimo EMANUELE FRANCESCHETTI, *Le Due liriche di Saffo di Goffredo Petrassi. La modernità del canto*, «Ricognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne», vi/11, 2019, pp. 25-34.

37. VINCENZO CARDARELLI, *La favola breve di Leopardi*, ivi, pp. 951-956: 951-953 (lo scritto su Leopardi compariva in *Parliamo dell'Italia*, Firenze, Vallecchi, 1931).

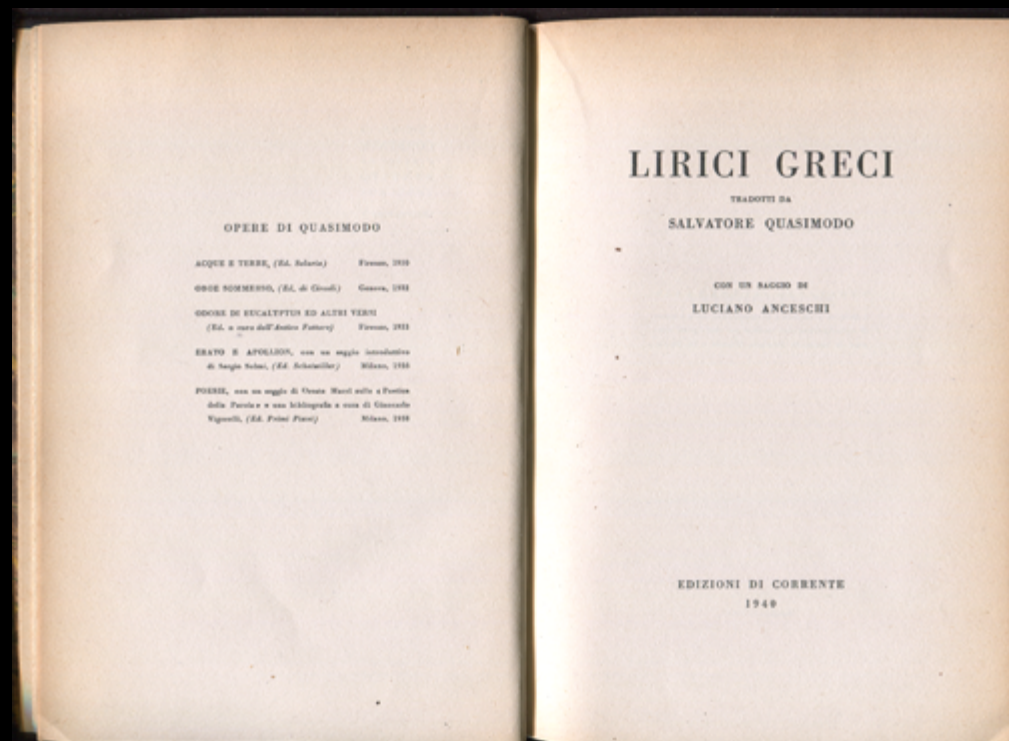
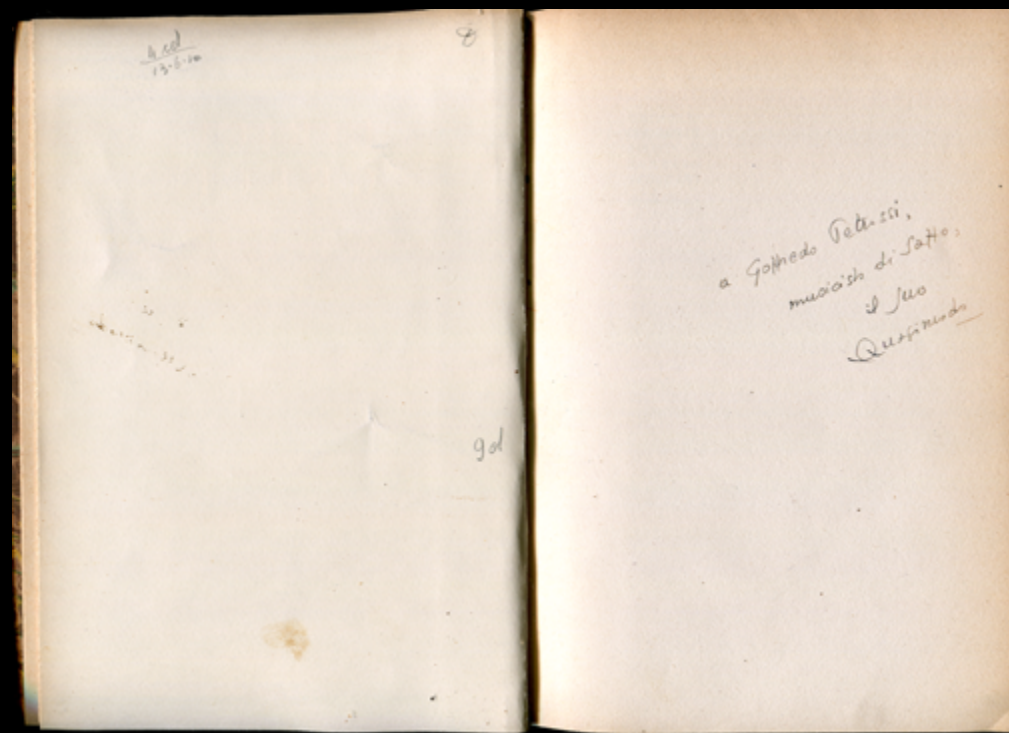
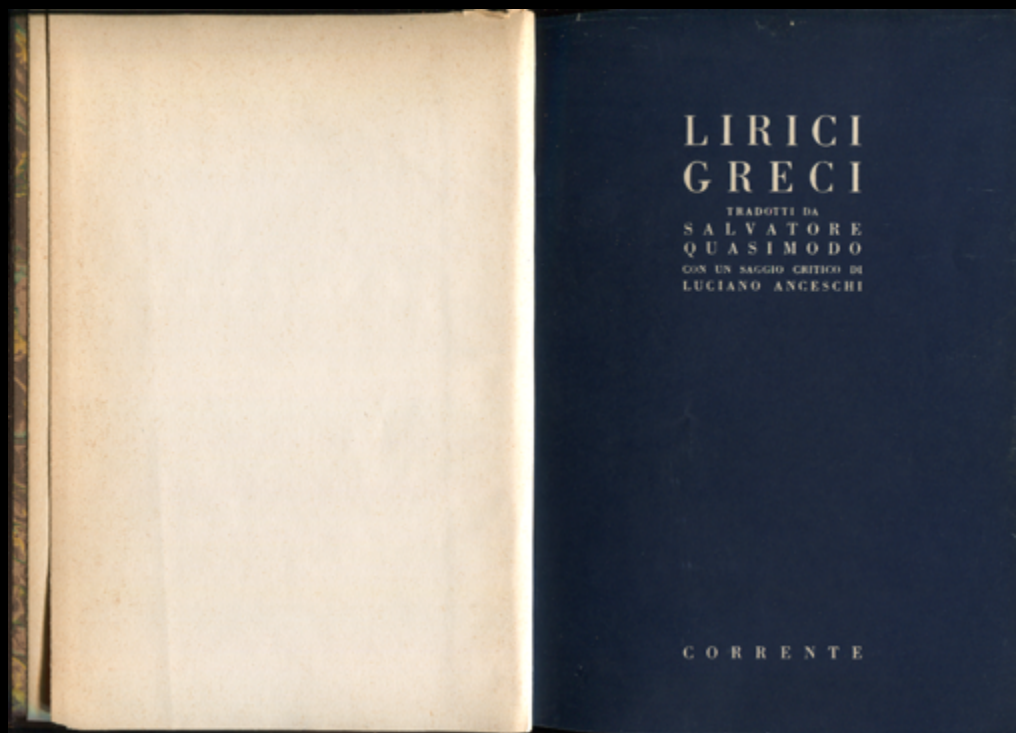
38. CARDARELLI, *La favola breve di Leopardi*, pp. 955-956. Anche nella *Prefazione* ai *Giorni in piena* Cardarelli, dopo aver affermato che «io sento la poesia come sostanza, idee, concetti, situazioni poetiche, piuttosto che come puro linguaggio» giacché «non è la ricchezza dei mezzi verbali che fa lo scrittore. È il modo, è l'accento, è il tono. Arrivare alla grammatica per forza d'ispirazione [...]», cita Leopardi e ne raccomanda la lettura dello *Zibaldone*, lodando l'Alfieri, affinché «sia la prosa nutrice del verso» (Id., *Giorni in piena*, Roma, Quaderni di Novissima, 1934, pp. 5-14: 7, 12).

[illegible]

5.  
GOFFREDO PETRASSI,  
*Coro di morti*, appunti autografi

LATINA, FONDAZIONE CAMPUS INTERNAZIONALE  
DI MUSICA, ISTITUTO GOFFREDO PETRASSI,  
FONDO GOFFREDO PETRASSI, GP 53





6.  
*I Lirici greci tradotti da Salvatore Quasimodo con un saggio di Luciano Anceschi*,  
 Milano, Edizioni di Corrente, 1940

ROMA, COLLEZIONE PRIVATA

- a. Coperta
- b. Guardie con dedica autografa di Salvatore Quasimodo a Goffredo Petrassi
- c. Frontespizio

Altrettanto agganciata è la vicenda editoriale di entrambe le partiture (*Coro di morti* e *Liriche di Saffo*) che segnano l'avvio della collaborazione con l'editore Suvini Zerboni di Milano (le musiche del Maestro edita sino ad allora sono targate casa Ricordi). Il carteggio che Petrassi intrattiene con Paolo Giordani, l'avvocato di origini calabresi responsabile della svolta contemporaneista delle edizioni milanesi,<sup>43</sup> allude alle battute iniziali di detta nuova collocazione editoriale e consente di registrare una serie notevole di dati inerenti alla partitura di *Coro di morti*, nonché alla sua immediata fortuna esecutiva,<sup>44</sup> ivi inclusa la speciale cura prestata dal Maestro nel seguire la pubblicazione di quello come della più parte dei suoi lavori.

Roma, 1<sup>o</sup> luglio 1941 xix

Caro Giordani

Mantengo la promessa che ti feci più volte nel corso di nostre amichevoli conversazioni, lieto se potrò iniziare la desiderata collaborazione con la tua Casa Editrice. Ho un lavoro pronto per la stampa, terminato in questi giorni, e prima d'interpellare Ricordi lo sottopongo al tuo esame. Si tratta di un *Coro di morti* per voci maschili, tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e batteria della durata di 17 m. Questo lavoro verrà eseguito per la prima volta a Venezia il prossimo settembre sotto la mia direzione. Consta di 42 pagine (facciate) di partitura manoscritta, oltre alla riduzione per Coro e pianoforte a quattro mani che sto facendo fare al Maestro De Paoli. Oltre a questo lavoro d'una certa importanza ho pure una lirica inedita per Canto e P.forte “*Tramontata è la luna*” su versi di Saffo, scritta a Febbraio, che si potrebbe lanciare in tempo per il prossimo inverno.

Se la proposta di queste pubblicazioni ti interessa gradirei conoscere da te le condizioni che potresti offrirmi.<sup>45</sup>

Vi si colgono tracce evidenti dell'intreccio creativo poc'anzi illustrato (tra

43. Le Edizioni Suvini Zerboni di Milano nacquero come emanazione dell'antecedente omonima società teatrale fondata nel 1907 da Emilio Suvini e Luigi Zerboni. Paolo Giordani assunse l'amministrazione della Suvini Zerboni con buona probabilità all'inizio degli anni Trenta. Verso il 1934 divenne socio della Suvini Zerboni anche Ladislao Sugar che giunse in Italia nel 1933, dall'Ungheria, fondando una propria società editoriale. I loro uffici erano ubicati nello stabile della Galleria del Corso. La gestione delle attività teatrali della Suvini Zerboni fu interrotta per intervento del regime fascista e la società si dedicò da allora in poi esclusivamente alle edizioni musicali. Giordani amministrò le Edizioni Suvini Zerboni sino alla sua scomparsa, nel 1948. Ladislao Sugar rilevò successivamente tutte le azioni del socio, divenendo da allora l'unico proprietario (sono grata a Gabriele Bonomo, responsabile per la promozione delle Edizioni Suvini Zerboni, per la cessione delle informazioni su Giordani contenute in questa nota).

44. È proprio Petrassi a segnalare via via a Giordani le esecuzioni di *Coro di morti* a Venezia (prima esecuzione assoluta, settembre 1941), a Roma al teatro delle Arti (novembre 1941), al teatro dell'Opera in forma scenica con le coreografie di Milloss (stagione di opere contemporanee del 1942, con la direzione di Tullio Serafin), all'auditorium Adriano (dicembre 1943), e a dare conto di volta in volta dell'esito di ciascuna esecuzione (si fa riferimento in più di una lettera ad una rassegna stampa allegata, ma oggi perduta). Sulle esecuzioni romane di *Coro di morti*, cfr. TORTORA, *Danza pittura musica*, pp. 95-98; inoltre EAD., *Musiche per un tempo di guerra: un teatro dei documenti del primo Novecento*, in *Il Teatro delle Arti 1940-1945. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, a c. di Daniela Tortora e Patrizia Veroli, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009, pp. 41-61: 55-56.

45. Lettera ms. di Petrassi a Giordani, conservata a Milano, Edizioni Suvini Zerboni, Archivio storico, Goffredo Petrassi, Corrispondenza 1941-1948.

*Coro di morti* e *Liriche di Saffo*) e un interessante suggerimento da parte del musicista destinato al coinvolgimento di due tra i suoi più stimati amici pittori dell'epoca. Nella lettera inviata a Giordani il 15 settembre 1941 si legge:

[...] ho dato una compagna alla lirica che ti ho già spedito – a proposito, dovrebbe già essere pronta – e si intitola *Invito all'Eranò*, di carattere contrastante con la prima in modo da formare un a) e b). Il testo è sempre di Saffo e si potrebbero stampare, oltre che separate, anche unite sotto il titolo complessivo di “Due Canti di Saffo” [*sic*]. Se lo crederai opportuno delle due liriche se ne può fare un'edizione speciale di un numero limitato di esemplari, con la riproduzione di due bei disegni di pittori contemporanei, che farei fare espressamente, ed una copertina diversa dalle normali: si tratterebbe, in sostanza, di fare un'edizione di lusso per amatori. È un'idea nuova per l'Italia nel campo dell'editoria musicale e potrebbe essere di qualche interesse.<sup>46</sup>

Poco oltre, il 24 ottobre 1941, Petrassi insiste e rettifica:

[...] Non sarei d'accordo di fare per le liriche una unica edizione con i disegni: si rischia di non contentare nessuno, né la cantante che le deve studiare, o il musicista cui interessino, né l'amatore della bella edizione rara e numerata, che non si interessa che alle cose che abbiano un certo sapore di rarità. [...]<sup>47</sup>

Ancora sui due disegni, realizzati rispettivamente da Orfeo Tamburi e Renato Guttuso, scrive in data Roma 22 novembre 1941:

Caro Giordani,

scusami se non mi sono fatto vivo sino ad oggi ma attendevo da un momento all'altro i disegni dei due pittori, che oggi mi hanno finalmente consegnato ed io mi sono affrettato a spedirteli. Sono molto belli, e potrai convincertene non appena ti perverranno e risulteranno ancora meglio quando verranno stampati con la massima cura. Sono liberissimi, come vedrai, ma tuttavia rispecchiano l'atmosfera determinata dalla musica. Accresceranno il pregio dell'edizione di lusso. Questa edizione deve risultare una cosa rara e pregiata, un modello nel suo genere. [...]<sup>48</sup>

Soltanto sei giorni più tardi Petrassi torna a interpellare Giordani sulle *Liriche* e sui disegni:

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*. Così Petrassi negli anni Novanta ha raccontato alla Vasio quell'esperimento: «Progetti se ne facevano molti, di tutti i generi. Fra tutti mi interessava un piano di edizione dei miei lavori da camera con illustrazioni di pittori moderni. Furono pubblicate soltanto *Due liriche di Saffo*, tradotte da Quasimodo e da me musicate per canto e pianoforte, con un disegno di Guttuso e uno di Tamburi. Niente altro. [...] Erano tutti progetti che si accavallavano tumultuosamente, ma poi se ne realizzava una minima parte. Era tipico di quel momento: il primo numero di una rivista, il primo libro di una collana, i primi spettacoli di una stagione, poi si abbandonava quell'idea e se ne inventava un'altra» (VASIO, *Autoritratto di Goffredo Petrassi*, p. 77).



[...] Non so più nulla delle Liriche. Hai ricevuto i disegni? Sono di tuo gradimento? È pronta l'edizione comune? Eccoti gli indirizzi degli artisti ai quali ti prego di inviare L. 150 ognuno per i disegni: prof. Orfeo Tamburi [...]. prof. Renato Guttuso [...]. Dammi notizie, soprattutto dei disegni che ti prego di rimandarmi appena stampati.<sup>49</sup>

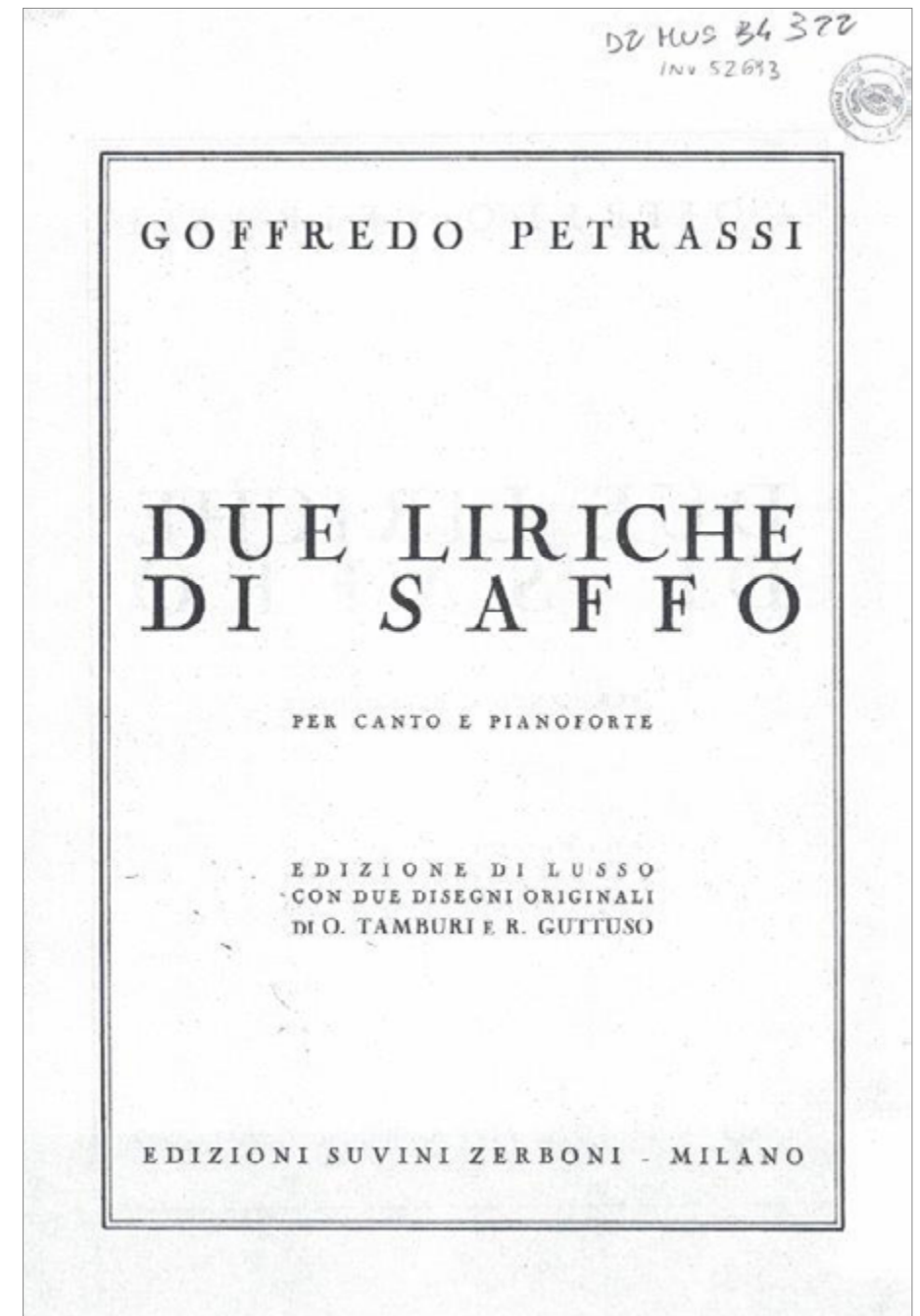
La realizzazione della serie dei cinquanta esemplari di particolare pregio collezionistico (con i disegni di Tamburi e Guttuso)<sup>50</sup> trova riscontro nei documenti dell'Archivio Edizioni Suvini Zerboni di Milano e nello spartito numerato "II", custodito all'interno del Fondo Petrassi dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia [Figg. 7a-c]; conferma, altresì, il vero e proprio culto petrassiano del libro, quel sentimento della partitura-libro, per così dire, delle partiture alla stessa stregua dei libri, nell'auspicato allineamento alle tante edizioni librarie impreziosite allora da disegni d'autore, e non di rado presenti all'interno della sua biblioteca privata.

A prescindere dagli esiti effettivi di detta impresa, merita comunque di essere sottolineata la ricorrenza, ancora una volta, della fatidica triangolazione dell'universo artistico petrassiano, la presenza di libri e quadri, di versi e disegni nel suo studio di musica e la vicinanza del suo lavoro al divenire dei linguaggi dell'arte del suo tempo, della pittura (grazie ai suoi interlocutori, anche epistolari, Burri, Guttuso, Manzù, Mafai, Morandi, Scialoja, Tamburi, etc.), così come della poesia (Cardarelli e Leopardi riletto da Cardarelli, le liriche di Saffo filtrate attraverso la lente immaginifica della poesia di Quasimodo, e ancora Leopardi, Foscolo e Montale, pochi anni più tardi, nelle *Tre liriche* del 1944).

Il pensiero corre veloce alla foto scattata da Irving Penn nel 1948 all'interno del Caffè Greco in via dei Condotti a Roma, soltanto pochi anni più tardi, agli inizi del secondo dopoguerra, in un contesto storico e culturale totalmente mutato (vi si riconoscono, tra gli altri, Palazzeschi, Penna, Flaiano, Brancati, Orson Welles accanto a Petrassi, Afro, Mafai, Tamburi e Vespignani [Fig. 8, p. 167]): una foto arcinota capace di svelarci di primo acchito e senza sbavature le trame dell'arte così vivamente (e visivamente) intrecciate negli snodi cruciali della nostra storia. Sono convinta che anche la ricognizione attorno ai libri e alla bibliofilia dei compositori possa in futuro aiutarci a mettere a fuoco quelle trame e quegli snodi e così rivelarsi suscettibile di nuove e ben più sostanziose acquisizioni rispetto alle esili incursioni appena compiute a

49. Lettera ms. di Petrassi a Giordani, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, Archivio storico, Goffredo Petrassi, Corrispondenza 1941-1948.

50. Cfr. GOFFREDO PETRASSI, *Due liriche di Saffo*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1942, n. ed. S. 3945 Z. Nel frontespizio della partitura si legge, al di sotto del titolo: «Edizione di lusso con due disegni originali di O. Tamburi e R. Guttuso»; nell'ultima pagina dello spartito: «Di questa edizione sono state tirate 50 copie numerate da I a X e da 1 a 40». Salvatore Quasimodo così scrisse a Petrassi, dopo aver ascoltato la prima delle *Due liriche*: «Milano, 6 aprile 1941 / Viale Mugello, 6 / Caro Petrassi, bellissima la sua musica ai versi di Saffo che ho potuto ascoltare in questi giorni. Ho piacere che abbia scelto quelle parole che l'Ellade ci ha consegnato in eterno. Cordialmente Suo Quasimodo» (Latina, RGP, Epistolario).



7.  
GOFFREDO PETRASSI, *Due liriche di Saffo per canto e pianoforte*, edizione di lusso con due disegni originali di Orfeo Tamburi e Renato Guttuso, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1942

a. Frontespizio





7.  
b. Tavola con disegno di Renato Guttuso

→  
c. Tavola con disegno di Orfeo Tamburi





carico della imponente biblioteca petrassiana. Il profilo delle collezioni librarie degli artisti continuerà a suggerire il capovolgimento degli itinerari di studio solitamente battuti e irradiati *in primis* dagli *opera* medesimi, giacché la complicatezza degli intrecci possibili, accanto al proliferare delle relazioni che si inanellano a partire dai libri (e dai quadri, nel caso di Petrassi), ribalta l'assunto precedente e suggerisce di intraprendere il percorso diametralmente opposto, capace di indirizzare, a partire dalle letture e dalle riflessioni attorno al mondo delle idee circostante, la messa a punto del laboratorio creativo di un compositore.



→

8.

Un incontro letterario al Caffè Greco di Roma nel 1948, in IRVING PENN, *Momenti: otto saggi in immagini e parole*, Milano, Domus, ©1960, p. 50 (foto ©1949): da sinistra a destra: Aldo Palazzeschi, Goffredo Petrassi, Mirko, Carlo Levi, Pericle Fazzini (in piedi), Afro, Renzo Vespignani, Libero de Libero, Sandro Penna (in piedi, in fondo a destra), Lea Padovani, Orson Welles, Mario Mafai, Ennio Flaiano, Vitaliano Brancati e Orfeo Tamburi (al centro)

## Libri e bauli di un insolito lettore: la biblioteca di Giacinto Scelsi

### 1. Introduzione

Scriveva Italo Calvino nel 1984:

I libri sono fatti per essere in tanti, un libro solo ha senso solo in quanto s'affianca ad altri libri, in quanto segue e precede altri libri. Così è stato fin da quando i libri erano rotoli di papiro che s'allineavano sugli scaffali delle biblioteche schierando i loro cilindri verticali come canne d'organo, ognuno con la sua voce grave o delicata, baldanzosa o melanconica. La nostra civiltà si basa sulla molteplicità dei libri; la verità si trova solo inseguendola dalle pagine di un volume a quelle d'un altro volume, come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni.<sup>1</sup>

Osservazioni assai suggestive – queste di Calvino – particolarmente calzanti se riferite a raccolte di volumi appartenute a un'unica persona che ha fatto confluire libri nei propri scaffali lungo l'arco di una intera vita.

Le biblioteche di persona, e in particolar modo quelle d'autore, sono oggetto di un proliferare di studi che ne illumina e ne coglie le complesse e talvolta insospettabili peculiarità. Il costituirsi di una biblioteca d'autore rispecchia il soggetto che l'ha riunita, la cultura in cui è (stato) immerso o verso la quale si protende ed è conferma di una memoria collettiva nella relazione fra donne e uomini lettori pensanti e autrici e autori scriventi.<sup>2</sup>

La biblioteca d'autore conserva libri di provenienza spesso eterogenea, acquistati, cercati, conquistati, ereditati, omaggi mai letti, copie mai sfogliate; non conserva tutto ciò che è stato oggetto di dispersioni, scorporazioni, cessioni o addirittura epurazioni, più o meno consapevoli, a volte dettate dalle pieghe biografiche di cui è l'esito. I nessi che legano fra loro i volumi sono davvero

---

Si devono ad Alessandra Carlotta Pellegrini i paragrafi 1, 2, 3, 5, e a Tommaso Vigna il paragrafo 4. Finito di scrivere nell'aprile del 2022, *editing* giugno 2023.

1. ITALO CALVINO, *Il libro, i libri*, in *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Oscar Mondadori, 2022, pp. 126-141: 127-128.

2. Fra gli innumerevoli riferimenti bibliografici, si segnala in particolare: ATTILIO MAURO CAPRONI, *Le biblioteche d'autore: definizione, caratteristiche e specificità. Alcuni appunti*, in *Biblioteche d'autore: pubblico, identità, istituzioni*, atti del convegno nazionale (Roma, 30 ottobre 2003), a c. di Giuliana Zagra, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2004, p. 13-21; ID., *Biblioteca privata: ipotesi di definizione*, «Bibliotheca», 1, 2006, p. 22-28.



quella verità che «si trova solo inseguendola dalle pagine d'un volume a quelle d'un altro volume, [...] che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni».

Nella composizione di una biblioteca d'autore vi è un delicato punto di incontro fra criteri con direzionalità differenti: l'una, centrifuga, è l'appartenenza dei libri a un soggetto che ha operato nella cultura, esplicitando le sue relazioni con una comunità intellettuale di cui i volumi recano traccia; l'altra, centripeta, è la selezione operata dal soggetto in funzione dei propri interessi che emergono da note di possesso, postille, glosse autografe, annotazioni, dediche, ex libris, ecc. È proprio in questo secondo caso che i volumi assumono maggiore interesse: i libri annotati non sono più semplice prodotto editoriale che trova spazio in una libreria ma assumono un diverso *status*; divengono un *unicum*, subiscono una metamorfosi, assumono una identità anfibia<sup>3</sup> che li avvicina alla carta, intesa come documento d'archivio nella sua unicità. Ecco che biblioteca e archivio, come ormai nell'attuale concezione e metodologia di lavoro, si avvicinano sempre più per trovare nella biblioteca d'autore un caso di interrelazione particolarmente coerente che suggerisce, anzi richiede, un approccio integrato.

Tali preliminari rilievi non intendono indagare una materia tanto estesa né esaurire una riflessione che ci condurrebbe troppo lontano dalla nostra specifica prospettiva di indagine; può essere tuttavia opportuno tenere nella dovuta considerazione un quadro concettuale di riferimento attraverso cui guardare all'oggetto in esame: la biblioteca del compositore italiano Giacinto Scelsi (1905-1988).

## 2. Costituzione della biblioteca

Giacinto Scelsi trascorse gli ultimi vent'anni della sua vita a Roma, nell'appartamento al quarto piano del civico 8 di Via di San Teodoro – luogo dal quale passa la «linea ideale di demarcazione tra Oriente e Occidente» –<sup>4</sup> oggi parte della sede della Fondazione Isabella Scelsi, da lui fondata nel gennaio del 1987 e dedicata alla sorella Isabella.

All'indomani della scomparsa del Maestro, dopo un preliminare e sommario riordino del suo appartamento, i volumi hanno trovato collocazione sugli scaffali del soggiorno e della camera da letto. A un primo e rapido esame risultava sorprendente il numero piuttosto contenuto di libri a fronte dei noti ed estesi interessi di Scelsi verso ambiti disciplinari alquanto eterogenei. Le dimensioni dell'appartamento potevano giustificare una tale, limitata, quantità ma una diversa chiave di lettura, per una selezione tanto accurata, ci

è sembrata immediatamente opportuna. L'analisi sistematica dei titoli, inizialmente compiuta da uno studioso americano per la sua tesi di dottorato,<sup>5</sup> ha suggerito anzitutto una suddivisione per aree tematiche, evidenziando la maggiore consistenza di talune rispetto ad altre. Una successiva analisi compiuta da chi scrive nel 2015, anche in funzione dell'iscrizione della biblioteca scelsiana all'Anagrafe delle Biblioteche Italiane, ha fatto emergere ulteriori rilievi: le caratteristiche dei volumi nell'ambito di ciascuno dei nuclei tematici individuati, le dediche, le lingue, la datazione delle edizioni, la consistenza di un prima raccolta di letteratura grigia, ecc.

Lo 'squilibrio' nella consistenza di titoli su un argomento rispetto ad altri ben si è saldato con la storia della raccolta libraria nel suo farsi e disfarsi: la stratificazione di antichi libri di famiglia (fra cui due secentine del 1657 e una decina di volumi di statistica scritti dal nonno Giacinto Scelsi) con altri che accuratamente attestano i numerosi e talvolta singolari interessi del Maestro, con un'ampia apertura su edizioni internazionali. Si trattava dunque di una summa preziosa, un distillato tanto accurato e preciso da suggerire una 'epurazione' più o meno consapevole, a rispecchiare le frequentazioni letterarie degli anni più maturi di Scelsi ormai orientato a una cosmogonia culturale fortemente protesa verso le discipline orientali e a un *modus vivendi* a esse correlato.<sup>6</sup> «Non pas renoncement mais détachement» scrive Scelsi nei suoi ultimi anni di vita; terzo fra gli otto dei precetti del suo *Octologo*,<sup>7</sup> il pensiero del Maestro si distilla in agile sintesi, di intensità tanto intima quanto universale, pubblicata in una elegante edizione con il testo disposto su un'unica pagina.

Possiamo formulare ipotesi sul destino della biblioteca attingendo a un passato di viaggi e bauli, lontano quanto il soggiorno scelsiano in Svizzera negli anni del secondo conflitto mondiale. Nell'autobiografia, Scelsi nulla cela di questi episodi:

[Il Dottor Bertholet] Ha scritto libri, svariati libri, di cui non ricordo in questo momento i titoli. Li avevo tutti, ma sono rimasti in Svizzera assieme a diciassette valigie, pacchi di roba abbandonati in un albergo e che non ho mai potuto recuperare. A dire il vero non mi sono dato molta pena di recuperare tutto ciò. Perché? Per molte ragioni. Alcune cose appartenevano in un certo senso alla mia ex moglie e non avevo voglia di rovistare tra cose che appartenevano a lei. Così le abbiamo abbandonate tutte. Del resto nella vita spesso conviene lasciare le cose dietro di sé;

5. GREGORY NATHAN REISH, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic, 1929-1959*, Ph.D. diss., University of Georgia, Athens (GA), 2001.

6. Puntuale al riguardo il contributo di URSULA BAATZ, *Resonanz des „weißen Unbewegten“*. Die Asien-Rezeption Scelsis, in *Klang und Quelle: Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, hrsg. von Federico Celestini und Elfriede Reissig, Vienna, Lit Verlag, 2014, pp. 31-48.

7. GIACINTO SCELSEI, *Octologo*, Roma, Le parole gelate, 1988. L'edizione è stata pubblicata l'8 gennaio 1987 – giorno dell'ottantaduesimo compleanno di Scelsi – in 323 esemplari numerati. Alla prima pagina in italiano, segue il testo reiterato nelle pagine successive nella traduzione in latino, greco, ebraico, spagnolo, francese, inglese, tedesco, complessivamente dunque in otto lingue.

3. ANNA MANFRON, *Dai libri alle carte: la gestione dei materiali 'anfibi'*, in *Collezioni speciali del Novecento. Le biblioteche d'autore*, atti della giornata di studi (Firenze, 21 maggio 2008), «Antologia Vieusseux», 41/42, 2008, p. 63-73.

4. GIACINTO SCELSEI, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a c. di Michela Mollia, Cosenza, Lerici, 1979, p. 254-255: 254.

volersi portare sempre tutto appresso, negli anni che passano, sino alla fine della vita... tutto il bagaglio di tutta una vita, è cosa vana. E perciò quelle cose sono rimaste lì in Svizzera, in deposito in un albergo...<sup>8</sup>

Eccola qui, la dispersione, con il rammarico di aver perso «svariati libri che non ho mai potuto recuperare»; al contempo, la saggezza del distacco verso un «bagaglio» perché «nella vita spesso conviene lasciare le cose dietro di sé». Dall'autobiografia si evince anche che non si trattava di soli libri, ma anche di carta da musica, stampe, disegni e altre cose al Maestro non indifferenti:

Che cosa c'era in quelle diciassette valigie e pacchi rimasti in Svizzera? Non ricordo bene. Che importanza può avere ormai? Le cose sono irrecuperabili! Ricordo comunque che vi era un grande disegno di Cocteau, piuttosto bello, sui 60-70 centimetri di altezza; c'era poi un'antica stampa giapponese, anche questa molto bella; [...] Poi che altro? Dovevano esservi alcuni disegni [...] quei disegni sono rimasti lì insieme a molti libri, alcuni dei quali con autografi di Ramuz, di Charles-Albert Cingria ed altri. [...] Purtroppo queste cose, la carta da musica nonché i libri di Gabriel con dediche molto belle, andarono perdute in quelle valigie che – come ho già avuto occasione di dire – mi furono rubate in albergo, con tanti libri e altre cose alle quali tenevo molto.<sup>9</sup>

Dopo gli innumerevoli viaggi, per lo più fra Svizzera e Francia, Scelsi tornò a Roma per stabilirsi nel grande appartamento in viale Giuseppe Mazzini n. 9 dove aveva abitato insieme ai genitori e alla sorella Isabella, prima che quest'ultima si trasferisse – ancor prima di lui – al primo piano di via di San Teodoro n. 8. Proprio a Viale Mazzini avvenne una imponente e multiforme stratificazione di mobili, abiti, oggetti, carte e, naturalmente, libri. È facile supporre che nel trasferirsi anche lui, all'inizio degli anni Sessanta, nel più piccolo appartamento al quarto piano di via di San Teodoro n. 8, Scelsi portasse con sé solo i volumi a lui più cari. Nell'immaginare le ragioni di una cernita evidentemente e inevitabilmente avvenuta, diverse supposizioni sopravvivono, a saldarsi con quello che talvolta emerge nelle raccolte d'autore, siano esse di natura bibliografica o documentaria: la più o meno esplicita volontà di riconsegnare una immagine di sé definita dal proprietario stesso o dai suoi successori.

Ancora un interrogativo si pone sulla provenienza di questi volumi, e difficile sembrerebbe trovare una risposta certa per molti di essi, visto l'elevato numero di edizioni internazionali che, in alcuni casi, sembrano provenire direttamente dal sud-est asiatico. Taluni, lo si è detto, appartenevano a un 'bagaglio' familiare, diversi altri sono probabilmente omaggi di amici affezionati in visita o di ritorno da viaggi, un buon nucleo è quasi certamente il

frutto di oculati acquisti di edizioni di seconda mano o fatti presso librerie di settore e specializzate, come attestato in diversi casi dalla presenza, all'interno dei volumi della biblioteca, di timbri di librerie palermitane o romane – in quest'ultimo caso la Libreria Rotondi, specializzata in Oriente, esoterismo, religioni e filosofie, con libri editi in ogni parte del mondo.

Non immaginiamo – stando a ciò che narrano i suoi amici più stretti – che alla scomparsa del Maestro i libri campeggiassero in bell'ordine, strutturato e ragionato. Purtuttavia, a un esame degli scaffali, un primo e orientativo ordine tematico sembrava aggregare i volumi nella loro fisicità. Nel 2016, a seguito di un accurato e definitivo riordino di tutti gli ambienti che erano stati abitazione di Giacinto e di Isabella e divenuti poi sede istituzionale della Fondazione Isabella Scelsi, libri e letteratura grigia meno significativa ma comunque di una certa consistenza sono stati rinvenuti in soppalchi, nei locali di sgombro e nella rimessa.

Come è facile supporre, come non di rado accade, la biblioteca di Giacinto Scelsi è dunque andata definendosi tessera dopo tessera fino a costituire un composito ed eterogeneo mosaico che ben restituisce la complessità del profilo artistico di Giacinto Scelsi, del suo pensiero estetico nonché di momenti della storia culturale e musicale del xx secolo da lui abitato quasi per intero.

### 3. L'assetto attuale della biblioteca

La biblioteca di Giacinto Scelsi è oggi conservata presso la Fondazione Isabella Scelsi a Roma, insieme alle carte d'archivio, a costituire un prezioso fondo d'autore, documenti di tipologia e natura diversa che formano un insieme coerente e significativo.<sup>10</sup>

I volumi sono catalogati nell'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale, consultabile online; è possibile ricostruire i confini della biblioteca scelsiana interrogando il catalogo con una ricerca avanzata che utilizzi come chiave di accesso il campo 'possessore'. Per stratificazioni successive, la biblioteca di Scelsi ha raggiunto, alla data attuale, i 1.572 numeri di inventario, cifra in larga parte costituita da volumi monografici, sebbene il numero dei periodici e dei dischi fonografici resti significativo. Fra i documenti presenti, alcuni risultano come copia unica sul territorio nazionale italiano, a dimostrazione dell'eccezionalità, all'interno del contesto culturale italiano del tempo, del loro proprietario, anche in qualità di lettore.

La collocazione utilizza i diversi ambienti della sede della Fondazione Isabella Scelsi e si evince con immediata chiarezza grazie al registro topografico. La disposizione dei volumi risponde a due esigenze apparentemente inconciliabili: da un lato, quella di preservare la posizione originaria dei libri ritrovati durante l'attività di riordino delle stanze abitate da Scelsi, dall'altro, quella di

8. GIACINTO SCELSE, *Il sogno 101*, a c. di Luciano Martinis e Alessandra Carlotta Pellegrini, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 42.

9. Ivi, pp. 44 e 113.

10. Per una più ampia illustrazione dell'argomento si rinvia a ALESSANDRA CARLOTTA PELLEGRINI, «Do Not Diminish the Sense Which You Do Not Understand»: *Giacinto Scelsi's Archive, Library, Museum*, in *Giacinto Scelsi: Music across the Borders*, ed. by Federico Celestini, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 351-364.

offrire agli studiosi la possibilità di consultare agevolmente un nucleo consistente di volumi. Da qui la decisione di collocare una parte dei volumi che costituiscono la biblioteca all'interno dei locali della casa museo al quarto piano e un'altra parte all'interno dell'Archivio al piano terra, dove la presenza di numerosi e preziosi materiali archivistici e ulteriori fondi bibliografici consente di condurre con maggiore comodità un'indagine trasversale fra documenti di diversa natura.

«Il principio vitale della biblioteca – affermava Shiyali Ramamrita Ranganathan – è che essa è un mezzo al servizio dell'educazione universale, riunisce insieme e distribuisce liberamente tutti gli strumenti dell'educazione e dissemina la conoscenza grazie a essi».<sup>11</sup> La biblioteca di Scelsi irradia conoscenza, sul sapere universale e al contempo sulla comprensione della figura e dell'opera del suo possessore.

Quella che un tempo fu l'abitazione privata del compositore si offre oggi al visitatore per suggerire l'immagine diretta e concreta di ciò che fu il mondo di Scelsi. È all'interno di questo contesto, dove continuano a vivere le tracce dei numerosi viaggi, dell'attività artistica e degli interessi specifici dell'autore, che trovano spazio i suoi libri.

#### 4. Il contenuto della biblioteca

Non è facile rendere una descrizione sistematica della biblioteca, a causa dell'incredibile eterogeneità dei contenuti dovuta all'interesse che Scelsi nutrì verso i più disparati campi della cultura. Nell'ultimo ventennio si è tuttavia tentato di offrire una panoramica parziale e provvisoria di una biblioteca che era ancora in fase di costituzione; si tratta di due elenchi inseriti in appendice ad altrettante tesi di dottorato. Il primo è quello offerto dal già citato Reish,<sup>12</sup> che riporta 360 titoli divisi in cinque diversi ambiti tematici: «Music and Music History» (57), «Religion, Philosophy and Spiritualism» (130), «Art and Art History» (27), «Fiction and Poetry» (80) e «Miscellany» (66). Il secondo è quello proposto da Andrea Di Giacomo nelle ultime pagine della sua tesi di dottorato *Hors de l'avant garde. Son, musique et composition chez Giacinto Scelsi dans la production de sa maturité*,<sup>13</sup> costituito invece da 396 titoli tra libri, riviste, cataloghi e documenti, classificati in una ventina di ambiti tematici diversi.

Oggi, la realtà della biblioteca è molto diversa: le unità librerie conservate sono più di mille; circa l'85% di queste è rappresentato da volumi, il 10% da riviste periodiche e il 5% da cataloghi di mostre e di festival e da letteratura

grigia. La maggior parte dei documenti è in lingua italiana (414) e francese (375); seguono i testi in lingua inglese (191) e in tedesco (29).

L'interesse di Scelsi per la poesia trova conferma nei numeri della biblioteca: circa 200 sono le pubblicazioni che hanno per oggetto l'arte poetica; si tratta in larga parte di raccolte di poesie, fra le quali si annoverano quelle scritte da Scelsi in lingua francese e pubblicate presso gli editori GLM (Guy Lévi Mano) e Le parole gelate. Di poco minore è il peso che hanno i testi di religione e di filosofia (circa 140); abbiamo preferito separarli, rispetto alla classificazione adoperata da Reish, da quelli di spiritualità e di esoterismo, che sono altrettanto numerosi: dall'elenco dei testi di entrambi gli ambiti tematici, risulta evidente l'attrazione di Scelsi verso il mondo orientale. Circa un centinaio sono invece le pubblicazioni dedicate alla musica e alla storia della musica, numero valido anche per i volumi di narrativa. Infine, le ultime due sezioni rilevanti sono quelle costituite dai documenti sull'arte e sulla storia dell'arte (circa 80) e dai testi di carattere storico, che sono invece la metà.

Nell'intraprendere un'analisi più dettagliata di questo patrimonio librario quanto mai variegato e a tratti sorprendente, siamo ben lungi dal ritenere che la descrizione del materiale bibliografico di seguito esposta possa esaurire l'argomento; la misura del nostro intervento, considerata in relazione ai numeri della biblioteca, ha imposto di operare, fra i molti titoli presenti, un'accurata selezione, attraverso la quale fosse possibile restituire al lettore l'orizzonte culturale che ha alimentato l'attività creativa del compositore. Ciò che passeremo di seguito in rassegna sono i volumi in tal senso più interessanti, a nostro modo di vedere, fra quelli che abitano la biblioteca di Scelsi.

Inauguriamo il nostro viaggio tra questi scaffali con la descrizione di alcuni volumi appartenenti a una sezione singolare e affascinante: quella costituita dai libri di famiglia e dai libri che raccolgono testimonianze storiche sulla famiglia di Scelsi. Si tratta di un corpus librario che iniziò a prendere forma ben prima della nascita dello stesso compositore e che confluì in un secondo momento nella biblioteca di Scelsi, come nel caso delle monografie statistiche pubblicate dal nonno Giacinto Ignazio Maria Scelsi (1825-1902), prima rivoluzionario impegnato nei moti risorgimentali, poi prefetto e senatore del Regno d'Italia, durante la sua lunga carriera prefettizia. Parte di questo corpus sono i due tomi dell'opera *Ritratti della Prosapia et heroi Moncadi nella Sicilia* di Giovanni Agostino della Lengueglia, pubblicati nel Reale di Valenza nel 1657; i due volumi, restaurati e rilegati, sono i più antichi fra quelli presenti nella biblioteca scelsiana e rappresentano un'autorevole fonte storica sul ceppo siciliano della nobile dinastia Moncada, alla quale apparteneva la nonna materna di Scelsi, Maria Giovanna Moncada dei Principi di Paternò. Vi sono poi il ventiduesimo volume (1900) della prima serie dell'*Annuario della nobiltà italiana* e i volumi nono (1937-1939) e sedicesimo (1969-1972) del *Libro d'oro della nobiltà italiana*. Nelle pagine del nono volume di questo periodico dedicate alla famiglia d'Ayala Valva, alla quale apparteneva la

11. SHIYALI RAMAMRITA RANGANATHAN, *Le cinque leggi della biblioteconomia*, Firenze, Le lettere, 2010, p. 308-309.

12. REISH, *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic*, pp. 314-337.

13. ANDREA DI GIACOMO, *Hors de l'avant garde: son, musique et composition chez Giacinto Scelsi dans la production de sa maturité*, tesi di dottorato, Université Paris 8 e Università di Roma "Tor Vergata", 2012, pp. 293-324.

madre di Scelsi, donna Giovanna Enrichetta d'Ayala Valva, è rappresentato lo stemma araldico della famiglia, a cui è legato un ricordo d'infanzia che il compositore riporta nella sua autobiografia:

Lo stemma attuale risulta composto dai due dei d'Ayala e dei Valva: da una parte vi sono i «lupi» dei d'Ayala, e dall'altra le «ciaole» dei Valva.

Le «ciaole» sono uccelli neri, simili ai corvi ma più graziosi, e raggiunsero il numero di otto, perché ogni secolo comportava l'aggiunta di una «ciaola».

Quando ero bambino e abitavo nel castello, un pittore ed uno scultore vennero per aggiungere un'altra «ciaola» – come da prassi iniziata nel nono secolo, e ricordo [390] che mi divertì moltissimo vedere aggiungere un altro uccellino nello stemma che figurava su ogni parte del castello: sui soffitti, sopra le porte, e scolpito su queste e sui muri.<sup>14</sup>

Riferimenti al ramo paterno si trovano invece nel primo, corposo volume dell'*Albo d'oro dell'aeronautica* del 1928; a pagina 87 è presente la scheda dedicata a Guido Scelsi, padre del compositore, Cavaliere dell'Ordine Militare di Savoia, di cui sono riportati i gradi militari e le eroiche imprese sui cieli della Libia.

Come abbiamo visto, la sezione musicale della biblioteca non è la più ampia; la somma dei volumi monografici, delle pubblicazioni periodiche e dei cataloghi di argomento musicale, costituisce all'incirca la decima parte dell'intero patrimonio librario conservato; un dato, questo, che testimonia se non altro il solipsismo di Scelsi nell'elaborare la propria estetica musicale e la propria tecnica compositiva, lontane non solo dalle principali tendenze e prassi del suo tempo, ma dalla tradizione musicale occidentale in genere. La presenza, all'interno della biblioteca, di letteratura (*Studies in Indian Music*, Bombay, Asia Publishing House, 1962 di Tirupasoor Venkata Subba Rao e *La musica classica indiana*, Milano, À la chance du bibliophile, 1959 di Priya Chatterji) e di discografia (per esempio la celebre *Anthologie de la musique classique de l'Inde*, Paris, Ducretet-Thomson, 1955 di Alain Daniélou) sulla musica extraeuropea, nonché di testi occidentali sulla musica che possiamo definire inconsueti, confermano l'estrema apertura di Scelsi verso tradizioni e posizioni generalmente escluse dal dibattito musicale europeo. Fra queste letture che abbiamo definito inconsuete è degna di menzione l'opera del compositore, teosofo e occultista britannico Cyril Scott dal titolo *Music: Its Secret Influence throughout the Ages* (London, Rider & Co., 1951), dove è presentata una teoria seconda la quale la musica sarebbe il principale mezzo attraverso cui i Deva, entità angeliche che la teosofia ha importato dalla tradizione indiana, comunicherebbero con l'umanità, adoperandosi per la sua evoluzione; Scelsi, che di questi messaggi devici si definiva un semplice 'postino',<sup>15</sup> sembra aver

fatto sue molte immagini e idee presenti nel testo di Scott, che certamente lesse, come rivelano i numerosi segni a margine, con particolare attenzione.<sup>16</sup> Vi sono poi alcuni testi e manuali di più larga diffusione. È il caso del volume *Three Classics in the Aesthetic of Music* (New York, Dover, 1962) – che raccoglie i testi di *Monsieur Croche the Dilettante Hater* di Claude Debussy, *Essays Before a Sonata* di Charles Ives e *Sketch of a New Esthetic of Music* di Ferruccio Busoni [Fig. 1] –, di *Memories and Commentaries* di Igor' Stravinskij e Robert Craft (New York, Doubleday & Co., 1960) e dei manuali di Nicolaj Rimskij-Korsakov (i due volumi dei *Principes d'orchestration*, editi dall'Édition Russe de Musique nel 1922), di Victor Mahillon (la sesta edizione di *Le matériel sonore des orchestres de symphonie, d'harmonie et de fanfares*, pubblicata a Bruxelles nel 1897) e di Gian Giuseppe Bernardi (*Armonia*, Milano, Hoepli, 1926). Un'ultima, cospicua parte di questa sezione musicale è costituita da riviste periodiche (fra le altre, «Nuova rivista musicale italiana» e «Lo spettatore musicale») e da cataloghi e programmi, come quelli del 33° Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia (1970) e dell'International Festival of Contemporary Music di Zagabria (Muzički biennale Zagreb) del 1977.

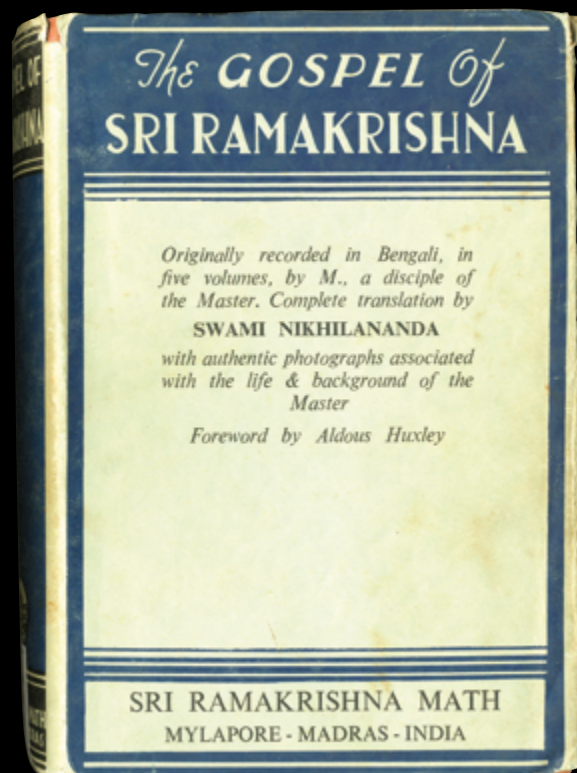
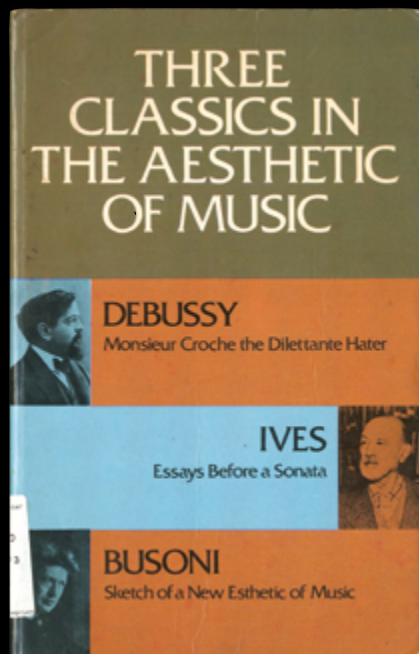
È noto ai conoscitori della musica di Scelsi l'influsso esercitato dalla cultura orientale sulle sue opere. L'interesse del compositore per il mondo religioso e filosofico d'Oriente è testimoniato nella sua biblioteca dalla presenza di alcuni testi-chiave delle tradizioni orientali. Scelsi possedeva un'edizione de *I dialoghi* di Confucio (Milano, BUR, 1975) e due diverse edizioni della *Bhagavadgītā*, una italiana a cura di Yogi Ramacharaka, nome dietro al quale si cela l'occultista statunitense William Walker Atkinson (*La Bhagavad Gita*, Milano, Bocca, 1954), e una in lingua francese (*Bhagavad-Gītā*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1976). In lingua francese è anche l'edizione del *Libro tibetano dei morti* posseduta dal compositore (*Bardo thodol: le livre des morts tibetan, ou Les expériences d'après la mort dans le plan du Bardo*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1933). Ma il volume più interessante in questa sezione è probabilmente il *Tantrasāra* di Abhinavagupta, filosofo, mistico e studioso di estetica kashmīro; Scelsi possedeva la prima traduzione italiana dell'opera (Abhinavagupta, *Essenza dei Tantra*, Torino, Boringhieri, 1960), che può essere considerata un compendio del monumentale *Tantrāloka* [*Luce dei Tantra*], il trattato di ritualistica tantrica di Abhinavagupta che rappresenta il punto più alto raggiunto dalla tradizione esegetica dello shivaismo kashmīro. L'edizione posseduta da Scelsi contiene la prima traduzione italiana dall'originale sanscrito ad opera di Raniero Gnoli, autore anche della lunga introduzione e delle note che accompagnano il testo. La presenza di questo volume all'interno della biblioteca di

14. SCELSI, *Il sogno 101*, p. 212.

15. Ivi, p. 358.

16. Cfr. TOMMASO VIGNA, *Ex Oriente sonus: la cultura indiana nell'opera di Giacinto Scelsi*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 2019-2020, pp. 11-20.





1. *Three Classics in The Aesthetic of Music*, Mylapore, New York, Dover Publication, 1962  
ROMA, FONDAZIONE ISABELLA SCELSE, MUSEO SCAFF 3 256

Prima di copertina

2. SRI RAMAKRISHNA, *The Gospel of Sri Ramakrishna*, Mylapore, Madras, Sri Ramakrishna Math, 1957  
ROMA, FONDAZIONE ISABELLA SCELSE, STUDIO ARM 2 148

Sovraccoperta anteriore

Scelsi è particolarmente significativa, perché si tratta del primo grande testo della tradizione tantrica ad essere stato pubblicato integralmente in traduzione italiana, nonché l'unico messo a disposizione dei lettori italiani fino alla traduzione, nel 1972, del più completo *Tantrāloka*. A testimonianza dell'interesse con il quale il compositore lesse il libro, vi sono numerosi segni a margine apposti lungo il testo dell'opera e, soprattutto, dell'introduzione di Gnoli.

Particolarmente ricca è la sezione occupata dai volumi di spiritualità ed esoterismo: Carlos Castaneda, Massimo Scaligero, Aurobindo, Ramakrishna [Fig. 2] e l'immancabile Édouard Schuré de *I grandi iniziati*,<sup>17</sup> da sempre considerato un passaggio obbligato nell'intraprendere studi esoterici; ma soprattutto tanta letteratura teosofica e steineriana. Del resto, fu proprio grazie all'avvento della Società Teosofica, fondata a New York nel 1875 con l'intento di promuovere il dialogo fra le varie religioni, filosofie e scienze di ogni continente e di ogni epoca storica, che in occidente iniziò a diffondersi un interesse senza precedenti per il mondo culturale e spirituale d'oriente. La letteratura teosofica, nonostante l'approccio spesso poco accademico e a tratti occultistico, rappresentò per tutta la prima metà del Novecento la principale fonte di informazioni su molte delle tematiche care a Scelsi, quali per esempio lo yoga e le religioni indiane.

Fra i volumi più usurati dell'intera biblioteca vi sono due tomi (*L'evoluzione del simbolismo universale*, Milano, Bocca, 1947 e *Scienza occulta e scienza moderna*, Milano, Bocca, 1951) de *La dottrina segreta* di Helena P. Blavatsky; contrariamente all'immagine esteriore che offrono, entrambi i volumi, le cui copertine sono state protette da una fodera di carta, non presentano particolari segni di lettura, sottolineature o annotazioni al loro interno: forse Scelsi riteneva opportuno contaminare il meno possibile un'opera verso la quale nutriva particolare devozione? A ogni modo, fra gli sporadici segni a margine, due non possono passare inosservati: il primo, a evidenziare un lungo passaggio nel quale il suono è definito come «il più potente ed il più efficace degli agenti magici e la prima delle chiavi che aprono la porta di comunicazione fra i Mortali e gli Immortali»;<sup>18</sup> il secondo, di fianco alla definizione del nome 'Xnoybis',<sup>19</sup> che nel 1964 diverrà il titolo di uno dei più celebri lavori del compositore, "*Xnoybis – La potenza ascendente dell'energia verso lo spirito*", opera per violino che lo stesso Scelsi considerava, insieme al coevo *Quartetto n°4*, una delle sue composizioni più riuscite.<sup>20</sup> Oltre ai due volumi di Madame Blavatsky, questa sezione comprende opere di Charles W. Leadbeater, Alice A. Bailey,

17. Il titolo completo dell'edizione posseduta da Scelsi è *I grandi iniziati: cenni sulla storia segreta delle religioni: Rama-Krishna-Ermite-Mosè-Orfeo-Pitagora-Platone-Gesù*, Bari, Laterza, 1938.

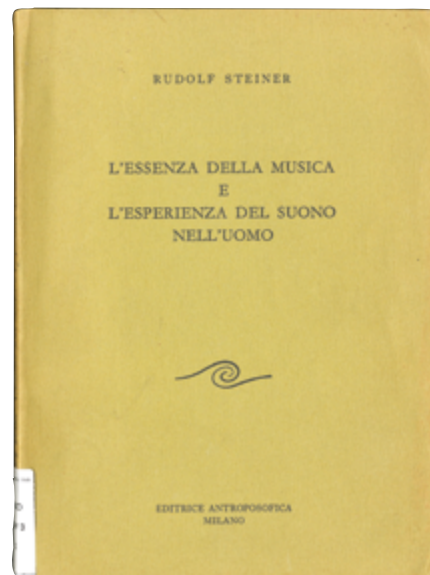
18. HELENA P. BLAVATSKY, *L'evoluzione del simbolismo universale*, Milano, Bocca, 1947, p. 377.

19. Ivi, p. 394.

20. Cfr. SCELSE, *Il sogno 101*, p. 276 e SANDRO MARROCU, *The Art of "Writing" Sound*, in *Music as Dream. Essay on Giacinto Scelsi*, ed. by Franco Sciannameo and Alessandra Carlotta Pellegrini, Maryland, The Rowman & Littlefield, 2013, pp. 157-183.

Mabel Collins, Arthur E. Powell, William W. Atkinson (Yogi Ramacharaka), Cyril Scott, Krishnamurti e James I. Wedgwood.

Anche Rudolf Steiner fu legato alla Società Teosofica fino al 1912, data a partire dalla quale la costola antroposofica del movimento decise di rendersi autonoma. È innegabile che l'opera di Steiner e la nascita della Società Antroposofica Universale abbiano avuto un forte impatto sulla cultura europea di inizio secolo; non stupisce che Scelsi nutrisse una sincera ammirazione per il pensatore austriaco, tanto da scrivere nella sua autobiografia che «Steiner era un superuomo, un grande iniziato, forse l'ultimo in Occidente; non ne conosco altri neanche lontanamente paragonabili a lui, né Gurdjieff, né tutti gli altri».<sup>21</sup> Fra i numerosi volumi di Steiner posseduti da Scelsi, l'unico in traduzione italiana è anche il più interessante in relazione al contesto in cui è conservato: si tratta del libro *L'essenza della musica e l'esperienza del suono nell'uomo* (Milano, Editrice Antroposofica, 1973), che raccoglie i testi di sette conferenze sulla musica tenute da Steiner tra il 1906 e il 1923 [Fig. 3]. In queste pagine, Steiner introduce alcune idee – quella di profondità del suono e di melodia interna al suono – che sono alla base della rivoluzione estetica scelsiana che inizia a manifestarsi attraverso la produzione musicale degli anni '50 e che condurrà alla composizione dei *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* del 1959.<sup>22</sup> Le altre letture steineriane



3.  
RUDOLF STEINER, *L'essenza della musica e l'esperienza del suono nell'uomo*, Milano, Editrice Antroposofica, 1973

ROMA, FONDAZIONE ISABELLA SCELSI, MUSEO SCAFF 152

Prima di copertina

21. Ivi, p. 69.

22. Cfr. GREGORY NATHAN REISH, *Una Nota Sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note*, «Journal of Musicological Research», xxv/2, 2006, pp. 149-189. Per una più dettagliata indagine degli elementi in comune fra la concezione del suono proposta da Steiner e quella presente nell'opera di Scelsi, si rimanda a VIGNA, *Ex Oriente sonus*, pp. 26-29.

testimoniate dalla biblioteca sono invece antecedenti e comprendono *L'initiation: ou Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs?* (Paris, Association de la science spirituelle, 1948) e *Théosophie: Introduction à la connaissance suprasensible du monde et de la destinée de l'homme* (Paris, Association de la science spirituelle, 1949) in francese, *Theosophy of the Rosicrucians* (London, Rudolf Steiner Publishing Co., 1953) e *Reincarnation and Karma: How Karma Works* (New York, Antroposophic Press, 1962) in lingua inglese. Ci sono poi i volumi dedicati allo yoga, la cui pratica caratterizzò l'esistenza di Scelsi fin dagli anni delle frequentazioni esoteriche presso l'abitazione romana dello psichiatra Roberto Assagioli<sup>23</sup> e che ebbe un notevole influsso sulla sua estetica compositiva. Iniziamo col segnalare la presenza, quasi scontata in una biblioteca come quella di Scelsi, degli *Yogasūtra* di Patañjali, che costituiscono al contempo il primo documento scritto e la trattazione più organica sullo yoga; lo stesso Scelsi ne consigliava la lettura.<sup>24</sup> Nella biblioteca sono presenti sia l'edizione con il commento di Vyāsa (Patañjali, *Gli aforismi sullo Yoga (Yogasūtra)*, Torino, Boringhieri, 1962), sia il primo volume, su due complessivi, dell'edizione commentata da Alice Ann Bailey, pubblicata in traduzione italiana con il titolo *La luce dell'anima: la sua scienza e i suoi effetti: i Sutra Yoga di Patanjali* (Lanciano, Gino Carabba, 1945), edizione che rappresenta dunque un'ulteriore traccia della tradizione teosofica fra le letture di Scelsi; e non può passare inosservato che l'introduzione del volume sia firmata proprio da Assagioli – che del resto fu anche teosofo – testimoniando, da un lato, l'apertura sincretica dell'ambiente culturale romano ai tempi in cui Scelsi muoveva i suoi primi passi in società e confermando, dall'altro, la problematica eterogeneità dei canali di diffusione delle discipline orientali in Italia per tutta la prima metà del ventesimo secolo. Tra i numerosi titoli sulla disciplina yogica che convivono al fianco di questa pietra miliare, ricordiamo anche alcuni scritti di Aurobindo (*Le guide du yoga*, Paris, Albin Michel, 1951 e *A Practical Guide to Integral Yoga*, Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram, 1958), la prima edizione del volume *Yoga: Méthode de réintégration* (Paris, L'Arche, 1951) di Alain Daniélou, e il volumetto *Lo hata yoga* (Roma, Ordine Sufi, [s.d.]) di Vilayat Inayat Khan, figlio del più noto Hazrat Inayat Khan, autore del celebre *The Mysticism of Sound*, il cui contenuto era certamente noto a Scelsi,<sup>25</sup> che possedeva due esemplari dell'edizione ridotta da Clara Lombardi-Giordano e pubblicata con il titolo *La signification du son* (Roma, L'Ordre Sufi Centre de Rome, 1964).<sup>26</sup>

23. A proposito di questi incontri, si veda SCELSI, *Il sogno 101*, pp. 54-57. Cfr. anche NICOLA CISTERMINO, *Giacinto Scelsi, Roberto Assagioli. Vie parallele tra suono e trascendenza*, «Psicosintesi», 33, aprile 2020, pp. 47-54.

24. GIACINTO SCELSI, *Son et musique*, in Id., *Les anges sont ailleurs...*, textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 129.

25. Cfr. REISH, *The transformation of Giacinto Scelsi's musical style and aesthetic*, pp. 68-69 e DI GIACOMO, *Hors de l'avant garde*, pp. 63-65.

26. Per un approfondimento sui rapporti tra yoga e musica nell'estetica scelsiana, si veda TOMMASO VIGNA,



Nonostante la ricchezza di questo catalogo a trazione orientale, composto da titoli eterogenei, che affrontano le più varie discipline dello spirito, e che a un primo sguardo sembrano avere il monopolio dell'indagine filosofica fra gli scaffali della biblioteca, è impossibile ignorare che questa sia un luogo abitato anche da opere di pensatori europei in linea con la tradizione filosofica occidentale. Vi trovano posto, per esempio, testi di Giovanni Papini (*L'altra metà*, Milano, Facchi, 1919), di Jacques Maritain (*Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1938, scritto a quattro mani con la moglie Raïssa, e *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1957) e di Simone Weil (*La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948 e *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950), pensatori accomunati da una biografia che fu segnata in modo decisivo dalla conversione al cristianesimo, che orientò le loro speculazioni verso i temi della fede e della spiritualità. Nella biblioteca sono conservati inoltre alcuni dei tomi che costituivano l'edizione integrale dei *Dialoghi di Platone* tradotti da Ruggiero Bonghi e pubblicati dai fratelli Bocca tra il 1880 e il 1904.

Moltissimi sono poi i testi di narrativa e i libri di poesie, in lingua italiana, inglese, francese e tedesca. In alcuni casi si tratta di opere di autori con cui Scelsi ebbe modo di entrare in contatto; due esempi paradigmatici in tal senso sono quelli di Paul Brunton e di Henri Michaux. Il primo, il cui vero nome era Raphael Hurst, Scelsi lo conobbe dopo uno scambio di lettere, presumibilmente nel 1950, e lo invitò ad assistere all'esecuzione di *La nascita del Verbo* a Bruxelles;<sup>27</sup> fu scrittore, filosofo, mistico, viaggiatore ed ebbe un importante ruolo nella diffusione dello spiritualismo indiano in occidente; Scelsi lo considerava un «Maestro».<sup>28</sup> Già durante gli anni di frequentazione del salotto di Roberto Assagioli,<sup>29</sup> Scelsi aveva letto *A Search in Secret India*, resoconto di viaggio che Brunton scrisse nel 1934 e grazie al quale divenne nota in occidente la figura del mistico Ramana Maharshi; il compositore ne possedeva la traduzione in lingua francese (*L'Inde secrète*, Paris, Payot, 1937) [Figg. 4a-b].

→

4.

PAUL BRUNTON, *L'Inde secrète*, Paris, Payot, 1937

ROMA, FONDAZIONE ISABELLA SCELSEI, STUDIO ARM 5 013

a. Prima di copertina

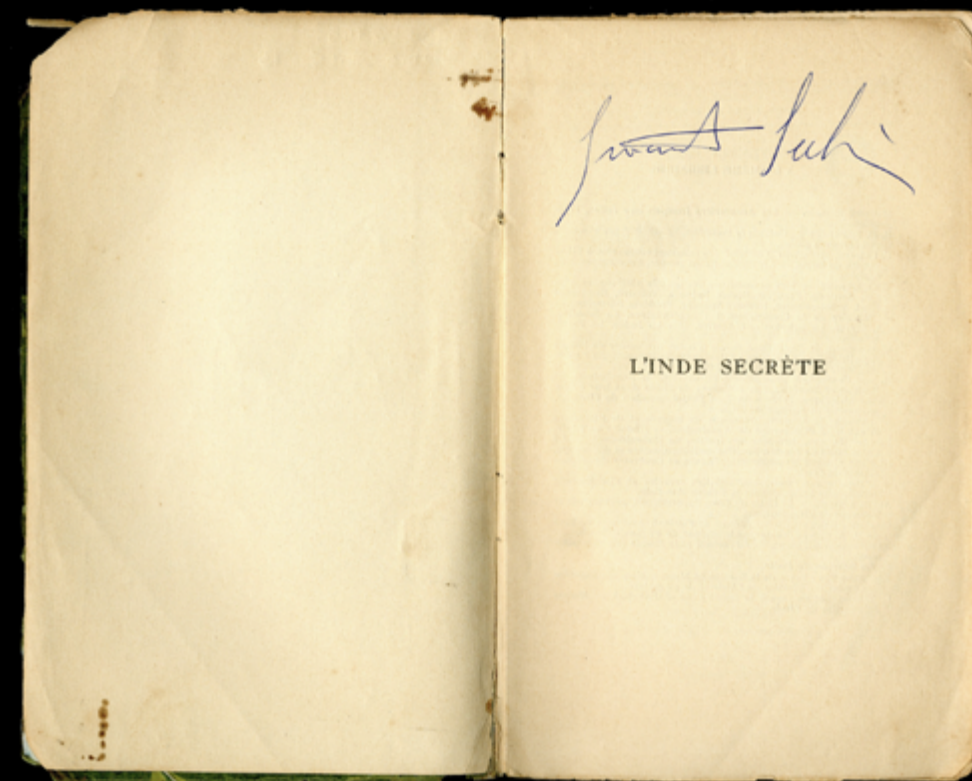
b. Verso della carta di guardia anteriore

e occhietto con firma autografa di Giacinto Scelsi

Dallo *Yoga del Suono alla Musica come esercizio yogico*. Autore, esecutore e ascoltatore nell'opera di Giacinto Scelsi, «Musica/Realtà», 124, marzo 2021, pp. 119-130.

27. SCELSEI, *Il sogno 101*, p. 262.28. *Ibidem*.

29. Ivi, p. 57.



Fra i numerosi passaggi evidenziati da Scelsi, il seguente:

Il faudrait plutôt dire que le son a été la première manifestation d'activité de l'Être Suprême au commencement du monde. L'univers n'est pas le produit des forces aveugles. Ce Son divin est connu de notre confrérie et peut être transcrit phonétiquement. Nous croyons que les sons portent la marquée de la source qui les a émis, de la force qui les a créés.<sup>30</sup>

Merita un confronto con queste parole del compositore:

Si tratta di considerare il suono come base della forza che esiste: la forza cosmica che è insita nel suono stesso. Il suono è al principio di tutto; vi è anzi una bella definizione che dice: «Il suono è il primo moto dell'Immobile» – e questo è l'inizio della Creazione. Il Suono è l'essenza di tutti i sistemi magici in tutti i paesi.<sup>31</sup>

Di Brunton, insieme a *L'Inde secrète*, sono conservati nella biblioteca, sempre in traduzione francese, i volumi *Le Sentier caché* (Neuchâtel – Paris, Victor Attinger, 1942) e *La Sagesse du Moi suprême* (Paris, Payot, 1969).

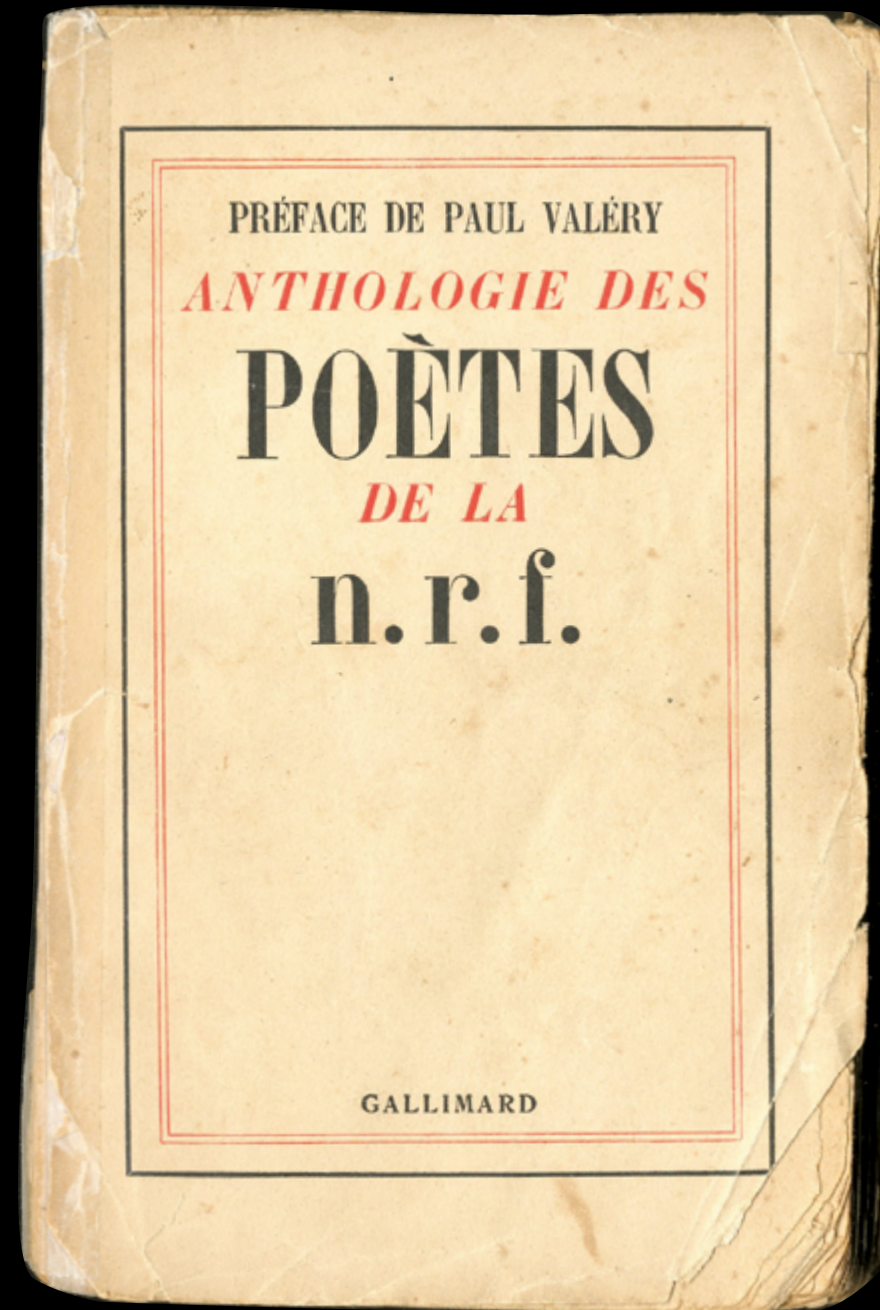
La profonda e duratura amicizia tra Scelsi e Henri Michaux, poeta e pittore di origini belghe, noto per i suoi testi ispirati dall'uso della mescalina, risale invece agli anni Trenta; il suo nome ricorre in varie occasioni tra le pagine de *Il Sogno 101* ed è legato, fra le altre cose, alla prima esecuzione dei *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* che si tenne a Parigi, al Palais de Chaillot, nel 1960.<sup>32</sup> Scelsi gli dedicò il *Quartetto n°5* per archi, una delle sue ultime opere, composta tra il 1984, anno della scomparsa di Michaux, e il 1985. Nella biblioteca è presente un ricco nucleo di testi poetici e in prosa michauxiani, pubblicati a partire dagli anni Sessanta; fra questi, i titoli che recano una dedica autografa a Scelsi sono *Vents et Poussières* (Paris, Galerie Karl Flinker, 1962), *Jours de silence* (Montpellier, Fata Morgana, 1978), *Poteaux d'angle* (Paris, Gallimard, 1981)<sup>33</sup> e *Fille de la montagne* ([s.l.], Marchant Ducel, 1984). La poesia in lingua francese, in particolare quella della prima metà del Novecento, è certamente la più rappresentata nella biblioteca di Scelsi; oltre all'*Anthologie des poètes de la n.r.f.* (Paris, Gallimard, 1936) curata da Paul Valéry [Fig. 5], e *Les Fleurs du mal et autres poèmes* di Charles Baudelaire (Paris, La Renaissance du livre, 1930), sono presenti raccolte poetiche, pubblicate dall'editore parigino Guy Lévis Mano (GLM) di René Char (*La paroi et la prairie*, 1952 e *Poèmes des deux années, 1953-1954*, 1955), di Pierre Jean Jouve (*Résurrection des morts*, 1939), di Florence Milo (*Trophées de la pénombre*, 1950) e dello stesso Lévis Mano (*Il n'y a pas plus solitaire que*

30. PAUL BRUNTON, *L'Inde secrète*, Paris, Payot, 1937, p. 248.

31. SCELSEI, *Il sogno 101*, p. 6.

32. Ivi, p. 267.

33. Nella biblioteca è presente anche un'edizione anteriore: *Poteaux d'angle*, Paris, L'Herne, 1971,



5.

*Anthologie des poètes de la n.r.f.*, Paris, Gallimard, 1936

ROMA, FONDAZIONE ISABELLA SCELSEI, STUDIO ARM 5 022

Prima di copertina



*la nuit*, 1957); a queste si aggiungono, naturalmente, le raccolte poetiche in lingua francese di Scelsi *Le poids net* (1949), *L'archipel nocturne* (1954) e *La conscience Aiguë* (1962).

Per quanto riguarda la narrativa, la lingua più rappresentata è quella inglese, sia con testi in lingua originale, come *A Passage to India* (Harmondsworth, Penguin Books, 1961) di Edward Morgan Forster, *Point Counter Point* (London, Chatto & Windus, 1930) di Aldous Huxley, *The Prophet* (London, Heinemann, 1964) di Kahlil Gibran, *Lolita* (London, Corgi Books, 1961) di Vladimir Nabokov, *White Fang* (London, Thomas Nelson and Sons, [s.d.]) di Jack London, *The Sound and the Fury* (Harmondsworth, Penguin Books, 1964) e *Absalom, Absalom!* (Harmondsworth, Penguin Books, 1971) di William Faulkner, *The Wayward Bus* (New York, Bantam Books, 1950) di John Steinbeck, *The Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (London, Corgi Books, 1976) di Robert M. Pirsig, sia in traduzione, come *The Possessed* (New York, New American Library, 1962) e *The Idiot* (New York, Signet Classics, 1969) di Dostoevskij, *One Hundred Years of Solitude* (London, Pan Books, 1978) di Gabriel Garcia Márquez e il *Faust* di Goethe.<sup>34</sup>

Molti sono poi i volumi biografici: quello di Arnold Lionel Haskell sul coreografo e impresario Sergej Djagilev, fondatore dei Balletti Russi, dal titolo *Diaghileff: His Artistic and Private Life* (London, Victor Gollancz, 1935); il già menzionato *Memories and Commentaries* di Igor' Stravinskij e Robert Craft, *The Diaries of Franz Kafka: 1910-23* (Harmondsworth, Penguin Books, 1975) a cura di Max Brod, amico e biografo dell'autore boemo; i due volumi di Romain Rolland, scrittore e drammaturgo francese insignito del premio Nobel per la Letteratura, autore anche di alcuni testi sulla musica, dedicati alle figure dei due mistici indiani Ramakrishna (*La vie de Ramakrishna*, Paris, Stock, 1929) e Vivekananda (*La vie de Vivekananda et l'Évangile Universel*, Paris, Stock, 1930); infine, il best-seller *Autobiographie d'un yogi* (Paris, Adyar, 1955) di Paramahansa Yogananda, fondatore della Self-Realization Fellowship, le cui opere contribuirono a rendere nota in Occidente la disciplina del Kriyā Yoga.

Un'ultima sezione, con la quale desideriamo concludere questa nostra descrizione della biblioteca del compositore, è quella dedicata all'arte e alla storia dell'arte. Bisogna ricordare, a tal proposito, che Scelsi fondò una galleria d'arte al civico 20 di piazza San Bartolomeo all'Isola, sull'Isola Tiberina, insieme a Frances McCann (1919-2008), la sua compagna dell'epoca: la Rome-New York Art Foundation (RNYAF),<sup>35</sup> che fu un importante luogo di incontro tra arti figurative e musica, ospitando, a cavallo tra gli anni Cinquanta e

Sessanta, concerti ed esposizioni di opere di autori dell'avanguardia artistica come Pollock, Capogrossi e Burri.<sup>36</sup> Il titolo più eminente di questa sezione è certamente *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari (Milano, Ufficio Generale di commissioni ed Annunzi, [s.d.]), che è affiancato da alcuni periodici («Connaissance des arts», «The New Morality», «Cahiers d'art») e da numerosi cataloghi di mostre e volumi dedicati a Michaux, Picasso, Kandinskij e, soprattutto, all'arte orientale (*7000 Anni di Cina. Arte e archeologia cinese dal neolitico alla dinastia degli Han*, Milano, Silvana Editoriale, 1983; *Cinquemila anni di arte dell'India*, Roma, Lorenzo del Turco, 1960; *Treasures from the Bronze Age of China: An Exhibition from the People's Republic of China*, New York, The Metropolitan Museum of Art and Ballantine Books, 1980; *Incontro con l'arte cinese* di Mario Prodan, Milano, Aldo Martello, 1956; *Tantra Art. Its Philosophy & Physics* di Ajit Mookerjee, New Delhi, Kumar Gallery, 1966).

## 5. Il rapporto di Scelsi con la sua biblioteca

La biblioteca di Giacinto Scelsi si presenta oggi con le peculiarità sin qui evidenziate da cui emergono rilievi riconducibili – a nostro modo di vedere – a un unico nodo concettuale: il rapporto del Maestro con la scrittura da lettore, da scrittore, da compositore.

Il numero limitato di volumi lascia ben supporre che, oltre a dispersioni e 'censure', Scelsi amava leggere – e tornare a leggere – quei pochi, densi, noti testi in cui conoscere e riconoscere pensieri e contenuti a lui cari; pratica assai probabile per un uomo di cultura che della meditazione faceva la sua condizione creativa privilegiata o, direi ancor meglio, l'unica possibile. Lo stato di usura e il sovrapporsi di segni a margine all'interno di alcuni volumi sembrano confermare questa interpretazione.

Bisogna poi ricordare che Scelsi soffriva di problemi agli occhi causatigli, come afferma nell'autobiografia, da alcune gocce di anestetico penetrate durante un intervento di appendicite; questa condizione gli impediva di dedicarsi alla lettura con una certa continuità.<sup>37</sup> Ma, nonostante ciò, il rapporto di Scelsi con la lettura è stato probabilmente felice; la pagina scritta è esperita come foriera di contenuti, immagini, pensieri, viaggi, dialogo fra intelletti. Non fu altrettanto felice il suo rapporto con la scrittura, operazione considerata non necessaria, da poter delegare, esito di buon artigianato. Nella sua autobiografia, nel soffermarsi su questa complessa ancorché spinosa questione,<sup>38</sup> Scelsi narra un noto aneddoto, suggestivo nella sua emblematicità:

36. SCELSE, *Il sogno 101*, p. 305. Per un'accurata ricostruzione, corredata da numerose testimonianze fotografiche, delle attività organizzate dalla RNYAF tra il 1957 e il 1961, si veda LUCIANO MARTINIS, *Rome-New York Art Foundation*, «I suoni, le onde», 4, 1993, pp. 3-25. Cfr. anche CARLA VASIO, *Vita privata di una cultura*, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 147-151.

37. SCELSE, *Il sogno 101*, p. 228.

38. Sull'argomento non mancano riferimenti nell'autobiografia scelsiana. Cfr. in particolare, ma non

34. Il testo di Goethe è presente nella biblioteca in due tomi appartenenti a edizioni differenti: *Faust: Part One*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1946 e *Faust: Part Two*, New York, Penguin Books, 1973.

35. Presso l'Archivio della Fondazione Isabella Scelsi, sono conservati diversi documenti inerenti alla fondazione e all'attività della RNYAF, tra cui alcune copie di cataloghi delle mostre ospitate dalla galleria.

Un imperatore voleva far decorare una parete dei suoi grandi palazzi con una pittura; perciò mandò a chiamare un famoso pittore del paese e gli disse:  
«Io voglio che facciate il più bel quadro della Cina per metterlo su questa parete, grande, larga, lunga. Se farete questo avrete tanti cavalli, tanti soldi, tante sete ecc.». (L'elenco completo del compenso promesso non è giunto fino a noi).

Il pittore disse: «Va bene, lo farò».

«Quanto tempo ci vuole?» chiese l'imperatore.

«Ci vogliono cinque anni» rispose il pittore.

«Cinque anni sono molti» disse l'imperatore. «Proprio cinque anni?».

«Sì, proprio cinque anni mi ci vogliono».

«Va bene; ma badate che dev'essere il più bel quadro...».

«Certo, certo!».

Passarono cinque anni e l'imperatore mandò i suoi messi a ritirare il quadro. Arrivando, questi dissero:

«Siamo venuti da parte dell'imperatore per prendere il quadro, ed anche Voi, per portarVi al palazzo imperiale».

«Mi dispiace,» disse il pittore «il quadro non è pronto».

«Come non è pronto?».

«Non è ancora pronto. Dite all'imperatore che non è ancora pronto».

«Ma... egli si arrabbierà moltissimo!».

«Beh, dategli che ancora non è pronto».

«E quanto tempo Vi ci vuole ancora?».

«Mi ci vogliono altri cinque anni».

I messi tornarono dall'imperatore e riferirono; questi si arrabbiò evidentemente molto, però, dato che voleva il quadro e forse era discepolo di Confucio, disse:

«Va bene, tornate dal pittore e dategli che gli do ancora questi cinque anni di tempo; ma, se a questa scadenza egli non avrà terminato, gli saranno tagliati i piedi, e poi le mani, e poi la testa».

I messi tornarono dal pittore e questi disse loro:

«Va bene, tornate tra cinque anni».

Quando alla scadenza quelli tornarono, il pittore disse loro:

«È pronto, prendetelo e andiamo dall'imperatore».

Era un lungo rotolo di seta bianca. Quando arrivarono al palazzo il pittore disse:

«Ecco il quadro. Vi prego: fatelo srotolare».

Il quadro fu srotolato piano piano, sfoggiando la sua bellissima, purissima seta bianca. E tale rimase, di seta bianca, finché non fu srotolato interamente.

A questo punto l'imperatore montò su tutte le furie e disse:

«Prendetelo e tagliategli la testa!».

«Piano, piano, un minuto!» disse il pittore. S'inginocchiò, trasse dal suo kimono due barattoletti d'inchiostro di china, due pennelli e, in pochi minuti, fece il più bel quadro di tutta la Cina. Al che, l'imperatore e tutti i presenti rimasero stupiti della bellezza, della precisione e della rapidità di questa esecuzione.

«Vedete,» disse il pittore «io non lavorai per dieci anni su questo quadro, ma solo su me stesso, per poter fare quello che avete veduto». <sup>39</sup>

Nei paragrafi successivi della medesima autobiografia, ampi cenni sono riferiti alla partitura, alle migliaia di segni necessari per definirla:

Qui, però, sorgono alcuni interrogativi e problemi, il primo concernente la musica – poiché, mentre ad un pittore zen che possiede l'ispirazione autentica risulta possibile coprire una superficie anche vasta in pochi minuti, per un musicista la cosa è assai diversa. Una partitura di musica, anche solo di pianoforte, contiene migliaia di segni tra note, accenti, legature, segni di colore, di espressione ecc.; oltre al tempo occorrente per calcolare e mettere in colonna i ritmi e le scritture delle varie parti. Se poi si tratta di pagine orchestrali, il numero dei segni assomma a decine di migliaia!<sup>40</sup>

La condizione è quella di un autore che raccoglie e colleziona volumi per leggerli, nella prospettiva dunque del lettore, ma al tempo stesso si confronta con il libro, in qualità di autore che lascia traccia dei suoi pensieri attraverso la scrittura.

Lettura e scrittura si intersecano in quella peculiare dimensione creativa propria di Scelsi; in uno dei suoi scritti estetici afferma: «Faculté créatrice artistique. Qu'est-ce que c'est ? C'est la faculté d'arrêter le mouvement, de cristalliser un instant de la durée, de l'arracher de soi – et de projeter cet instant par un effort de tout l'être, dans une matière verbale, sonore ou plastique». <sup>41</sup> Fermare il movimento, sottrarlo dal proprio sé per fissarlo su un supporto atto a conservarne traccia, non necessariamente scrittorio, per consentire di afferrare la facoltà creatrice nell'istante della sua cristallizzazione.

In questo quadro spicca nell'archivio del Maestro la presenza di un nucleo di 732 documenti sonori (nastri) su cui Scelsi ha fissato la prima stesura dei suoi scritti, dettata oralmente al magnetofono e di qui trascritta da collaboratori fidati, proprio come accadeva per la sua musica.

Nei nastri – che possiamo considerare quaderni sonori d'appunti, preziose raccolte di materiali da identificare e da studiare, quasi delle *boîtes à jour* – troviamo le prime versioni delle bozze degli scritti di Scelsi sulla musica e sull'arte.<sup>42</sup> Ma è guardando alla biblioteca, invece, che vediamo emergere vive e plurime le fonti a cui ha attinto per corroborare l'impalcatura teorica che è delineata all'interno dei suoi testi e che sorregge la sua attività creativa in campo musicale e poetico; ricorrenti sono le sottolineature, le piegature nelle pagine a segnalare un passaggio su cui ritornare in un secondo momento, da cui attingere per un pensiero ripreso e sviluppato nei suoi testi, a recuperare nuclei concettuali che ha condiviso con artisti e intellettuali che ha conosciuto e frequentato. Caso emblematico, come già evidenziato, è quello di Henri Michaux: attraverso i libri del poeta francese, corredati da dediche di

40. *Ibidem*.

41. GIACINTO SCELSI, *Art et connaissance*, in Id., *Les anges sont ailleurs...*, p. 203.

42. Per una bibliografia completa degli scritti di Giacinto Scelsi si veda SCELSI, *Il sogno 101*, pp. 485-486.

esclusivamente, ivi, pp. 19 e 352.

39. Ivi, pp. 355-356.

rara intensità, sembra quasi emergere un dialogo a distanza ad attestare una relazione di stima e di intesa artistica di cui abbiamo conferma dal *Quartetto per archi n. 5*, che proprio all'amico Michaux il Maestro volle dedicare.<sup>43</sup> Nella biblioteca d'autore di Giacinto Scelsi quei volumi che oggi sono ben allineati in scaffali e librerie, etichettati e ben identificabili, catalogati in un complesso sistema informatico nazionale, corrispondono a entità fisiche e record catalografici che preservano quelle farfalle di calviniana memoria, pronte a riprendere il volo con le loro ali variegiate al dischiudersi delle pagine.

43. Per ulteriori approfondimenti si veda: GABRIELE GARILLI, *Scelsi e la cultura francese. Ripensare il segno, trasformare il suono, in Italia/Francia. Musica e cultura nella seconda metà del xx secolo*, a c. di Amalia Collisani, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 251-277.

Michele Chiappini

## Forme dell'elenco e dell'enumerazione: riflessioni su un principio di biblioteconomia messo in opera da Bruno Maderna (con un *excursus* sulla sua biblioteca reale e un'appendice sulle letture documentate)

### Introduzione

Se si volesse provare a tratteggiare, in poche righe, la vicenda storica e lo stato attuale della biblioteca di Bruno Maderna, si potrebbe dire che essa è sopravvissuta, ma non di molto, alla morte del suo proprietario, divenendo parte del lascito andato alla moglie e quindi trasmesso ai figli. Che è stata poi smembrata tra questi, secondo gli interessi di ciascuno, e quindi non più ricomposta nella sua interezza, integrità, disposizione e collocazione originaria. Infine che un suo 'frammento' è riemerso per così dire in due luoghi diversi (la Collezione Bruno Maderna della Paul Sacher Stiftung di Basilea (pss) e il Fondo Bruno Maderna della Biblioteca universitaria "Johann Christian Senckenberg" di Francoforte sul Meno), ma così scarno e amorfo da far abbandonare l'idea di un 'recupero archeologico' o di un 'rendering proiettivo' che confidi nella trasformazione miracolosa della *pars pro toto*.

Sappiamo inoltre che, prima della divisione postuma, la biblioteca fu vasta e ricca, per la curiosità e l'apertura mentale di Maderna – compositore, direttore d'orchestra e umanista del Ventesimo secolo – nonché per gli ampi interessi culturali che egli tenne sempre vivi: dalla filosofia alle scienze naturali, dalla storia delle religioni all'etruscologia, dalla psicologia all'astronomia. A riguardo, nella testimonianza diretta della figlia primogenita, Caterina Maderna, emerge il ricordo di una raccolta perfettamente ordinata nelle sue partizioni disciplinari e ripartizioni interne, con un rigore degno di un'istituzione universitaria: una biblioteca piena di libri, documenti, riviste, articoli, e un vero e proprio universo musicale di spartiti e partiture. Maderna ne aveva un rispetto quasi sacrale e ne era proprietario tanto attento quanto geloso, al punto da non poter tollerare che su qualche pagina di libro potesse essere lasciato il minimo segno di lettura o di studio.<sup>1</sup>

Finito di scrivere nell'aprile 2021, revisione e *editing* marzo-giugno 2024. Esprimo qui profonda gratitudine verso quanti hanno facilitato la consultazione dei materiali d'archivio, permettendone anche la pubblicazione: gli Eredi Bruno Maderna per l'aver acconsentito alla riproduzione di partiture e altri materiali d'archivio di loro proprietà; la Paul Sacher Stiftung di Basilea nella persona di Angela Ida De Benedictis, cui sono molto riconoscente per il prezioso sostegno nelle attività di ricerca e il costante e arricchente scambio di idee; Ann Kersting-Meuleman e Brigitte Klein della Biblioteca universitaria "Johann Christian Senckenberg" di Francoforte sul Meno, per l'assistenza alla mia ricerca e la pubblicazione sull'OPAC del Fondo Bruno Maderna conservato presso la loro istituzione.

1. La biblioteca di Maderna viene rievocata da Caterina Maderna all'inizio di *Maderna 192020 – Presentazione del libro "Amore e curiosità" (Il Saggiatore)*, Centro d'Arte Padova, <https://vimeo>.

Oggi purtroppo di quella biblioteca, formata nella casa di famiglia a Darmstadt, non è dato apprezzare quasi nulla se non il detto ‘frammento’ e le immagini, risalenti ai primi anni Settanta, di un documentario biografico<sup>2</sup> e di alcune fotografie (pss) [Figg. 1-3].<sup>3</sup> Quest’ultime ritraggono Maderna nel suo studio, mentre si lascia intervistare o immortalare in una pausa dal lavoro, attorniato dai suoi libri.

Sarebbe dunque quasi consigliabile concludere qui la trattazione e passare direttamente all’*Excursus* finale di questo articolo, che offre una prima disamina dei volumi accessibili al pubblico – il frammento (§3). Le pagine che seguono tentano invece un’estrema sortita dall’*impasse*, guardando, più che ai libri e alle partiture *in carta e inchiostro* appartenenti a Maderna, ai principi del loro ordinamento. E più che alle stanze, alle mensole e ai ripiani di cui era fatta *fisicamente* quella biblioteca, esse si rivolgono ai pilastri o ai sostegni su cui quelle stanze, quelle mensole e quei ripiani *idealmente* si reggevano. Vorrei quindi provare a enucleare un ‘principio biblioteconomico maderiano’, inteso come particolare declinazione d’autore della disciplina della selezione, della collocazione e infine dell’ordinamento dei libri, ovvero della modalità di consultazione e utilizzo dei libri medesimi. Spiegare dunque, a prescindere dal frammento e dagli scampoli della biblioteca reale, quali forze possano attrarre, tenere uniti e soprattutto ordinati i libri di quella biblioteca; sempre in attesa che – si spera – i libri, quelli veri *in carta e inchiostro*, vengano recuperati e, innestandosi sul frammento, diano di nuovo forma e sostanza alla biblioteca reale di Bruno Maderna.<sup>4</sup>

com/495198003, da 7°30” a 11°00” circa (ultimo accesso: 13 aprile 2024). Caterina Maderna ricorda che una volta, quando si trovò a prendere per studio alcuni appunti a matita su un libro del padre (un volume sui Presocratici, primo di una collana di storia della filosofia), questi le donò, nuova, l’intera collana trattenendo per sé la nuova copia (intonsa) del volume che era stato segnato dalla figlia, e lasciando a lei quello che recava i suoi segni. L’episodio, assai rivelatore, viene ricordato con maggiori dettagli anche in un messaggio e-mail di Caterina Maderna a Angela Ida De Benedictis del 4 ottobre 2016: «da quando avevo 13 anni sono stata eletta io (fiera fierissima!!) ‘bibliotecaria’ di mio padre. Infatti lui era pazzo per i libri. Incontabili le valigie in più con le quali tornava dei suoi viaggi perché girava ovunque a comprarli!! La biblioteca ‘santa’ era organizzata (come la mia oggi, esuberante) secondo ‘temi’ - e guai, se mettevi un volume di filosofia nel ‘reparto’ matematica/fisica. In quanto era generoso e paziente in tutto ...per i suoi libri era pignolo al massimo. Potevamo prenderli e leggerli, ma con cura, senza sporcare e [...] assolutamente senza sottolineare!! Un fatto che mi ha insegnato al modo suo speciale... regalandomi una catena di 8 volumi di storia di filosofia intera, perché avevo compiuto questo delitto in 20 pagine di un unico volume!! Rivelandolo solo un giorno dopo il suo ritorno da un viaggio e comprandosi subito la stessa catena ‘nuova e pulita’ per sé stesso» (per gentile concessione delle due corrispondenti).

2. *Un’ora con Bruno Maderna: Musica, specchio della società*, a c. di Salvatore Galeazzo Biamonte e Giuseppe Sibilla, Milano – Venezia, RAI, 1969-70; video conservato presso le Teche RAI e, in copia, presso la Collezione Bruno Maderna della Paul Sacher Stiftung di Basilea. Il documentario in questione venne trasmesso per la prima volta l’11 ottobre 1971 sul Secondo Canale RAI in seconda serata (ore 21:15), nella serie «Incontri 1971» a cura di Gastone Favero; cfr. «Radiocorriere», XLVIII/41, 10-16 ottobre 1971, p. 72.

3. L’immagine della figura 2 è già apparsa in BRUNO MADERNA, *Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a c. di Angela Ida De Benedictis, Michele Chiappini e Benedetta Zucconi, Milano, il Saggiatore, 2020, p. 477. Un’altra si vede ivi, p. 455.

4. Tale auspicio è formulato anche sulla scorta della testimonianza di Caterina Maderna (cfr. nota 1): «E in conseguenza [dell’episodio della sottolineatura] sono diventata ‘sacerdotessa’ di questo santuario. Tanto che ogni volta che abbiamo cambiato casa, ero io la gloriosa responsabile che questa massa di letteratura, arte, scienze naturali, filosofia, storia delle religioni, filologia classica e archeologia, psicologia e... e... ritornava messo nello stesso e esatto modo come prima. Come ho fatto? Ci ho messo in ogni libro un piccolo



1.  
Bruno Maderna nel suo studio,  
Darmstadt, 21 giugno 1971.  
Foto di Jim Cole

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG,  
COLLEZIONE BRUNO MADERNA



2.  
Bruno Maderna nel suo studio,  
Darmstadt, aprile 1973.  
Foto di Pit Ludwig

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG,  
COLLEZIONE BRUNO MADERNA



3.  
Bruno Maderna nel suo studio,  
Darmstadt, aprile 1973.  
Foto di Pit Ludwig

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG,  
COLLEZIONE BRUNO MADERNA

Aperta sul leggio si riconosce  
la partitura del *Satyricon*  
di Bruno Maderna, duetto  
di Fortunata e Eumolpo,  
prima parte



Al contempo vorrei inscenare un percorso che, passando attraverso la disamina di *una* possibile (e ancora, inevitabilmente, fin troppo parziale) bibliografia delle letture di Maderna – metaforicamente, una ‘teca delle letture’ – giunga a una sorta di mappatura d’una biblioteca mentale di Maderna, fitta di rimandi, citazioni ed elenchi di composizioni, accostamenti e ripartizioni di opere della storia, non soltanto musicali. Vale a dire una disposizione ordinata di testi, volumi, edizioni, a cui possono essere ricondotti i riferimenti musicali, letterari e culturali in generale, desumibili della produzione scritta e orale, pubblica e privata, di Bruno Maderna: una mappatura tutt’altro che immaginaria, ma, appunto, *reale* e concreta, da prodursi attraverso una disamina di documenti d’archivio della sfera quotidiana, utile nondimeno a occupare lo spazio ideale di intersezioni intangibili tra la biografia di Maderna e la sua opera.

Occorre soltanto premettere che, a proposito della sopracitata ‘teca delle letture’ maderniane, fatta di riferimenti bibliografici reali e desumibili da testimonianze dirette o indirette di Maderna (talvolta da suoi documenti d’archivio), non siamo tuttavia a conoscenza delle singole copie o esemplari da lui letti o posseduti, né di questi possiamo qui rendere conto.

### 1. Spigolature da una ‘teca delle letture’ di Bruno Maderna

Definiti così gli obiettivi della ricerca, l’attesa che se ne ha è notevole, e inizia a darne consistenza il desiderio di un ragazzo di diciannove anni che, durante la consueta pausa estiva dei corsi in Conservatorio,<sup>5</sup> in una vacanza-studio a Londra, il 13 luglio 1939 scrive alla madre adottiva, Irma Manfredi:

Ci sono tante e tante cose da vedere, che da sole formano una cultura. Pensa, per esempio, che la biblioteca del British Museum ha 12 milioni di volumi!<sup>6</sup>

Inutile dire che Maderna non menzioni poi alcun titolo di quella mole, ma resta indubbio che di libri e partiture egli, sin dalla giovinezza, parli con i suoi corrispondenti e con loro condivida la propria esperienza di letture.

Ne dà prova il carteggio intrattenuto nello stesso periodo con Charles Spence, seminarista americano e compagno di residenza di Maderna, nei primi anni del soggiorno romano. Tra di loro si era consolidato un rapporto di fraterna amicizia, e sebbene Spence fosse rientrato da qualche tempo negli Stati Uniti, Maderna continuava a condividere con lui l’esperienza di un comune milieu culturale e letterario, non soltanto musicale. Lo capiamo da una lettera inviata da Spence nel marzo di quello stesso anno, dove questi dichiara:

cartellino numerato... per impaccarli in ‘fila’... e rimetterli ‘in fila’. E poi 100 lode!! Che ricordi bellissimi... anche delle nottate passate a leggere e discutere insieme».

5. Maderna dall’autunno 1937 al giugno 1940 frequentò il corso di Composizione nella classe di Alessandro Bustini presso il Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma, conseguendone il diploma.

6. Lettera di Bruno Maderna a Irma Manfredi del 13 luglio 1939, inedita (pss).

Sono completamente d’accordo con te quanto alle nostre belle serate a Roma alla casa S. Carlo;<sup>7</sup> sono indimenticabili! Quanti soggetti abbiamo discusso, i classici (Petronio ecc.), filosofia, religione, musica, romanzo, amore! È un vero peccato che siamo separati così lontani l’uno dell’altro. Eravamo proprio simpatici. Sai questi versi di Goethe

*Es ist bestimmt in Gottes Rat,  
dass man, vom Liebsten was man hat,  
muss scheiden.*<sup>8</sup>

Leggi ancora gli autori Latini? Io sì, di necessità ed anche con amore. Adesso con i miei allievi leggo Tacito, che bello stile! Gli studenti lo trovano un po’ difficile.<sup>9</sup>

E ancora Spence, pochi mesi più tardi, racconta a Maderna:

Adesso sto insegnando, come di solito, i classici ai giovani seminaristi, e non trovo il lavorar troppo noioso. Quest’anno ho due classi d’italiano, delle quali la superiore legge *Cuore* di De Amicis, un libro veramente simpatico, forse un po’ sentimentale! Tuttavia piace agli studenti.

Mi ho comprato qualche libro italiano ultimamente, specie, romanzi di [Delfino] Cinelli, [Umberto] Fracchia, [Alfredo] Panzini, [Bruno] Cicognani, [Grazia] Deledda, [Giuseppe Antonio] Borgese, [Giovanni] Verga. Li conosce Lei? Mi sono molto interessanti.<sup>10</sup>

In una lettera successiva<sup>11</sup> compaiono anche i titoli del *Fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello, della *Nedda* di Giovanni Verga e di un piccolo volume di *Scrittori cattolici del Novecento* a cura di Giuseppe Sala (Carabba Editore, Lanciano 1936). Pur essendo titoli citati da Spence (e non da Maderna), essi sono senz’altro utili a fornire una benché minima idea dell’interesse onnivoro e del tutto multidisciplinare di quest’ultimo. Il quale, in un diario personale compilato proprio tra il 1938 e il 1939, appunta, purtroppo soltanto saltuariamente, rimandi a «versi di Foscolo» (e la musica di Debussy, 8 maggio 1938), all’*Idiota* dell’«impareggiabile penna di Dostojewskij [*sic*]» (31 luglio), mentre in due lettere a Irma Manfredi si registra l’acquisto di – non meglio identificati – «due volumi di Thomas Hardy» (8 febbraio 1938), «un libro francese di Thomas Mann» e «una raccolta di novelle di Huxley» (4 maggio); e in un’altra, la richiesta di una «Storia comparata delle Religioni

7. Pensionato sito a Roma in via del Corso in prossimità della Chiesa di S. Carlo, dove Maderna soggiornò per un certo periodo durante i suoi studi in Conservatorio.

8. Volkslied di attribuzione dibattuta, messo in musica, tra gli altri, da Felix Mendelssohn, Robert Schumann e Richard Wagner.

9. Lettera di Charles Spence a Maderna del 5 marzo 1939, pss, in MADERNA, *Amore e curiosità*, p. 557.

10. Lettera di Spence a Maderna del 12 dicembre 1939, pss, stralcio inedito.

11. Cfr. la lettera di Spence a Maderna del 24 febbraio 1940, pss.

[...] argomento che mi interessa moltissimo e che vorrei penetrare un po' più a fondo (7 dicembre 1937)».<sup>12</sup>

È ancora troppo poco, naturalmente, per procedere a un primo commento; tuttavia non v'è dubbio che dalla corrispondenza con la madre si ricevono le aperture più generose anche sugli interessi e sulle letture musicali del momento, talvolta scovre da vincoli o implicazioni con la quotidiana attività didattica in Conservatorio.<sup>13</sup> Sempre della fine del 1939 è infatti una lettera dove il giovane Maderna compila quasi un catalogo di partiture e libri, infiammandosi d'entusiasmo per l'*Unterweisung im Tonsatz* di Paul Hindemith, da poco pubblicato per i tipi di Schott (1937 e 1939):

Stamattina siamo andati a prendere i dischi. Ho fatto incetta dei dischi di Stravinsky. Ho comperato: *Pétrouchka*, *Symphonie de Psaumes* e *Jeu de cartes*. Tutte in ottime edizioni dirette dall'autore. Sono felice! Li porto a casa e voglio darmi a orgie stravinskiane. Ho comperato le partiture della “Sinfonia dei Salmi” e del “giuoco di carte”, partiture che non avevo. Credo che troverai un conto grosso da De Sanctis perché ho comperato anche il “trattato di Contrappunto” di Hindemith per il quale avevo l'acquolina in bocca da tanto tempo. In questo trattato egli espone tutta la teoria contrappuntistica sulla quale poggia il suo sistema di musica, e quello di Stravinsky e dei maggiori contemporanei.<sup>14</sup>

A conti fatti saranno spiragli avari, nel dopoguerra e negli anni successivi, quelli lasciati aperti da Maderna sulla propria ‘teca delle letture’ (musicali e no), da rintracciare quasi esclusivamente nei pochi scritti da lui redatti e nelle interviste da lui rilasciate (si rimanda sin da ora all'appendice 1 posta a fine del saggio). Si tratta di una messe assai eterogenea, che comprende una copia dei *Saggi* di Montaigne e la celebre *Lettera sull'arte* di Picasso (1926), menzionati da Maderna nel suo primo testo programmatico del 1946,<sup>15</sup> l'*Introduction à la*

*musique de douze sons* di René Leibowitz, regalatagli dall'autore per il Natale del 1949,<sup>16</sup> la prefazione di Arnold Schönberg alle *Sechs Bagatellen* di Anton Webern (Wien, Universal Edition, 1924) citata in uno scritto del 1954,<sup>17</sup> il saggio su *L'invecchiamento della musica moderna* di Theodor W. Adorno (stando alle memorie di Luigi Rognoni),<sup>18</sup> poi un libro sul manierismo nell'arte di Gustav René Hocke,<sup>19</sup> la «bellissima edizione Bärenreiter» degli *opera* mozartiani varata nel 1955,<sup>20</sup> e un volume di Hellmuth Christian Wolff citato da Maderna durante una conversazione con Christof Bitter nel 1971.<sup>21</sup>

Sempre dalla lettura degli scritti e interviste di Maderna si incontrano poi rimandi più vasti – benché meno precisabili da un punto di vista bibliografico – a passi o a parti del pensiero di Platone, Shakespeare, Leibniz, Kant, Rilke, Nietzsche, Benedetto Croce,<sup>22</sup> la cui presenza sicuramente rimanda a una conoscenza già fortificata durante gli anni di formazione. Un discorso a parte meriterebbe inoltre la menzione, verso la fine degli anni Cinquanta, di contributi su periodici direttamente collegati ai contesti internazionali dell'attività didattica e artistica di Maderna, quali «die Reihe», «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», «Incontri musicali», ma, stando alle sole testimonianze dirette, è lecito immaginare che il novero di questi sia del tutto sottodimensionato rispetto al dato di realtà (senza dimenticare che, molti di quei contributi, fu Maderna stesso a suggerirli, provarli e sollecitarli).<sup>23</sup>

16. RENÉ LEIBOWITZ, *Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris, L'Arche, 1949. Si veda la lettera di Maderna a Leibowitz del 21 dicembre 1949, riprodotta in MADERNA, *Amore e curiosità*, p. 593. Un'ulteriore menzione dei contenuti dell'*Introduction* si trova anche nel *Colloquio con Leonardo Pinzauti* (1972), ivi, pp. 376-388: 377, 385 da Maderna messi qui in relazione a quelli del saggio *Composition with Twelve Tones* (1941) di Arnold Schönberg (riedito in ARNOLD SCHOENBERG, *Style and Idea*, New York, The Philosophical Library, 1950, pp. 102-143), a proposito del problema dei raddoppi d'ottava nella musica dodecafonica.

17. Cfr. BRUNO MADERNA, *Conferenza sulla dodecafonia e gli sviluppi della tecnica seriale in Italia* (1954), in Id., *Amore e curiosità*, pp. 169-178: 172, 178. La traduzione inglese della prefazione era disponibile anche in SCHOENBERG, *Style and Idea*, pp. 483-484.

18. *Das Altern der Neuen Musik* [1955], in THEODOR W. ADORNO, *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958, del quale Maderna discusse con Luigi Rognoni, come da questi ricordato sul suo *Memoria di Maderna negli anni Cinquanta*, in *Bruno Maderna. Documenti*, a c. di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1985, pp. 146-151: 150.

19. Verosimilmente GUSTAV RENÉ HOCKE, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte* (Hamburg, Rowohlt, 1959; trad. it. *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milano, il Saggiatore, 1965) o anche Id., *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart* (Hamburg, Rowohlt, 1957; trad. it.: *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea. Dal 1520 al 1650 e oggi*, Roma, Theoria, 1989). Tali riferimenti sono desunti dalla *Conversazione con George Stone e Alan Stout* (1970), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 57-85: 61, 82.

20. Ivi, pp. 74, 84.

21. HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956, citato nella *Conversazione con Christof Bitter* (1971), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 214-222: 215, 221-222.

22. Per semplicità ci si riferisca, in questo caso, all'indice dei nomi e delle opere in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 845-871.

23. Lo si deduce ivi, rispettivamente pp. 186, 239, 615, 774-746.

12. BRUNO MADERNA, *Diario. Annotazioni e pensieri*, pss. A proposito, si veda anche PAOLO DAL MOLIN, *Maderna an the Poets, 1938-48*, in *Utopia, Innovation, Tradition: Bruno Maderna's Cosmos*, ed. by Angela Ida De Benedictis, Woodbridge, The Boydell Press, 2022, pp. 415-439: 421.

13. Più legate a questi aspetti 'quotidiani' sembrerebbero invece le menzioni del *Traité de la fugue* di André Gedalge (Paris, Enoch et Cie, [1901]) e del *Cours de composition musicale* di Vincent d'Indy (II, Paris, Durand et Fils, [1909]). Cfr. le lettere di Maderna a Manfredi del 30 ottobre 1937 e del 13 giugno 1939, pss.

14. Lettera di Maderna a Manfredi del 19 dicembre 1939, pss, in MADERNA, *Amore e curiosità*, p. 561.

15. BRUNO MADERNA, *Dalle Confessioni [Una pagina di Bruno Maderna]* (1946), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 89-91, apparso nel programma del IX Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia 1946 (15-22 settembre 1946) e successivamente riedito. Nel merito delle due citazioni cfr. MADERNA, *Amore e curiosità*, p. 91, note 2-4. La *Lettera sull'arte* di Picasso fu pubblicata per la prima volta sulla rivista moscovita «Ogoniok», 20, 16 maggio 1926. Maderna poteva conoscere questo testo grazie alla sua prima traduzione italiana («Belvedere. Giornale d'arte», II, marzo 1930) o ad altre traduzioni coeve in inglese o tedesco (cfr. lista delle edizioni uscite tra il 1930 e 1936 in *Picasso. Forty Years of his Art*, ed. by Alfred H. Barr jr., New York, The Museum of Modern Art, 1939, p. 200). Il riferimento di Maderna a Montaigne va al saggio *De l'institution des enfants (L'educazione dei fanciulli; 1579-1580)*, dal Libro I, n. 26 degli *Essais*. Nel 1946 Maderna poté eventualmente consultare una copia degli *Essais de Montaigne, avec les notes de M. Coste, suivis de son éloge*, Genève, Villard fils & Nouffer, 1780, di proprietà del suo maestro Gian Francesco Malipiero. L'opera, in dieci volumi, era infatti presente nella biblioteca di quest'ultimo già dal 1945, come risulta dai registri stilati quell'anno dalla moglie di Malipiero e oggi conservati presso la Fondazione Giorgio Cini (cfr. nel presente volume il saggio a firma di Benedetta Zucconi).

Venendo alla disamina di altri materiali d'archivio di Maderna, legati soprattutto alla genesi delle sue opere e alle loro fonti poetiche e letterarie, e approfittando naturalmente di quanto gli studi maderniani hanno apportato in questo campo, la bibliografia delle letture si amplia sensibilmente, e appare già chiara un'evidenza su cui non è banale indugiare. E cioè che, con Maderna, non ha alcun senso cercare di distinguere, all'interno della sua bibliografia delle letture, alcune sezioni o partizioni attribuibili eminentemente al Maderna compositore (o studente di composizione) o direttore d'orchestra o anche del lettore per necessità in vista di un qualsivoglia progetto artistico-compositivo, e altre sezioni o partizioni e segmentazioni bibliografiche attribuibili al Maderna lettore in senso proprio, cioè appassionato e disinteressato o meglio non interessato a un fine diverso che non sia quello della lettura. Per convincersene, basterebbe soltanto provare a chiedersi: dove collocare, tra l'uno e l'altro segmento bibliografico, i *Lirici greci* (tradotti da Quasimodo), Kafka, García Lorca, Hölderlin e il *Satyricon* (già citato, con il nome del suo autore, nella lettera di Spence del marzo 1939)?<sup>24</sup>

Per ovvie ragioni la strada fin qui percorsa deve naturalmente ritenersi ancora insoddisfacente, e soltanto da lontano possiamo presagire la distanza che ci separa sia dalla biblioteca reale di Maderna sia dalla 'teca delle sue letture' se mai le volessimo rappresentare in maniera credibile nelle loro rispettive consistenze.

Al contempo quanto raccolto non è certo trascurabile e, anzi, è degno di massima attenzione. Si vedano pertanto, tra i titoli riconducibili agli anni Sessanta, quelli di Herbert Weinstock e di Dominique Dubarle<sup>25</sup> insieme alla prima edizione di *Opera aperta* di Eco;<sup>26</sup> volumi letti e studiati da Maderna probabilmente per la preparazione di due lezioni o conferenze in contesti diversi: la Summer School di Dartington, Inghilterra, nel luglio 1960 (Weinstock e Dubarle) e – si ipotizza – il Conservatorio di Rotterdam nel 1967 (Eco).<sup>27</sup>

Come è stato osservato, lo studio di questi due casi consente di assumere un punto di vista privilegiato, non solo sulla bibliografia delle letture, ma in particolare sulle forme e i modi della loro fruizione da parte di Maderna, avvicinando un tratto profondo della sua poetica e, più in generale, un paradigma del tutto corrispondente alla sua pratica creativo-interpretativa. Quel

che finora, a un primo sguardo delle letture, è stato forse troppo superficialmente accordato all'idea di multidisciplinarietà e eterogeneità, o anche di «eclettismo» – per usare un termine più volte impiegato dallo stesso Maderna<sup>28</sup> – diviene il tratto precipuo di chi ha voluto offrire una testimonianza del proprio pensiero attraverso l'interpretazione e la rielaborazione della scrittura d'altri. Attraverso, cioè, l'esplicita *appropriazione* delle opere altrui e *l'adattamento* dei loro significati a un proprio e personale sistema di idee, dopo che questi nel processo di interpretazione sono stati rielaborati come in una 'teoria di secondo grado', dove «un pensiero ben formato e maturo, radicato nella “pratica” di Maderna (compositiva, esecutiva e didattica), riesce a trovare una propria “investitura” teorica» *anche* o, talvolta, *soltanto* «riferendosi ad ambiti disciplinari – e, in via di metafora, a libri e scaffali, a sottobiblioteche e forse anche a biblioteche intere – lontani dalla musica».<sup>29</sup> Dichiaro infatti Maderna:

ho deciso di occuparmi di varie cose e, come spesso accade, me ne sono innamorato. Forse, può darsi che cerchi ancora oggi... che dimostri una curiosità maggiore degli altri, superiore alla media, poiché appunto ho parecchi hobby e mi interessano parecchie discipline. Ma io credo che questo per me sia proprio un naturale bisogno di fagocitare [elementi]. Per esempio, ho osservato che, anche quando leggo delle cose apparentemente lontane dalla musica, esse mi arricchiscono sempre la fantasia.<sup>30</sup>

Ne dà solida prova proprio il caso di Dubarle, cioè un libro di filosofia della religione<sup>31</sup> impiegato, insieme a Weinstock, «per trasmettere in ambito didattico concetti musicali complessi e altamente formalizzati (relativi a operazioni di controllo e sistemi compositivi) inquadrandoli in un contesto più ampio legato alla percezione musicale, e utilizzando un linguaggio diretto alla sfera “umana” dell'agire musicale, piuttosto che a formulazioni numeriche proprie del pensiero seriale e post-seriale».<sup>32</sup>

Non si potrebbe essere più coerenti di chi, rispetto alla musica, ha sempre avvertito in più occasioni «un naturale bisogno di fagocitare elementi», in un

28. Un uso del termine «eclettico/eclettismo» si trova ad esempio nel *Dialogo con Maderna tra Milano e Venezia* (1969) in MADERNA, *Amore e curiosità*, p. 200), nella *Conversazione con Willem Duys e Vera Beths* (1967) (ivi, pp. 146-150: 146 e 149), in *Un cittadino del mondo [Su Igor' Stravinskij]* (1971) (ivi, pp. 414-415: 415), nell'*Intervista con Klaus G. Roy* (1972) (ivi, pp. 258-264: 258).

29. ANGELA IDA DE BENEDICTIS, MICHELE CHIAPPINI, BENEDETTA ZUCCONI, *Introduzione*, in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 17-50: 27.

30. *Estratti da Un'ora con Bruno Maderna* (1969-70), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 151-152: 151. Nella presente citazione «elementi» rivede qui «le menti», refuso presente in *Amore e curiosità* (ringrazio Angela Ida De Benedictis per aver attirato la mia attenzione su questo particolare).

31. Un interesse, questo, che si direbbe già sviluppato in Maderna a partire dai suoi anni di formazione, se si ricordano i summenzionati volumi di *Scrittori cattolici del Novecento* e di *Storia comparata delle Religioni*.

32. ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *I. Maderna didatta: «Dartington – 31 luglio 1960» e «Il “controllo pianificazione”»*, in MADERNA, *Amore e curiosità*, p. 645.

24. Si veda, sempre al riguardo, l'appendice 1 alla fine del testo.

25. HERBERT WEINSTOCK, *La signification de la musique*, traduction de C[laude] Saimant, «Profils: Musique, Lettres, Art des États-Unis», 3, avril 1953, pp. 41-53 (ed. or.: Id., *Introduction: The Meaning of Music*, in Id., *Music as an Art*, New York, Harcourt Brace, 1953, pp. 3-14); DOMINIQUE DUBARLE, *Humanisme scientifique et raison chrétienne*, Paris, Desclée de Brouwer, 1953.

26. UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

27. Per un inquadramento critico dei due testi e dei contesti in cui vennero utilizzati, si veda in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 643-668.

orizzonte estetico di permanente «rivoluzione nella continuità»,<sup>33</sup> dove il problema della sopravvivenza all'interno della Storia, non soltanto *della musica*, è sempre stato concepito come un «un problema “ecologico”, di adattamento, di sviluppo».<sup>34</sup>

## 2. Un universo a gravitazione policentrica: la biblioteca mentale di Maderna

Sulla scorta di queste riflessioni mi avvio alla seconda parte della disamina, dedicata a quella che vorrei chiamare la biblioteca mentale di Maderna, in un senso più restrittivo, in quanto sganciata da una bibliografia di titoli e libri tangibili e identificabili. Non dunque una bibliografia scientifica, commentabile criticamente, ispezionabile e riproducibile attraverso un'altra tabella o un catalogo di record, ma una 'bibliografia mentale' in quanto volta a ricostruire un «effetto-biblioteca, come ne parla Enza Biagini in un suo recente saggio,<sup>35</sup> o anche una sorta di 'biblioteca-cornice', rimodellando al personaggio reale Bruno Maderna quella categoria del «libro-cornice» che Renato Nisticò applica all'universo narrativo.<sup>36</sup>

Il tentativo estende ulteriormente lo spazio descritto dalla 'teca delle letture'. In questa parte, più che aggiungere metaforicamente nuovi libri e nuovi ripiani alla libreria di Maderna – a cui comunque si può sempre alludere – tento di dare forma e abbozzare quel contenitore mentale che quei libri e quei ripiani in ogni senso poteva 'sostenere' – il 'principio biblioteconomico maderniano' menzionato all'inizio saggio.

La ricerca, però, anche in questo caso, si è declina metodologicamente come una ricerca d'archivio. Non muove da nessuna congettura né si riferisce ad alcun oggetto di fantasia. Deve compulsare, piuttosto, materiali d'archivio con particolare riferimento alla forma dell'elenco e dell'enumerazione, spesso poco considerati: *marginalia* o *retroverso* di lettere di lavoro, agende, bozze di programmi concertistici ed elenchi di opere che spesso compaiono in mezzo ad altri materiali compositivi o anche in mezzo a blocchi e quaderni di lavoro; documenti tutti riferibili a diversi periodi e a diversi decenni dell'arco di vita di Maderna, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta. Si osservino perciò le annotazioni dattiloscritte e manoscritte scelte e qui di seguito riprodotte, tra le moltissime additabili, che provengono: dall'epistolario dei primi anni Cinquanta, quando Maderna sta esordendo come direttore anche all'estero [Figg. 4-5, pp. 202-203], dalle carte del balletto incompiuto *La Commedia umana*, noto anche come *Per il Decameron* (1959-1960 [App. 2]), da alcuni

*Programmenvorschläge* riferibili agli anni Sessanta [Figg. 6-7, pp. 204-205] e da un quaderno di appunti dei primi anni Settanta [Figg. 8a-b, pp. 206-207].<sup>37</sup> Esse manifestano intenti compendiatori e sinottici della (utopicamente *tutta*) musica d'arte occidentale – da Adam de la Halle a Claudio Monteverdi e Girolamo Frescobaldi a Wolfgang Amadeus Mozart a Earle Brown e Peter Schat – che oltrepassano i limiti anzitutto temporali del cosiddetto canone. E tali intenti sono il riflesso della formazione di Maderna, della sua concezione interpretativa e della poetica del compositore che accende la sostanza di quest'ultima, scrutando con attenzione la scena concertistica contemporanea, con le emergenti sue specializzazioni, e innovando in seno ad essa. Torniamo però all'argomento del principio biblioteconomico maderniano. In un'intervista radiofonica rilasciata a Georges Caraël, *chef* del terzo canale della Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), trasmessa probabilmente il 25 giugno 1968, Maderna esplicita il criterio fondamentale da lui seguito nell'ideazione dei programmi, ravvisando in questo anche un'imprescindibile funzione formativa per il pubblico:

Come direttore d'orchestra, io cerco sempre di proporre dei programmi misti. Non dobbiamo dimenticare che negli ultimi venti o trent'anni il pubblico non era al corrente della musica contemporanea. E quando dico la musica contemporanea, parlo di tutta la musica contemporanea, che inizia dal 1900 fino ai giorni nostri. Bisognerebbe avere una conoscenza di Mahler molto più estesa per comprendere perché Schönberg, o i compositori della Scuola di Vienna, hanno scritto la musica in quel modo; e, in seguito, per capire perché i giovani hanno iniziato a scrivere in quest'altro modo. Mi pare evidente che se non si pongono le basi dell'evoluzione storica della musica, risulta difficile per un pubblico dare un giudizio sulla musica dopo Beethoven o, per dire, dopo Wagner e Verdi, e arrivare a giudicare, poniamo, la musica di Pierre Boulez. Io farei sempre in questo modo: far ascoltare al pubblico delle opere tratte da repertori meno conosciuti, che contengano però i germi della musica contemporanea e di tutte le idee contemporanee – ovvero la base della musica contemporanea.<sup>38</sup>

Lo stesso concetto viene ripreso in numerose circostanze da Maderna,<sup>39</sup> tra cui una lettera indirizzata a Francesco Siciliani, direttore generale dei Programmi RAI, del 4 febbraio 1972, a proposito dell'organizzazione delle due successive stagioni dell'Orchestra Sinfonica di Milano della RAI.

37. Le immagini delle figure da 1 a 5a-b sono state pubblicate per la prima volta in MICHELE CHIAPPINI, *The Writing of the Interpretation: Notes On Bruno Maderna's Arrangements*, in *Utopia, Innovation, Tradition: Bruno Maderna's Cosmos*, ed. by Angela Ida De Benedictis, Woodbridge, The Boydell Press, 2022, pp. 193-225: 219-221.

38. *Intervista con Georges Caraël* (1968), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 345-357: 351 e, per una contestualizzazione di questo documento, pp. 772-773.

39. È già presente nello scritto *La rivoluzione nella continuità* (1965), per essere ripreso nella *Conversazione con Bibeb* (1966) e in «Vienna fa grandi progetti con Maderna»: *epitome di una conversazione con Hans Reichenfeld* (1966). Cfr. MADERNA, *Amore e curiosità*, rispettivamente pp. 183-186: 184, 132-145: 134 e 684-694: 684.

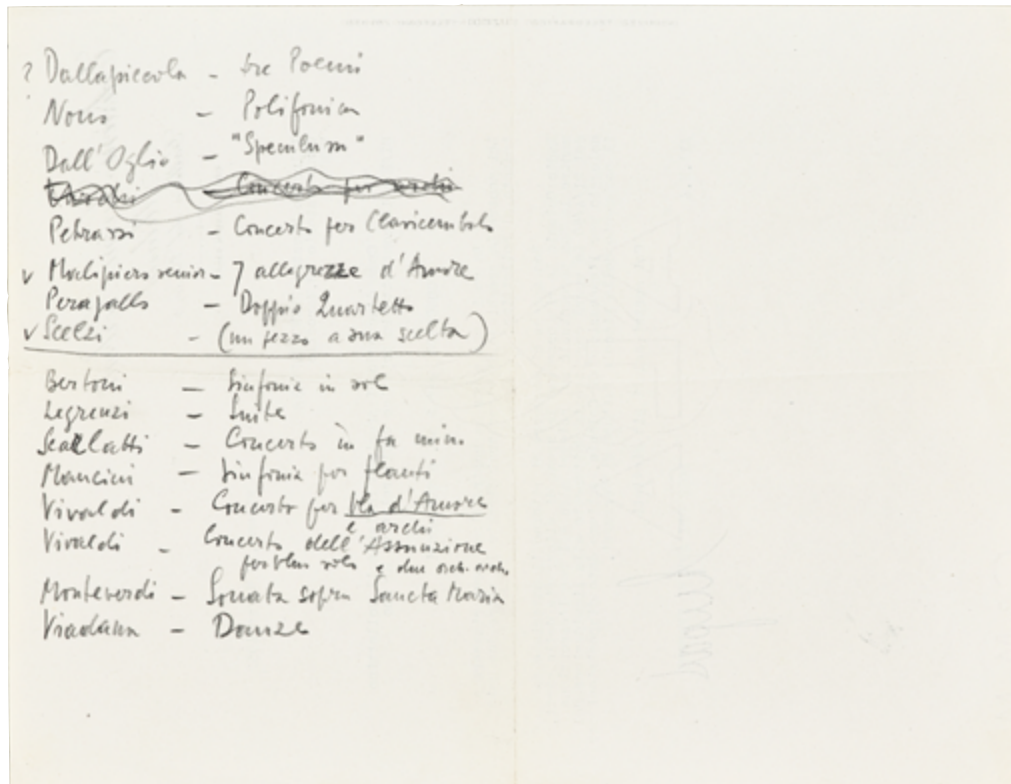
33. *La rivoluzione nella continuità*, in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 183-186.

34. *Conversazione con George Stone e Alan Stout* (1970), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 57-85: 61.

35. ENZA BIAGINI, *Leggere biblioteche e libri di libri*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a c. di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 25-67: 26-31.

36. RENATO NISTICÒ, *Biblioteca universale e biblioteca parziale*, in *La biblioteca*, Roma – Bari, Laterza, 1999, p. 15, citato in BIAGINI, *Leggere biblioteche e libri di libri*, p. 26, nota 6.





4.  
Elenco di composizioni abbozzato da Bruno Maderna sul verso di una lettera a Ladislao Sugar del 18 marzo 1952

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG,  
COLLEZIONE BRUNO MADERNA

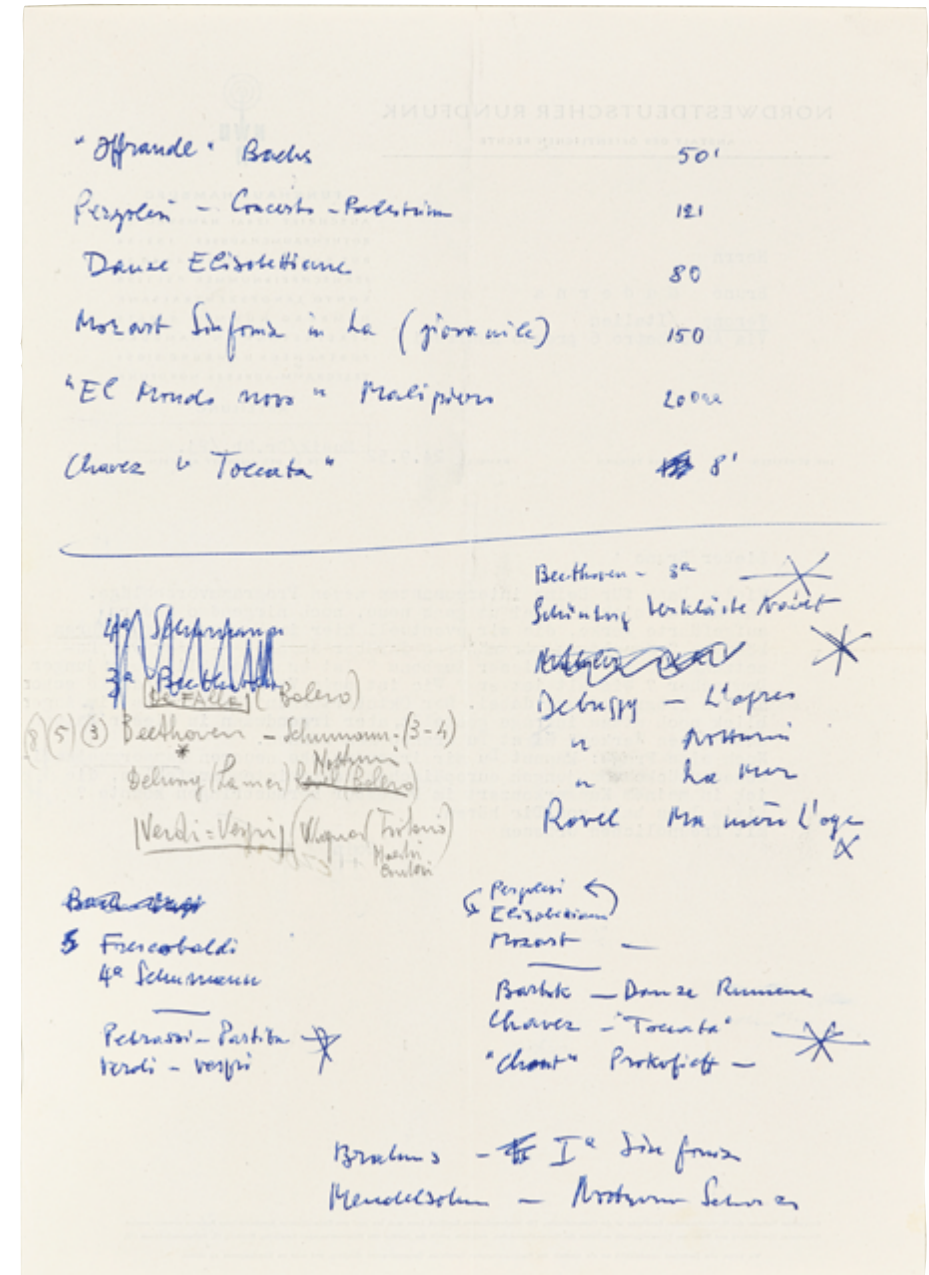
Si tratta presumibilmente di una prima scrematura di brani che vennero eseguiti da Maderna presso il Bayerischer Rundfunk (BR) di Monaco di Baviera il 17 settembre dello stesso anno, all'interno di un concerto radiofonico dedicato alla musica strumentale italiana del Sei-Settecento. Tra i titoli e gli autori indicati da Maderna (Bertoni, Legrenzi, Mancini, Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Viadana, Vivaldi) si rinvennero alcune trascrizioni realizzate da Maderna tra il 1948 e il 1952

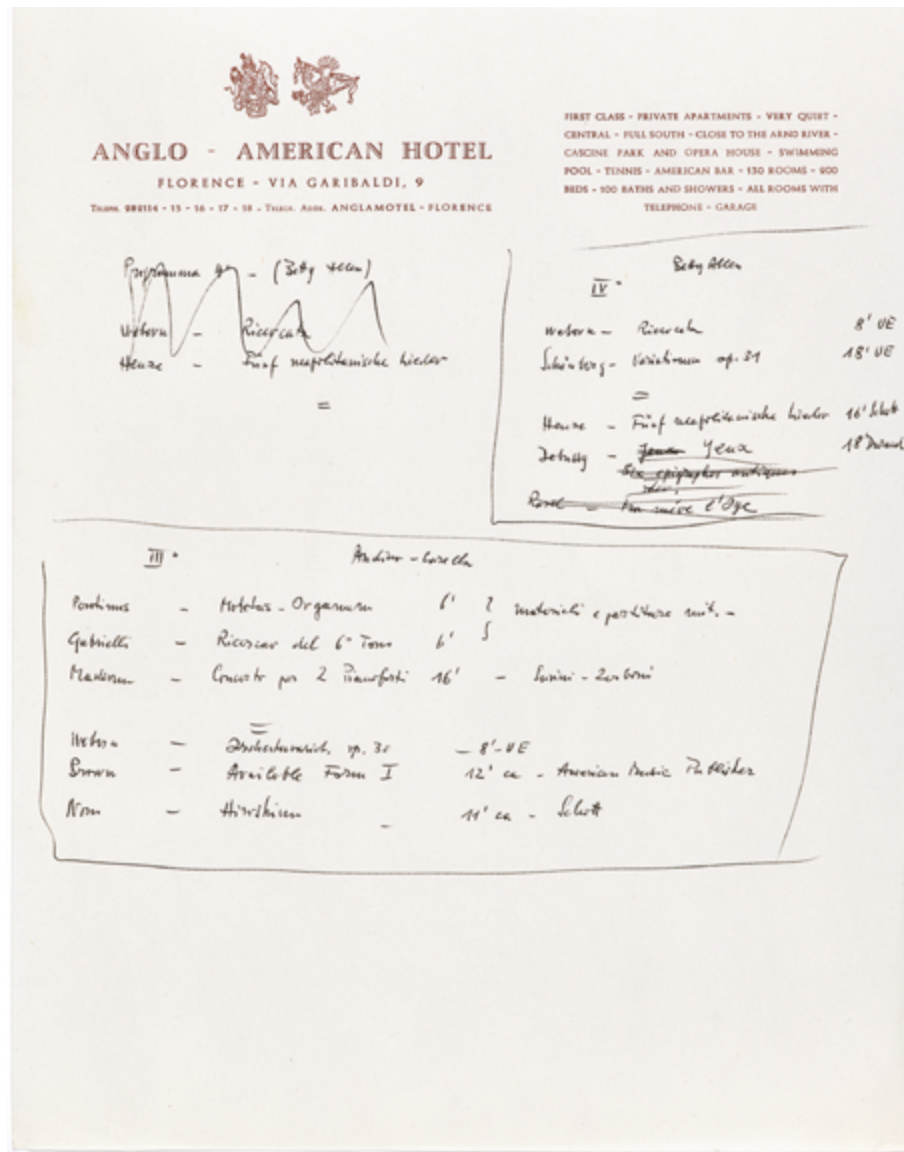
5.  
Elenco di possibili brani da dirigere, tracciato da Maderna sul verso di una lettera di Herbert Hübner del 24 settembre 1952

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG,  
COLLEZIONE BRUNO MADERNA

Le composizioni qui elencate rimandano a un repertorio da concerto eseguito da Maderna in varie sedi (Roma, Barcellona, Oldenburg, Darmstadt) tra la fine del 1952 e l'inizio del 1953. Tra i vari titoli compare un riferimento alla trascrizione dei *Tre Pezzi* da Frescobaldi, eseguito da Maderna negli studi della Radio Svizzera (SRG) di Zurigo il 7.x.1952, nonché al «Palestrina-Konzert» attribuito all'epoca a Pergolesi (in realtà rielaborazione di Unico Wilhelm van Wassenaer), eseguito sempre da Maderna in 'prima' italiana a Roma l'11.x.1952.

Le «Danze Elisabettiane» qui appuntate sono invece una trascrizione di Hermann Scherchen del 1950 (cfr. Anonymous [um 1600], *Altenglische Violentänze, für Streichorchester* bearbeitet von Hermann Scherchen, Zürich, Ars Viva Verlag, 1950)





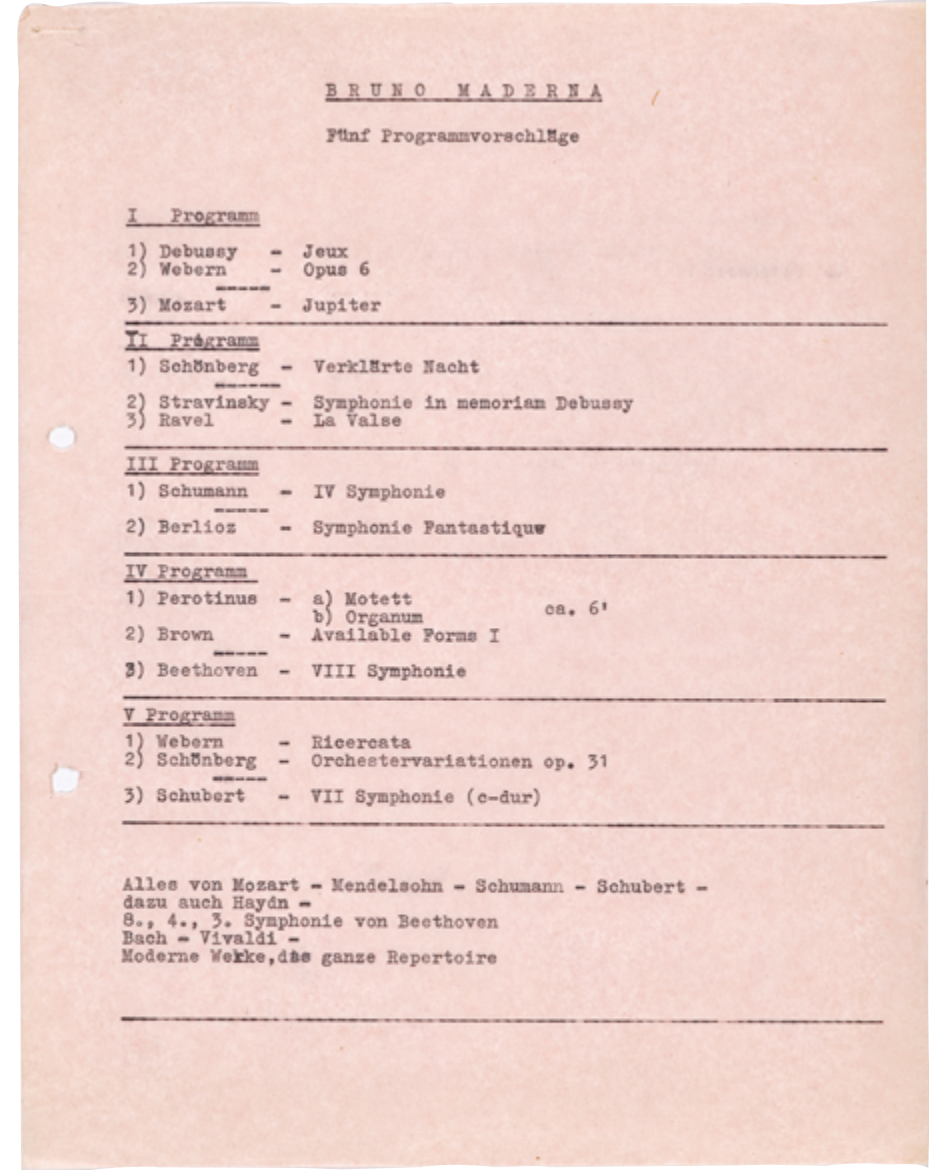
6.

Schema di un programma da concerto abbozzato da Maderna, manoscritto

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE BRUNO MADERNA, PROGRAMMVORSCHLÄGE

Questo programma, terzo di quattro formulati in serie da Maderna, si riferisce a un ciclo di concerti eseguiti in Argentina nell'estate del 1964. Nella sua veste definitiva questo concerto fu eseguito da Maderna il 17 agosto di quell'anno,

alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Buenos Aires, e comprese le opere qui indicate di Monteverdi, Ravel, Luigi Nono, Earle Brown, Maderna medesimo. I brani di Perotino e G. Gabrieli citati rimandano a due trascrizioni realizzate da Maderna nei primi anni '60 (rispettivamente: *Alle Psallite Alleluja/Haec dies* e *Ricercar del settimo tono*), eseguite all'Aia e a Berlino tra il gennaio e il febbraio 1963



7.

Proposte di concerti elaborate da Maderna, dattiloscritte

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE BRUNO MADERNA, PROGRAMMVORSCHLÄGE

Si tratta di un non meglio identificato ciclo di concerti. Molti dei titoli in questione vennero diretti da Maderna nei Paesi Bassi nel biennio 1964-1966 alla guida della Residentie Het Orkest dell'Aia



Che cosa dovr prendere prima di andare a Milano:

Tape di Sperry per l'analisi alla Studio

Le fertilità per donna - vedere quali da leggere e ricordare Schumann

Le partitura per la Scala

Le partitionne par NY

Altre Taper da farsi dopo e aggiungere "meno"

Tutta la nostra Li AVRA che deve assolutamente finire a Milano

Cominciare a progettare per l'Autunno. Vanno prima fatti dei pezzi prima di decidere:

|          |                                       |
|----------|---------------------------------------|
| Material | $9^a, 7^a, 5^a$ — dafür sollte $10^a$ |
|----------|---------------------------------------|

Shostakovich - Donbasken / Sinfonia in 2r - Sinfonia in 3 mov. - Variet. Alt. Unclg -

"Von Himmel hoch" (il color canta polifonicamente) - ~~Maria~~ Agn - Rognard -

baisses de la Fee - Ebony - Tanga - Scherer à la Russie - Givkaspouka -

Thiessen - Variations - Prelude to Genesis (con la voce "Ah!") - Filmmusik -

linforma. op. 9 B - II<sup>a</sup> Linforma per karumunorde. - 5 pezzi per ardo. op. 16 -

Tanz um das goldene Kalb (relig. in Kombination datt' originale) - Völkertanz (christlich)

Kleinere Kreuzzeit (Hälfen) -

WEBER - op. 5 per an (cu grup TONAR) - Variat. per an op. 30 -

ap. 6 -

Berg. Lucanite -

Bastard - Serie di danze - Rivest. per ardi (gruppo femmine)

Debussy - la mer - 9ème - six épigraphes antiques (Strom, Anemone & ...)

"Chansons de Willem" (Barry McDaniel o Huisman) [da continuare co. con  
frammenti del rito "orfen" di "Huisman"]

continua Debn. 55 g

Images 1°, 2°, 3° -

RAVEL - Rapsodie Espagnole - Ma mère - La Valse - Valse noble et gentille mauchello -

Brown - Available Issues I & II - From here (can be produced in 2nd year for the second lecture) -

Domotoni | Puppen spiel I (per solo orchestra) ed album da esaminare con lui.

Reinhold - Formel - Ansatz für Werte (am Beispiel) - Nachf. (von lin?)

Monzoni — INSIEMI — e qualche libro con da domandare a lui

Aug - Trajectrice - (cm Gary)

Sciarrino - la composizione dei tre soggetti a Maza -

guardare bene partiture ultime di Elog & Zimmermann (a casa)

**3mlez** - Eclet - e reține se în practică Polifonie X

Stockhausen - Punkte

Bernard Rand - guardare partitura a casa

[17]

8.  
Appunti manoscritti tracciati in un blocco  
appartenente a Bruno Maderna,  
databile ai primi anni Settanta

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG,  
COLLEZIONE BRUNO MADERNA, «SKIZZENBUCH» 6

a. Pagina [16]. Il riferimento iniziale al capoluogo lombardo (8a) rimanda alla guida artistica e musicale dell'Orchestra Sinfonica di Milano della RAI, assunta da Maderna nella stagione 1972-1973, con la previsione della programmazione per la stagione sinfonica 1973-1974

8.  
b. Pagina [17]

Se ne ripropone qui un lungo stralcio, sottolineando di proposito alcuni passaggi degni di particolare attenzione per quel che riguarda il discorso della biblioteca mentale e del suo principio regolatore:

Il programma che ti propongo, come quello precedente per la musica da camera, dovrebbe comprendere per il 50% musiche da Monteverdi (o prima) a Mahler (non compreso), per il 50% da Mahler a Webern, e per il restante 20% dall'ultimo dopo guerra ai nostri giorni.<sup>40</sup> Naturalmente quest'ultima percentuale sarà rappresentata da opere sicure, garantite dal successo o comunque di altissimo impegno e interesse.

Monteverdi – l'*Orfeo*, i *Vespri per la Beata Vergine*

Carissimi – *Historia Divitis* o altro grande oratorio

Josquin des Prez – Una speciale edizione della *Missa Fortuna Desperata*

Obrecht – Una speciale edizione della Messa “Sub tuum Presidium”

Giovanni e Andrea Gabrieli – con qualche opera da introduzione o per separare due altri lavori importanti di musica contemporanea

(inoltre altri antichi, da studiarli; *ma solo opere di interesse attuale*)

Bach – *solo qualche opera poco nota da noi*

Mozart – specialmente con le opere religiose comprese le piccole con soli e coro

Beethoven – *solo poche opere possibilmente poco note* (trovo che bisogna aspettare un paio di anni per riprenderlo in grande stile)

Ed ora il più possibile di Schubert e Mendelssohn. Ma specialmente Schumann [...]

Brahms – *solo qualche opera poco nota* (Il caso di Beethoven)

Wagner – anche di lui *desidererei provocare una “riscoperta”*. [...]

La prima avanguardia:

Mahler – Scriabine – Ives – Debussy – Ravel – Bartók – Malipiero – Schönberg – Berg – Webern – Varese – Petrassi – Dallapiccola – Messiaen – Elliott Carter – K. A. Hartmann – Strawinsky

La seconda avanguardia:

Boulez – Stockhausen – Henze – Nono – Berio – Earle Brown – John Cage – Jacob Druckman – Gilbert Amy – Claude Eloy – Donatoni – Manzoni – Bussotti – Zimmermann – Lutoslawsky – Ligeti – Penderecki – qualche giovanissimo come Renosto o Sciarrino.<sup>41</sup>

A commento di questo e dei precedenti documenti si possono trarre alcune deduzioni. In primo luogo, emerge l'articolazione di una biblioteca enciclopedica – dunque il contrario di una biblioteca specialistica o settoriale

– volta, idealmente, ad abbracciare *il tutto*, cioè la storia della musica d'arte occidentale *tutta*, in ogni sua esperienza e dimensione. E in senso più esteso potremmo arrivare a dire di un'apertura all'intera molteplicità del reale, dell'esperienza, del fatto non solo musicale. In secondo luogo, la ricchezza di tale biblioteca è data dalla commistione, dal miscuglio, dalle interconnessioni, dalle inferenze e dai rimandi tra gli autori, le opere e i soggetti – per esteso potremmo dire dell'interdisciplinarietà – con un approccio che è di tipo comparatistico, sempre rivolto a mettere in luce un qualche aspetto dell'attualità e ‘del qui e dell'ora’. È dunque una biblioteca enciclopedica viva e vivente, non un semplice magazzino o un deposito di libri, né una teca disposta per la loro ostensione. In terzo luogo, muovendo da una profonda conoscenza della tradizione, che non viene mai delegittimata, v'è in Maderna sicuramente l'interesse per l'inconsueto, l'obliato, l'inatteso, e anche per il periferico, il remoto, il liminale (si vedano le mie ultime sottolineature sulla messa in guardia da composizioni e repertori troppo abusati, e sulle raccomandazioni di opere poco note di grandi autori). Naturalmente a questo interesse si aggiunge quello per il nuovo e per l'inaudito. In quarto e ultimo luogo, la gravitazione del ‘canone maderniano’ è policentrica – nelle proporzioni aritmetiche da lui stesso delucidate – e, per esteso, si potrebbe dire multidisciplinare. Ed è estroverta, cioè in perpetua espansione verso l'esterno, in un moto non dissimile a quello del canone letterario descritto da Italo Calvino, che metaforicamente preme ai confini del proprio universo e non al suo centro.<sup>42</sup>

Al che ci si chiede: possiamo rapportare questi argomenti, desunti, come s'è visto, da un contesto esclusivamente musicale, a quello della cultura generale, dunque all'immagine di una biblioteca generalista, non soltanto musicale? Possiamo rapportare questi argomenti anche ad altre discipline e altre partizioni della conoscenza, e ai loro olistici rapporti con la cultura tutta?

Verrebbe da pensare di sì, e si noterà che nella trattazione ho cercato il più possibile di spogliare il lessico dallo *specificum* musicale e musicologico. Vero è che, per mettere alla prova questa supposizione, ciò che servirebbe è proprio quel che manca, cioè i libri veri, *in carta e inchiostro*, appartenenti alla biblioteca di Maderna.

L'attesa, tuttavia, sembra confortata dal modo in cui egli legge e fruisce dei libri, come abbiamo visto – quel naturale «bisogno di fagocitare elementi» – e soprattutto dal suo modo di adattarli alla propria conoscenza. Si tragga ora, dalla ‘teca delle letture’, il sopracitato volume di Hocke sul manierismo, *Il mondo come labirinto* o anche *Il manierismo nella letteratura*, e si veda sotto come Maderna lo additi in maniera totalmente disinteressata (pur

40. Soltanto poche settimane prima, durante un'intervista rilasciata negli Stati Uniti, Maderna aveva espresso lo stesso concetto, rivedendo in parte le percentuali a favore della musica contemporanea: «Quaranta per cento musica tradizionale, trenta per cento del periodo che va da Mahler a Stravinskij, trenta per cento buona musica contemporanea. Ho scoperto che questa formula funziona», *Conversazione con Maderna raccolta da Doris Reno* (1971), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 371-375: 372.

41. Lettera pubblicata integralmente da Maurizio Romito, in *Studi su Bruno Maderna*, a c. di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1989, pp. 70-73. I corsivi, esclusi quelli dei titoli di opere, sono miei.

42. ITALO CALVINO, *La letteratura come proiezione del desiderio* (Per l'“Anatomia della critica” di Northrop Frye), in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 202-203, dove si legge: «è il luogo dove risiede il centro di gravità che differenzia una biblioteca dall'altra, più ancora del catalogo. La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri “apocriti”, nel senso etimologico della parola, cioè libri “nascosti”. La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è tensione verso il nuovo testo apocrito da ritrovare o da inventare».



senza pronunciare il titolo) come se stesse consigliando un libro a un amico. Grazie allo stimolo di questa lettura, Maderna riesce a effettuare un arguto parallelismo tra la dodecafonia, l'arte nel Rinascimento e addirittura l'ars nova al tempo di Philippe de Vitry:

Qualcuno potrebbe pensare che la dodecafonia sia il risultato dell'espressionismo, ma in realtà si tratta di un'attitudine. Pensi al Rinascimento: si ritrova la stessa mentalità! Prenda il bellissimo libro di Hocke sul manierismo, sul pensiero manierista: vi troverà lo stesso modo di pensare. Vi sono momenti nella storia – pensi solo a Philippe de Vitry – in cui non si può che andare in una precisa direzione, altrimenti se ne resta esclusi.<sup>45</sup>

A fare da ponte tra il metodo dodecafonico e l'ars nova, o meglio tra i manieristi proseliti di Schönberg e quelli del Trecento, verosimilmente legati entrambi a una certa «attitudine» combinatoria del pensiero – ecco una possibile interpretazione del passo all'insegna della «rivoluzione della continuità» – trova spazio un libro che tratta di manierismo e di maniera nella letteratura e nell'arte del Rinascimento (in Italia soprattutto). Un libro che soltanto in pochissime pagine e per tutt'altri aspetti fa riferimento alla musica e dove in nessun luogo si legge il nome di Philippe de Vitry. Il che rende ancora più affascinante e genuino, quasi spontaneo, il collegamento maderniano.

In tutti questi casi il principio biblioteconomico maderniano sembra reggere e funzionare: è l'apertura alla dimensione enciclopedica, l'apertura interdisciplinare, l'approccio comparatistico, l'interesse per l'inconsueto, per il legame inatteso, nonché il raffronto irrinunciabile di ogni tema con l'attualità. Riguardo dunque alla supposizione di cui sopra (possiamo rapportare quegli argomenti, desunti come s'è visto da un contesto esclusivamente musicale, a quello della cultura generale?), rispondo fiduciosamente e positivamente, evidenziando ogni proiezione del possibile.

Del resto era opinione diffusa all'epoca che Maderna fosse pressoché «l'unico a Darmstadt che possedesse il senso della storia» – ne rende merito Luciano Berio<sup>44</sup> – e come ricorda Vittorio Sermoni, regista e adattatore dell'*Augellin Belverde* con musiche di Maderna:

[Maderna] era molto pre-preparato. La cosa singolare di Maderna, rispetto a tutti i musicisti con i quali ho lavorato, è che era il più colto e insieme il più popolare. Conosceva la matematica in un modo straordinario, l'astronomia, l'astrologia, sapeva mirabilmente il tedesco (lingua con cui si divertiva moltissimo), aveva una conoscenza fenomenale della materia musicale.<sup>45</sup>

43. *Conversazione con George Stone e Alan Stout* (1970), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 57-85: 61.

44. LUCIANO BERIO, *Bruno Maderna ai Ferienkurse di Darmstadt*, in Id., *Scritti sulla musica*, a c. di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, pp. 319-322: 320.

45. ANGELA IDA DE BENEDICTIS – VENIERO RIZZARDI, «Intanto voce fu per me udita»: colloquio con Vittorio Sermoni, in *L'immaginazione in ascolto: Il Prix Italia e la sperimentazione radiofonica*, a c. di Angela Ida

Alla fine di questo percorso ci troviamo così di fronte a uno spazio ideale di intersezioni tra la biografia e l'opera di Maderna, dove è dato soltanto immaginare un imperscrutabile rapporto tra le sue modalità e abitudini da lettore, i numerosissimi interessi culturali, la disciplina nella selezione e nell'ordine di libri e volumi, e una possibile 'legge formale' di cui sembra che siano fatte le sue opere. Qualcosa descritto da Giovanni Morelli nelle pagine abrasive della *Carica dei Quodlibet*, quand'egli tenta di individuare e tematizzare un «sistema consistente di oscillazioni fra forme momentanee dell'esistenza e forme momentanee del pensiero artistico», dove «l'opera si definisce essenzialmente per come diviene e poi propriamente è [...] un "aggregato", ossia un sistema di relazioni tra cose ideali procacciate dalla mente alla (o per la) mente», il modello di un «"magazzino ecoico"»<sup>46</sup> che in tutto e per tutto sembra ora assumere la forma e la funzione di una biblioteca.

Si colloca qui la biblioteca di Maderna, nell'*entre-deux* di opera e biografia dell'autore, come una pietra angolare che, tra mura contrapposte, sembra chiudere un arco solido e perfetto e al contempo (ancora) intangibile.

### 3. *Excursus* sulla biblioteca reale di Bruno Maderna

Della biblioteca reale appartenente a Bruno Maderna è noto oggi agli studiosi un frammento assai esiguo di documenti e libri, già da qualche tempo catalogato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea e consultabile liberamente e comodamente attraverso un OPAC.<sup>47</sup> Si tratta di parte del lascito giunto alla fondazione svizzera in fasi diverse e per tramite dei suoi familiari (la vedova Beate Christine Koepnick prima, le figlie Caterina e Claudia poi), arricchito da qualche raro esemplare proveniente dalla cerchia familiare della prima moglie di Maderna, Raffaella Tartaglia. A questi si possono idealmente aggiungere un'apprezzabile serie di partiture (289), conservate presso il sopracitato Fondo Bruno Maderna (Nachlass Bruno Maderna) all'interno della Collezione Musica, Teatro (Sammlung Musik, Theater) della Biblioteca universitaria "Johann Christian Senckenberg" di Francoforte sul Meno, da poco catalogate e anch'esse consultabili online da OPAC.<sup>48</sup> Si tratta di un lascito d'importanza secondaria rispetto a quello di Basilea: esso venne acquistato nel 2003 da una collezionista del circondario di Darmstadt, Charlotte

De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Roma – Milano, RAI Trade – Die Schachtel, 2012, pp. 89-96: 96.

46. Citazioni tratte da GIOVANNI MORELLI, *La carica dei Quodlibet: note sulle tipologie di una "nuova scuola veneziana" all'uso degli incroci di lettura delle opere di Maderna, Nono e Malipiero*, in *La carica dei Quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del Maestro Malipiero*, a c. di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 2005, pp. 111-139: 130-132.

47. Oggi consultabile sul sito <https://basel.swisscovery.org/>, specificando, tra le opzioni di ricerca avanzata, il soggetto locale [*Lokalschlagwort*] Sammlung Bruno Maderna. La seguente disamina è frutto di un'ispezione dei vari record aggiornata al mese di aprile 2024.

48. Sul sito <https://lbsopac.rz.uni-frankfurt.de/>, specificando, tra le opzioni di ricerca avanzata, la provenienza [*Provenienz*] «Maderna, Bruno». Anche in questo caso la disamina è frutto di un'ispezione dei vari record aggiornata al mese di aprile 2024.

Krämer, che a sua volta aveva ricevuto le partiture dalla famiglia di Maderna. Se ne dirà meglio più avanti.

Il frammento di biblioteca conservato a Basilea consta circa di una trentina tra documenti catalogati come libri e articoli e un'altra trentina catalogati come «Zeitschriften», vale a dire opuscoli e numeri interi o estratti di riviste. Tra queste due serie si segnalano materiali del tutto eterogenei, dai manuali o libri scolastici a cataloghi di mostre e case editrici musicali (tra queste Boosey, Salabert, Suvini Zerboni, Ricordi, Schott, Peters), opuscoli di teatri e pubblicazioni d'occasione, altri estratti di rivista.

Un interesse specifico, per quanto circoscritto, possono rivestire alcuni materiali riferiti alla formazione scolastica di Maderna, musicale e non musicale, utilizzati verosimilmente intorno alla metà degli anni Trenta: tra questi, i manuali ginnasiali di sintassi e morfologia latina di Adolfo Gandiglio, una storia dell'arte di Edoardo Mottini, le raccolte di bassi imitati di Franz Carella, i manuali di armonia di Paul Fauchet e di contrappunto a doppio coro di Sebastiano Caltabiano; esemplari tutti annotati da Maderna.<sup>49</sup> Tuttavia, al momento sono pochi i pezzi più interessanti da un punto di vista musicologico, con dediche a Maderna e qualche suo segno di lettura: un numero speciale della «Revue musicale» del 1959, curato da Pierre Schaeffer e dedicato a *Expériences musicales: musiques concrète, électronique*;<sup>50</sup> l'articolo *Musica sperimentale e musica radicale* di Luigi Rognoni, pubblicato nel dicembre 1961 sulla rivista della Biennale di Venezia (poi confluito nella *Fenomenologia della musica radicale*, 1966), che reca senz'altro i segni di una lettura attenta da parte di Maderna;<sup>51</sup> infine un volume del 1966 intitolato *Musica en la Argentina de hoy*, con dedica della compositrice e musicologa Hilda Dianda.<sup>52</sup> A questi si possono aggiungere una traduzione della *Psyché* di Pierre Louÿs<sup>53</sup> due volumi di argomento psicologico e psicanalitico conservati presso l'Archivio Luigi Nono di Venezia,<sup>54</sup> dove peraltro si trovano una copia della *Filosofia*

della musica moderna di Adorno,<sup>55</sup> con dedica speciale «den Kollegen / Bruno Maderna / und Luigi Nono / mit den herzlichsten Grüßen / T.W. Adorno / Frankfurt, September 1, 1951», e un altro volume di Giovanni della Croce (Juan de la Cruz), con dedica della madre datata 21 aprile 1947.<sup>56</sup> Poco o nulla, insomma, che possa fare presagire un benché minimo profilo d'una biblioteca d'autore, né qualcosa che possa far estendere un commento di più ampie vedute pervenendo a una sintesi, al di là della semplice constatazione del possesso e dell'eventuale interesse specifico su ogni singolo esemplare conservato.

Certo più interessante – benché al pari infruttuosa – può essere la disamina della raccolta di partiture maderniane conservate sempre a Basilea.

Al momento si conservano circa 158 partiture e spartiti, appartenenti a Maderna e acquisiti nell'intero arco della sua vita, dalla formazione in Conservatorio fino agli ultimi anni. Volendo distinguere per tipologie editoriali, si tratta per l'esattezza di 120 partiture di cui 13 in edizione tascabile, una partitura corale, una partitura condensata su pochi righe con accompagnamento di pianoforte – cosiddetta Klavier-Direktionsstimme – 23 spartiti per pianoforte e riduzioni canto-piano, quattro set di parti strumentali. Un centinaio circa di queste 158 (dunque circa 2/3) sono partiture annotate dallo stesso Maderna con segni di direzione, dovendosi trattare di composizioni dirette o studiate in vista di concerti [Fig. 9].<sup>57</sup> Tra queste si conservano dei volumi che testimoniano delle tappe importanti della carriera di Maderna direttore: solo per fare qualche esempio, tra i vari si trova qui la partitura dei cori di *Intolleranza 1960* utilizzata nel 1962 per effettuare il montaggio delle parti su nastro<sup>58</sup> quando l'opera venne ripresa in lingua tedesca all'Opera di Colonia; si trova qui la partitura della Settima Sinfonia di Mahler<sup>59</sup> diretta da Maderna insieme ai Rückert Lieder al Wiener Festwochen 1967: uno degli eventi fondamentali della «Mahler-Renaissance» del Dopoguerra che rilanciò in un ciclo di concerti l'intera opera sinfonica e liederistica di Mahler;

Astrolabio, 1949, entrambi con dedica di Irma Manfredi a Bruno Maderna.

55. THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Paul Siebeck, 1949.

56. JUAN DE LA CRUZ, *Il cantico spirituale*, a c. di Guido Manacorda, Firenze, Fussi, 1947. La dedica presente nel libro, datata al 21 aprile 1947, compleanno di Maderna, è stata erroneamente attribuita alla madre di Luigi Nono. Sono grato a Paolo Dal Molin e Claudia Vincis per quest'ultima precisazione e i rilievi nella biblioteca veneziana.

57. Immagine già riprodotta in ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *More than conducting, more than composing: Hermann Scherchen, Bruno Maderna, Luciano Berio*, in *Komponieren & Dirigieren: Doppelgaben als Thema der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Alexander Dr̄ar und Wolfgang Gratzner, Freiburg i.Br., Rombach Verlag, 2017, pp. 371-400: 390 (ed. it.: *Compositori e direttori tra interazioni e interferenze: Hermann Scherchen, Bruno Maderna, Luciano Berio*, «Musica/Realtà», 112, 2017, pp. 165-197: 186).

58. LUIGI NONO, *Intolleranza*, Handlung in zwei Teilen, nach einer Idee von A. M. Ripellino, deutsche Übersetzung von A. Andersch, Chorpartitur, Mainz, B. Schott's Söhne, [1961]. Nel merito della registrazione dei cori di *Intolleranza 1960*, si veda anche lo scritto *Lettera sui cori di Intolleranza 1960 di Luigi Nono* (1965), in MADERNA, *Amore e curiosità*, pp. 410-412.

59. GUSTAV MAHLER, *Symphonie Nr. 7*, in fünf Sätzen für grosses Orchester, Berlin, Bote & Bock, [1960] (Gustav Mahler Sämtliche Werke, 7).

49. ADOLFO GANDIGLIO, *Morfologia regolare della lingua latina: ad uso della prima classe del ginnasio*, Bologna, Zanichelli, 1922; Id., *Morfologia irregolare e compimento della morfologia regolare latina*, Bologna, Zanichelli, 1924; Id., *Sintassi latina: corredata di nuovi esercizi di letture latine prosastiche e poetiche e di temi continui per versioni*, Bologna, Zanichelli, 1935-37; GUIDO EDOARDO MOTTINI, *Storia dell'arte italiana: ad uso dei licei e delle persone colte*, nuova ed. riv. e accresciuta, Milano, Mondadori, 1934; FRANZ CARELLA, *Bassi imitati e fugati per voci*, Napoli, Fratelli De Marino, 1933; PAUL FAUCHET, *Cinquante leçons d'harmonie: études de réalisation*, 2ème éd., Paris, Gaudet, 1919.

50. *Expériences musicales: musiques concrète, électronique, exotique, par le Groupe de Recherches Musicales de la Radiodiffusion Télévision Française*, sous la dir. de Pierre Schaeffer, avec la collaboration de François Mache, «La Revue musicale», 244, 1959.

51. LUIGI ROGNONI, *Musica sperimentale e musica radicale*, «La Biennale di Venezia», 44/45, dicembre 1961, s.n.p.

52. HILDA DIANDA, *Música en la Argentina de hoy*, Buenos Aires, Edición Proartel, Producciones Argentinas de Televisión, 1966.

53. PIERRE LOUÏS, *Psiche*, seguito da *La fine di Psiche* di Claude Farrère, trad. di Angelo Treves, Milano, Monanni, 1928.

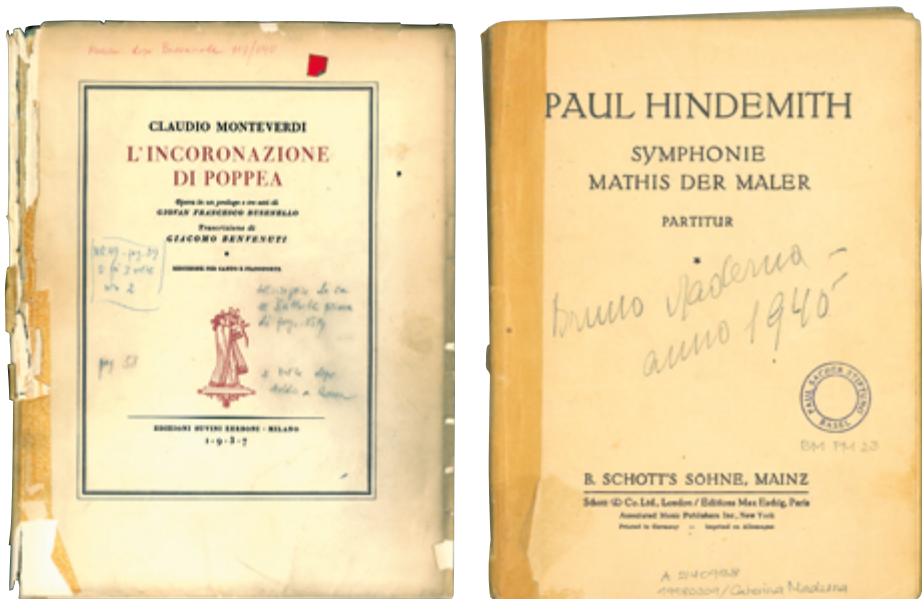
54. SIGMUND FREUD, *Introduzione allo studio della psicanalisi*, Roma, Astrolabio, 1948 e GIUSEPPE TUCCI, *Teoria e pratica del Mandala con particolare riguardo alla moderna psicologia del profondo*, Roma,

Waldheim-Eberle, Wien VII.

Pagina 74, con annotazioni e integrazioni autografe di Bruno Maderna: sulla parte del flauto, all'ultima battuta, viene aggiunto da Maderna un Fa<sup>5</sup> diesis in *sforzatissimo*, come un abbellimento sul suono tenuto del M<sup>i</sup><sup>5</sup> in *pianissimo* destinato a sparire



è qui poi la partitura della storica esecuzione della prima berlinese del *Moses und Aron* alla Deutsche Oper nel 1969,<sup>60</sup> e con ogni probabilità quella del *Marteau sans maître*<sup>61</sup> diretto in prima italiana da Maderna a Roma nel 1961; o anche quella del *Wozzeck*<sup>62</sup> diretto da Maderna ad Amburgo nel 1970 per la realizzazione dell'opera-film con la regia televisiva di Joachim Hess.<sup>63</sup>



10. CLAUDIO MONTEVERDI, *L'incoronazione di Poppea*, opera in un prologo e tre atti di Giovan Francesco Busenello, trascrizione di Giacomo Benvenuti, riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvinì Zerbini, 1937

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE BRUNO MADERNA, PM 2049

Coperta con annotazioni autografe di Bruno Maderna

11. PAUL HINDEMITH, *Symphonie «Mathis der Maler»*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1934

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE BRUNO MADERNA, PM 2009

Coperta con annotazioni a matita di Irma Manfredi (e del soggetto conservatore)

60. ARNOLD SCHÖNBERG, *Moses und Aron. Oper in drei Akten*, Mainz, B. Schott's Söhne, [1958].

61. PIERRE BOULEZ, *Le marteau sans maître*, pour voix d'alto et 6 instruments, textes de René Char, London, Universal Edition, 1956.

62. ALBAN BERG, *Georg Büchners Wozzeck*, Oper in 3 Akten (15 Szenen), op. 7, nach den hinterlassenen endgültigen Korrekturen des Komponisten revidiert von H.E. Apostel (1955) [...], Wien-Zürich-London, Universal Edition, 1955.

63. ALBAN BERG, *Wozzeck*, an Opera in Three Acts and Fifteen Scenes, directed for Tv by Joachim Hess, Historical Studio Production from the Hamburg State Opera 1970, dvd, Hamburg, Art Haus Musik, 2007.

Oltre alle partiture delle opere dirette (o da dirigere), si annoverano senz'altro anche importanti documenti di studio che testimoniano del processo compositivo maderniano, in particolare nel genere della trascrizione, assai frequentato da Maderna. Si osservano dunque, tra i vari, lo spartito malipierano dell'*Orfeo* di Monteverdi<sup>64</sup> o quello dell'*Incoronazione di Poppea* a cura di Giacomo Benvenuti [Fig. 10]<sup>65</sup> o anche la Klavier-Direktionsstimme dell'*Opera da tre soldi* di Kurt Weill.<sup>66</sup> Sono solo alcuni degli avantesti di importanti lavori realizzati da Maderna, e proprio su tali esemplari egli iniziò ad abbozzare in concreto le proprie trascrizioni, talvolta aggiungendo anche importanti indicazioni riguardanti l'articolazione formale e drammaturgica delle opere.

Come ultima tipologia di partiture notate si possono menzionare taluni casi che recano i segni d'uno studio fine a sé stesso e pertanto non rivolto alle tipologie della direzione d'orchestra o della realizzazione di trascrizioni: qualcosa che testimonia del Maderna didatta/divulgatore o anche del Maderna analista (una tipologia comunque molto meno preponderante rispetto alle altre due). Di questo Maderna analista o divulgatore si può citare almeno il caso della *Sinfonia del «Mathis der Maler»* di Hindemith,<sup>67</sup> acquisita da Maderna nel 1940 o forse regalatagli dalla madre Irma Manfredi (come si riconosce da una scrittura di lei sul frontespizio [Fig. 11]).<sup>68</sup> Si tratta inoltre di un esemplare che sostanzia e perfeziona la comprensione di uno scritto frammentario di qualche anno successivo, elaborato da Maderna a proposito della medesima sinfonia di Hindemith.<sup>69</sup> A proposito del Maderna analista, resta senza dubbio l'attesa che, anche in altri casi di scritti e interviste, possa risultare fruttuosa una simile messa in risonanza con spartiti e partiture della biblioteca.<sup>70</sup>

Entrando più in dettaglio nel 'frammento' di Basilea, ecco quali sono gli autori maggiormente rappresentati all'interno della biblioteca attualmente catalogata e, sempre di quegli autori, quante sono le partiture annotate da

64. CLAUDIO MONTEVERDI, *L'Orfeo: favola in musica, Lamento d'Ariana [Musice de Alconi (Maddalena), A cinque voci]*, a c. di Gian Francesco Malipiero, Wien, Universal Edition, 1967 (Tutte le musiche di Claudio Monteverdi, 11).

65. CLAUDIO MONTEVERDI, *L'incoronazione di Poppea*, opera in un prologo e tre atti di Giovan Francesco Busenello, trascrizione di Giacomo Benvenuti, riduzione per canto e pianoforte, Milano, Edizioni Suvinì Zerbini, 1937.

66. KURT WEILL, *Die Dreigroschenoper*, ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern, nach dem Englischen des John Gay übersetzt von Elisabeth Hauptmann, deutsche Bearbeitung von Bertolt Brecht, Klavierdirektionsstimme, Wien, Universal Edition, 1928.

67. PAUL HINDEMITH, *Symphonie «Mathis der Maler»*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1934.

68. L'immagine è già apparsa in MICHELE CHIAPPINI, *Scritture dell'interpretazione: Orfeo e Poppea nelle «realizzazioni» di Bruno Maderna nel centenario monteverdiano (1967)*, in *Rivisitazioni e innovazioni: La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del xx secolo*, a c. di Gianmario Borio e Angela Carone, Venezia, Fondazione Cini Onlus, 2022, pp. 55-90: 82.

69. Cfr. BRUNO MADERNA, *Intorno alla Sinfonia del Mathis der Maler di Paul Hindemith* (ca. 1948-1950), in *Id.*, *Amore e curiosità*, pp. 92-95 e, per una contestualizzazione del documento, *ivi*, pp. 731-733.

70. Si pensi soltanto agli esempi musicali da opere di Schönberg e Webern citati da Maderna nella sua *Conferenza sulla dodecafonia e gli sviluppi della tecnica seriale in Italia* (1954), *ivi*, pp. 169-178.



Maderna. L'elenco si limita a 84 unità delle 158 totali, relative a quei compositori di cui si conservano almeno tre partiture; 67 di queste 84 risultano annotate nelle forme descritte sopra:

|             |    |      |            |   |                   |
|-------------|----|------|------------|---|-------------------|
| Stravinskij | 13 | (10) | Berg       | 3 | (3)               |
| Mozart      | 8  | (5)  | Monteverdi | 3 | (3)               |
| Beethoven   | 7  | (5)  | Webern     | 3 | (3)               |
| Debussy     | 7  | (4)  | Weill      | 3 | (3)               |
| Schönberg   | 6  | (5)  | Berio      | 3 | (2)               |
| Vivaldi     | 6  | (5)  | Chopin     | 3 | (2)               |
| Wagner      | 5  | (3)  | Schubert   | 3 | (2)               |
| Bartók      | 4  | (3)  | Schumann   | 3 | (2) <sup>71</sup> |
| Mendelssohn | 4  | (3)  |            |   |                   |

Chi conosce Maderna e ha una benché minima idea del repertorio da lui diretto, o anche chi semplicemente ha già letto le prime pagine di questo articolo (relative alla bibliografia delle letture e alla biblioteca mentale), sa che l'immagine che si trae da questi dati non può essere presa come attendibile ma è falsante. Il motivo è semplice: a ben vedere essa potrebbe essere anche la biblioteca di qualunque altro direttore d'orchestra, stando ai soli nomi degli autori maggiormente rappresentati, poiché essa non restituisce se non in minima parte (e dunque in maniera distorta) quanto può essere stato letto, studiato e diretto da Maderna nel corso della sua vita. Vero è che altre partiture del lascito familiare sono ancora conservate presso l'abitazione della figlia Caterina, in attesa di essere trasferite e depositate presso la Collezione Bruno Maderna di Basilea. Di questi ulteriori volumi manca ad oggi un elenco completo e si conoscono soltanto informazioni parziali (per esempio, sappiamo che sono lì presenti gli opera omnia di Arnold Schönberg). Le 158 partiture presenti a Basilea appartengono dunque a opere a cui è stata data una certa preminenza rispetto ad altre, sia perché segnate dall'uso e annotate da Maderna, sia perché dirette da lui medesimo o collegate espressamente alla sua esperienza.

Un'immagine ancora parziale e perciò ingannevole della biblioteca reale giunge dal novero di partiture conservate presso il Fondo Bruno Maderna di Francoforte. Come si diceva sopra, si tratta di 289 partiture non annotate di autori del secondo Novecento, con un focus particolare rivolto a compositori italiani (tra i più rappresentati: Arrigo, Bortolotti, Castaldi, Castiglioni, De

71. Dati al marzo 2024. Per una descrizione dei singoli titoli, si rimanda al summenzionato OPAC. Tra parentesi il numero di partiture annotate.

Grandis, Donatoni, Grossi, Mannino, Manzoni, Marigo, Paccagnini, Renosto, Sinopoli, Valdambrini) e a compositori che, soprattutto negli anni Sessanta, presero parte a vario titolo ai *Ferienkurse* di Darmstadt, (tra questi: Alcalay, De Pablo, Globokar, Kayn, Fukushima, Halffter, Hambræus, Haubenstock-Ramati, Pousseur, Smith Brindle). Si tratta perlopiù di partiture orchestrali ricevute da Maderna come omaggi e composizioni in dedica, in buona parte non dirette né fatte eseguire da lui nel corso della sua vita. Potremmo anche pensare a lavori sottoposti dai rispettivi autori all'attenzione di Maderna in vista di un'esecuzione o con la richiesta di un'esecuzione, e questo spiegherebbe il fatto che quelle partiture non risultino annotate o non presentino segni di studio, direzione e possesso.

Tra gli autori internazionali spiccano certamente nomi importanti che possono rimandare a performance fondamentali nella biografia maderniana: *Labyrint* di Peter Schat, ad esempio, legato alla rappresentazione nel 1966 allo Holland Festival, o *Nones* di Luciano Berio – unico titolo beriano presente a Francoforte – diretto per la prima volta da Maderna nel 1955 con l'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI. Colpiscono in ogni caso le assenze a Francoforte di compositori come Nono, Boulez, Brown, Ligeti, Stockhausen, autori piuttosto legati sia alla discografia sia all'attività concertistica di Maderna.

Ecco gli autori maggiormente rappresentati nel Fondo Bruno Maderna della Biblioteca universitaria di Francoforte. L'elenco si limita a 121 unità delle 289 totali, relative a quei compositori di cui si conservano almeno tre partiture:

|                        |    |                         |   |
|------------------------|----|-------------------------|---|
| Wittinger, Robert      | 11 | Hambræus, Bengt         | 4 |
| Alsina, Carlos Roqué   | 6  | Bloch, Augustyn         | 3 |
| Arrigo, Girolamo       | 6  | Alcalay, Luna           | 3 |
| Castiglioni, Niccolò   | 6  | De Pablo, Luis          | 3 |
| Curtis-Smith, Curtis   | 6  | Druckman, Jacob         | 3 |
| Donatoni, Franco       | 6  | Globokar, Vinko         | 3 |
| Maxfield, Richard      | 6  | Grossi, Pietro          | 3 |
| Betsy, Jolas           | 5  | Halffter, Cristóbal     | 3 |
| Hilda, Dianda          | 5  | Fortner, Jack           | 3 |
| Mannino, Franco        | 5  | Michel, Paul-Baudouin   | 3 |
| Castaldi, Paolo        | 4  | Peixinho, Jorge         | 3 |
| Manzoni, Giacomo       | 4  | Renosto, Paolo          | 3 |
| Valdambrini, Francesco | 4  | Sinopoli, Giuseppe      | 3 |
| Bortolotti, Mauro      | 4  | Smith Brindle, Reginald | 3 |

A queste 121 partiture se ne possono aggiungere altre 40 di una ventina di autori (due partiture ciascuno). Ne restano altre 128 – poco meno della metà di 289 – di altrettanti compositori. Anche questa grande varietà è un elemento che colpisce e permette anzitutto di posizionare Maderna al centro degli interessi, delle attenzioni e anche delle aspettative della vita musicale del suo tempo.

Volendo allora commentare la parte di biblioteca reale di Maderna oggi conservata tra Basilea e Francoforte si può dire al più che essa si coordina male o niente affatto con le quantità e le qualità che testimonia l'archivio del compositore (dalle corrispondenze alla documentazione fotografica e audiovisiva; dall'ingente collezione di programmi di sala conservati alla rssa alle imponenti ricostruzioni effettuate da Maurizio Romito della vasta discografia e cronologia dei concerti) e più in generale con quanto ho potuto sostenere a proposito della biblioteca del compositore come complesso (cfr. §1-2). L'insieme delle unità catalogate non entra infatti in risonanza, come tale, con altri gruppi di fonti e testimonianze d'autore – se non limitatamente a singole unità o specifici eventi come si è visto – né esso sembra produrre sistemi bibliografici pienamente rappresentativi di tendenze culturali che il compositore può aver intercettato nel corso della sua esistenza. Tra i nomi dei compositori più rappresentati, per esempio, oltre l'assenza di alcuni, le scarse occorrenze di altri e le troppe ricorrenze di altri ancora (che appaiono dunque sovradimensionati – Beethoven, Mendelssohn e Chopin... – rispetto agli impaginati concertistici maderniani), quel che non è attendibile sono le gerarchie, le predilezioni, le connessioni, ecc. che si potrebbero inferire da simili numeri.

Da queste constatazioni proviene l'immagine del frammento, dove la parte emersa e consultabile, tra Basilea e Francoforte, della biblioteca di Bruno Maderna non starebbe in nessun rapporto chiuso, se non appunto falsante e deviante, con una presumibile parte sommersa, oggi non ancora recuperata, la cui conoscenza resta un traguardo ineludibile da raggiungere negli anni a venire.

## Appendice 1.

**Per una 'teca delle letture' di Bruno Maderna, 1937-1973.**

**Riscontri e riferimenti bibliografici**

Le tabelle che seguono forniscono i riferimenti bibliografici, completi o incompleti a seconda dei casi, dei testi variamente citati e usati nella produzione di Bruno Maderna (opere, scritti, conferenze, lettere). L'ordinamento dipende dalla cronologia di tale produzione, ossia dagli anni – documentati o ricostruiti – di utilizzo dei testi o dei lavori maderniani stessi (esecuzione, emissione, pubblicazione). I dati vorrebbero essere esaustivi, dove possibile, rispetto ai singoli riferimenti bibliografici delle opere elencate, e allo stesso tempo vorrebbero illustrare o almeno esemplificare quanto descritto al §1 del presente capitolo. La colonna «Note e letteratura secondaria sull'argomento» indica gli apporti alle identificazioni rilevate negli studi su Maderna. Dallo scrivente sono state identificate le fonti relative alla radioconferenza *Gli Olandesi in Italia* (21 febbraio 1951) e al balletto la *Commedia Umana* (noto anche con il titolo di *Per il Decameron*, 1959-1960), le cui musiche, a distanza quasi di un decennio e con qualche differenza, in parte convogliarono tra quelle del radiodramma *Ritratto di Erasmo*. Tali identificazioni sono state rese possibili da rimandi bibliografici puntuali che compaiono in dattiloscritti, appunti manoscritti e schizzi di Maderna, spesso recanti l'indicazione di autore, titolo, edizione di riferimento, i numeri di pagina e talvolta anche collocazione del volume (se consultato in una biblioteca).<sup>1</sup>

Restano esclusi da questa appendice:

- specifici riferimenti bibliografici musicali, poiché, alla luce dell'attività direttoriale di Maderna, la conta di partiture e spartiti, editi o manoscritti, da lui 'letti' e studiati potrebbe assumere veramente le dimensioni di un numero esponenziale o di una cifra imponderabile. Per esaustività si riportano invece riferimenti a edizioni e testimoni musicali solo nei casi in cui essi si leghino a particolari progetti d'opera basati anche su trascrizioni e sempre in unione ad altri riferimenti di edizioni a stampa non musicali (si vedano i casi della *Commedia umana*, *Ritratto di Erasmo*, *Music of Gaiety* e la «nuova realizzazione» dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi);
- tutto ciò che indicativamente può dirsi produzione d'autore in collaborazione di Maderna, dunque la produzione originale e inedita di librettisti, soggettisti, sceneggiatori, scenaristi ecc. Per questo motivo mancano nelle tabelle, fra altri, il testo de *Il mio cuore è nel Sud* di Giuseppe Patroni Griffi (1949), il testo adattato dal *Giulio Cesare* di William Shakespeare (1956), i fonemi di Hans G. Helms impiegati in *Hyperion* (1964), la riduzione in italiano del libretto dell'*Orfeo all'Inferno* di Jacques Offenbach (1970) o, sempre da Shakespeare, il testo di *Ages* a cura di Giorgio Pressburger (1972), e altri ancora;
- per contro trovano spazio, tra i vari, testi come l'*Amleto* di Riccardo Bacchelli (1956) o la *Medea* tradotta da Manara Valgimigli (1957), laddove si tratti di opere autonome e identificabili (talvolta ancora inedite all'epoca o in procinto di essere pubblicate) e soprattutto preesistenti al lavoro compositivo di Maderna, o per meglio dire: svincolabili dalla sua successiva collaborazione.

1. Come è stato evidenziato negli studi su Maderna, l'uso ricorrente di rimandi bibliografici espliciti è inoltre comune ad altre opere di Maderna, tra cui *Satyricon* o *Ausstrahlung*. Si veda di seguito, nella colonna denominata Note e letteratura secondaria sull'argomento.

Gli anni di formazione

| Riferimento/i bibliografico/i   | Opera / Evento / Testo / Documento pertinente | Note e letteratura secondaria sull'argomento  |
|---|---|---|
| ANDRÉ GEDALGE, <i>Traité de la fugue</i> , Paris, Enoch et Cie, [1901, 1904].   | Lettera a Irma Manfredi (IM) del 30.x.1937    |   |
| GABRIELE D'ANNUNZIO, <i>Alcyone</i> [1903], Roma, Oleandro, 1931, 1933.   | <i>La Sera fiesolana</i> (1938)               | PAOLO DAL MOLIN, <i>Maderna and the Poets, 1938–48</i> , in <i>Utopia, Innovation, Tradition: Bruno Maderna's Cosmos</i> , ed. by Angela Ida De Benedictis, Woodbridge, The Boydell Press, 2022, pp. 415-439: 416-417, in particolare p. 416, nota 7, ove si indica: «Lettera di Bruno Maderna a Irma Manfredi datata 6 febbraio 1938 ma certamente posteriore al 3 marzo successivo, giorno dei funerali di d'Annunzio, come si evince dall'incipit» (italiano originale dell'autore). |
| VINCENZO CARDARELLI, <i>Poesie</i> , Roma, Edizioni di Novissima, 1936.   | <i>Alba</i> (1939)                            | Ivi, p. 420, nota 27, ove, a proposito della fonte cardarelliana si precisa: «[edizione] preceduta d'apparizioni in rivista ( <i>L'Italiano</i> , 1927) e in volume ( <i>Il sole a picco</i> , Bologna, L'Italiano Editore, 1929; <i>Giorni in piena</i> , Roma, Quaderni di Novissima, 1934)».   |
| ALDO PALAZZESCHI, <i>Poesie, 1904-1909</i> , Firenze, Vallecchi, 1925 (o anche <i>Poesie</i> , Milano, Giulio Preda, 1930).   | Lettere a IM, 17.v e 30.vi.1939               | DAL MOLIN, <i>Maderna and the Poets, 1938–48</i> , p. 421.  |
| VINCENT D'INDY, <i>Cours de composition musicale</i> , II, Paris, Durand, [1909].   | Lettera a IM, 13.vi.1939                      |   |
| PAUL HINDEMITH, <i>Unterweisung im Tonsatz</i> , I: <i>Theoretischer Teil</i> , Mainz, Schott 1937; II: <i>Übungsbuch für den zweistimmigen Satz</i> , Mainz, Schott, 1939. | Lettere a IM, 19.xii.1939 e 19.i.1943         |   |
| <i>Cenerentola</i> , fiaba musicale in tre atti, azione scenica del maestro Ermanno Wolf-Ferrari, versi di Maria Pezzè-Pascolato, Firenze, G. Barbera, 1900.                | Scena lirica da <i>Cenerentola</i> (1940)     | Ivi, p. 425, nota 47.   |
| EURIPIDE, <i>Le tragedie</i> , III: <i>Le suppli. Ercole. Ippolito</i> , Bologna, Zanichelli, 1928 (I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli).                            | Scena lirica da <i>Ippolito</i> (1940)        | Ivi, p. 425, nota 48; cfr. anche lettera a IM del 16.iv.1940.   |

Il dopoguerra

| Riferimento/i bibliografico/i  | Opera / Evento / Testo / Documento pertinente  | Note e letteratura secondaria sull'argomento   |
|--|--|--|
| 1. <i>Essais de Montaigne</i> , avec les notes de M. Coste, suivis de son éloge, Genève, Villard fils & Nouffer, 1780.   | <i>Dalle Confessioni</i> (1946)                | Cfr. supra, p. 196.  |
| 2. PABLO PICASSO, <i>Lettera sull'arte</i> , prima ed. it. «Belvedere. Giornale d'arte», II, marzo 1930 (ed orig. «Ogoniok», 20, Mosca, 16 maggio 1926).   |  |  |
| 1. <i>Œuvres complètes de Paul Verlaine</i> , texte définitif collationné sur les originaux et sur les premières éditions, avertissement par Charles Morice, I: <i>Poèmes saturniens; Fêtes galantes; La bonne chanson; Romances sans paroles; Sagesse; Jadis et Naguere</i> , Paris, Albert Messein, 1923 (1944 <sup>2</sup> ).<br>2. PAUL VERLAINE, <i>Œuvres poétiques complètes</i> , texte établi et annoté par Yves Gérard Le Dantec, NRF Paris 1938 (Bibliothèque de la Pléiade, 47).<br>3. PAUL VERLAINE, <i>Poésies</i> , aquarelles de Filippo de Pisis, [a c. di Enrico Emanuelli], Milano, Enrico Damiani, 1945. | <i>Liriche su Verlaine</i> (1946)              | PAOLO DAL MOLIN, <i>Le 'Liriche su Verlaine' di Bruno Maderna: Disposizione, testo poetico, occasioni di un'opera giovanile e luoghi critici della sua fortuna postuma</i> , «Philomusica on-line», 18, 2019, pp. 141-171: 144-145. A fronte dei riferimenti bibliografici qui indicati (desunti dall'autore sulla base di corrispondenze tra le varianti testuali presenti nelle varie edizioni e nel testo poetico intonato da Maderna), va ricordato che ad oggi «si ignora se il compositore attinga da un'edizione di ciascuna raccolta (poco probabile), da un'edizione 'completa' dell'opera poetica di Verlaine, oppure da uno dei diversi florilegi stampati prima del 13 novembre 1946» (ivi, p. 144). |
| <i>Lirici greci</i> , tradotti da Salvatore Quasimodo, con un saggio di Luciano Anceschi, Milano, Edizioni di Corrente, 1940.  | <i>Tre liriche greche</i> (1948-49)            | DAL MOLIN, <i>Maderna and the Poets, 1938–48</i> , p. 436.   |
| RENÉ LEIBOWITZ, <i>Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg</i> , Paris, L'Arche, 1949  | Lettera di BM a René Leibowitz del 21.xii.1949 | Cfr. supra, p. 197.  |

Anni Cinquanta

| Riferimento/i bibliografico/i   | Opera / Evento / Testo / Documento pertinente                 | Note e letteratura secondaria sull'argomento   |
|---|---|--|
| FRANZ KAFKA, <i>Il Processo</i> , versione e prefazione di Alberto Spaini, Torino, Frassinelli 1945 <sup>2</sup> (o anche 1946 <sup>3</sup> , 1948 <sup>4</sup> ).  | “ <i>Studi</i> ” per il <i>Processo</i> di Franz Kafka (1950) | CLAUDIA VINCIS, <i>The ‘Studi per “Il Processo” di Franz Kafka’ and Their Stage Sources</i> , in <i>Utopia, Innovation, Tradition</i> , pp. 383-414: 396, nota 60.   |
| 1. ANDRÉ PIRRO, <i>Histoire de la musique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup></i> , Paris, Librairie Ronouard, 1940.<br>2. <i>Dufay and his Contemporaries. Fifty Compositions (Ranging from about A.D. 1400 to 1440)</i> , transcribed from ms. Canonici misc. 213 in the Bodleian Library, ed. by John Frederick Randall Stainer and E. Cecilia Stainer, with an introduction by Edward Williams Byron Nicholson and a critical analysis of the music by John Stainer, London, Novello, 1898.<br>3. FRANCO ABBIATI, <i>Storia della musica</i> , II: <i>Roma, Medioevo, Rinascimento</i> , Milano, Garzanti, 1944. | Radioconferenza <i>Gli Olandesi in Italia</i> (11.II.1951)    | Materiali conservati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, Collezione Bruno Maderna, Textmanuskripte.   |
| FEDERICO GARCÍA LORCA, <i>Canti gitani e prime poesie</i> , introduzione, testo, versione, a c. di Oreste Macrì, Parma, Guanda, 1949.   | <i>Studi per il «Llanto» di García Lorca</i> (1950-1952)      | NIVA LORENZINI, “ <i>Agglutinati all’oggi</i> ”: <i>musica e poesia alla svolta degli anni Cinquanta</i> , in <i>Pour Bruno: Memorie e ricerche su Bruno Maderna</i> , a c. di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Lucca, LIM, 2015, pp. 19-39: 23. |
| 1. <i>Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana (8 settembre 1943 – 25 aprile 1945)</i> , a c. di Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli, Torino, Einaudi, 1952.<br>2. FRANZ KAFKA, <i>Briefe an Milena</i> , hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Willy Haas, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1952.<br>3. ANTONIO GRAMSCI, <i>Lettere dal carcere</i> , Torino, Einaudi, 1947.  | <i>Vier Briefe</i> (1953)                                     | NICOLA VERZINA, <i>Premessa</i> , in BRUNO MADERNA, <i>Kranichsteiner Kammerkantate</i> , per soprano, basso e orchestra da camera (1953), a c. di Nicola Verzina, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, [2003], pp. xv, XVIII-XIX.                   |

|   |   |   |
|---|---|---|
| ARNOLD SCHÖNBERG, <i>Vorwort</i> in ANTON WEBERN, <i>Sechs Bagatellen für Streichquartett</i> , op. 9, Wien, Universal Edition, 1924 (engl. transl. in Id., <i>Style and Idea</i> , New York, The Philosophical Library, 1950, pp. 483-484).  | <i>Conferenza sulla dodecafonia e gli sviluppi della tecnica seriale in Italia</i> (1954) | Cfr. supra, p. 197.   |
| RICCARDO BACCHELLI, <i>Memorie del tempo presente (Poemi lirici 1914, Memorie del tempo presente, Amleto, la notte dell’8 settembre 1943)</i> , Milano, Rizzoli, 1953.  | <i>Amleto</i> (1956)  | MAURIZIO ROMITO, <i>De l’écran à la scène, les musiques de Maderna pour la télévision e le théâtre</i> , in <i>à Bruno Maderna</i> , sous la dir. de Geneviève Mathon, Laurent Feneyrou, Giordano Ferrari, I, Paris, Basalte, 2007, pp. 177-224: 186, 205-206, nota 43. |
| Trad. di Manara Valgimigli (1952); successivamente in MANARA VALGIMIGLI, <i>Traduzioni: Eschilo, Sofocle, Euripide, Platone, Aristotele</i> , Firenze, Sansoni, 1964.   | <i>Medea</i> (1957)   | Ivi, pp. 181-182.   |
| FEDERICO GARCÍA LORCA, <i>Yerma</i> , trad. di Carlo Bo, Milano, Rosa e Ballo, 1944.  | <i>Yerma</i> (1958)   | Ivi, pp. 187, 206, nota 48.   |
| THEODOR W. ADORNO, <i>Das Altern der Neuen Musik</i> (1955), in <i>Dissonanzen</i> , Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958.   |   | Cfr. supra, p. 197.   |
| 1. ARNOLD SCHERING, <i>Geschichte der Musik in Beispielen</i> , Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1931.<br>2. <i>Sing-und Spielmusik aus alterer Zeit</i> , hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig, Quelle & Meyer, 1926.<br>3. GUILLAUME DE MACHAUT, <i>Musikalische Werke</i> , hrsg. von Friedrich Ludwig, I: <i>Balladen, Rondeaux und Virelais</i> , Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926.<br>4. <i>Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz</i> , hrsg. von Johannes Wolf, Lippstadt, Kistner & Siegel & Co., 1955.<br>5. <i>Polyphonies du XIII<sup>e</sup> siècle. Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier</i> , publié par Yvonne Rokseth, III, Paris, Éditions de L’Oiseau Lyre, 1936.<br>6. <i>Music of the Troubadours. Six Songs in Provençal by Bernart de Ventadorn</i> , transcribed and arranged by Egon Wellesz, London, Oxford U. Press, 1947. | <i>La Commedia umana [Per il Decameron]</i> (1959-1960)                                   | Materiali relativi al progetto del balletto <i>La Commedia umana</i> , conservati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, Collezione Bruno Maderna, M. 73.   |



7. UGO SESINI, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca ambrosiana R. 71 Sup*, Torino, Chiantore, 1942.

8. PIERRE AUBRY, *Trouvères et Troubadours*, Paris, Librairie Felix Alcan (Les maîtres de la musique), [1909 o ristampe].

9. JEAN MAILLARD, *Évolution et esthétique du lai lyrique. Des origines à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Centre de Documentation Universitaire et S.E.D.E.S. réunis, 1963.

10. *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, sous la dir. de Henry Expert, Paris, Leduc – Senart, 1894-1908, x; JACQUES MAUDUIT, *Chansonnettes mesurées de Ian-Antoine de Baïf (1586)*, 1899.

## Anni Sessanta

| Riferimento/i bibliografico/i   | Opera / Evento / Testo / Documento pertinente  | Note e letteratura secondaria sull'argomento   |
|---|--|--|
| 1. HERBERT WEINSTOCK, <i>La signification de la musique</i> , traduction de C[laude] Saimant, «Profils: Musique, Lettres, Art des États-Unis», 3, avril 1953, pp. 41-53 (ed. orig. <i>Music as an Art</i> , New York, Harcourt Brace, 1953, pp. 3-14 [ <i>Introduction: The Meaning of Music</i> ]).<br>2. DOMINIQUE DUBARLE, <i>Humanisme scientifique et raison chrétienne</i> , Paris, Desclée de Brouwer, 1953. | « <i>Dartington – 31 luglio 1960</i> » e « <i>Il “controllo-pianificazione”</i> » (1960) | BRUNO MADERNA, <i>Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica</i> , a c. di Angela Ida De Benedictis, Michele Chiappini e Benedetta Zucconi, Milano, il Saggiatore, 2020, pp. 643-653.   |
| FEDERICO GARCÍA LORCA, <i>Teatro</i> , prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.   | <i>Don Perlimplin</i> (1961)   | GIORDANO FERRARI, « <i>Questa storia di Don Perlimplino era...</i> », in <i>L'immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e la sperimentazione radiofonica</i> , a c. di Angela Ida De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Milano, RAI Trade-Die Schachtel, 2012, pp. 25-34: 27, nota 13.  |
| <i>Vivo e Coscienza</i> (1962), edito postumo in PIER PAOLO PASOLINI, <i>Teatro</i> , a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001.   | <i>Vivo e Coscienza</i> (1962)   | SILVIA DE LAUDE, <i>Il progetto di un “balletto cantato” con libretto di P.P. Pasolini: “Vivo e coscienza”</i> , in <i>Bruno Maderna. Studi e testimonianze</i> , a c. di Rossana Dalmonde e Marco Russo, Lucca, LIM, 2004, pp. 289-298.   |
| 1. FRIEDRICH HÖLDERLIN. <i>Sämtliche Werke</i> , hrsg. von Friedrich Beissner, Frankfurt a. M., Insel-Verlag, 1961.<br>2. VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, <i>Majakovskij</i> , in Id. <i>Opere</i> , a c. di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1958.<br>3. W. H. AUDEN, <i>Poesie</i> , introduzione, versione e note di Carlo Izzo, Parma, Guanda, 1952.<br>4. LORCA, <i>Teatro</i> .                                 | <i>Hyperion</i> (1963-1970)  | ANNA GIUBERTONI, <i>Le fonti poetiche dell’“Hyperion”</i> , «Nuova rivista musicale italiana», xv/2, 1981, pp. 197-205;<br>FRANCESCA MAGNANI, <i>L’“Hyperion” di Maderna: quale poeta per quale canto</i> , in <i>Studi su Bruno Maderna</i> , a c. di Mario Baroni e Rossana Dalmonde, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1989, pp. 177-194.<br><br>In un’intervista con Martine Cadieu del 1968, Maderna dichiara: «ho riletto l’ <i>Hyperion</i> di Hölderlin, che conoscevo già attraverso una mediocre traduzione italiana [verosimilmente a c. di Giovanni Angelo Alfero, Torino, UTET, 1931]. Riscoperto in lingua tedesca, questo romanzo mi ha sconvolto» (MADERNA, <i>Amore e curiosità</i> , pp. 306, 308, nota 1). |

|  |  |  |
|--|--|--|
| 1. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, <i>Claudio Monteverdi</i> , Milano, Treves, 1929.   | <i>Orfeo</i> di Claudio Monteverdi, nuova realizzazione scenica a c. di Bruno Maderna (1967) | MADERNA, <i>Amore e curiosità</i> , pp. 527-528, nota 4. |
| 2. HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, <i>Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)</i> , Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956.  |  |  |
| 3. GUSTAVE REESE, <i>Music in the Renaissance</i> , New York, Norton, 1954.  |  |  |
| 4. WILLI APEL, <i>The Notation of Polyphonic Music, 900-1600</i> , Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1953.  |  |  |
| 5. GIACOMO BENVENUTI, <i>Appendice</i> in CLAUDIO MONTEVERDI, <i>L'Orfeo</i> , favola pastorale in un prologo e cinque atti di Alessandro Striggio figlio, realizzazione della partitura del 1609 e riduzione per canto e pianoforte a c. di Giacomo Benvenuti, Milano, I classici musicali italiani, 1942, pp. 169-184. |  |  |
| 6. FRANCO ABBIATI, <i>Storia della musica</i> , Milano, Treves, 1939-1946, I: <i>Roma, Medio Evo, Rinascimento</i> , 1939.   |  |  |
| 7. <i>Handbuch der Musikwissenschaft</i> , hrsg. von Ernst Bücken, Wildpark – Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, VII: ROBERT HAAS, <i>Die Musik des Barocks</i> , 1929.   |  |  |
| 8. ENRICO MAGNI DUFFLOCQ, <i>Storia della musica</i> , I: <i>Dalle origini al secolo XVIII</i> , Milano, Società editrice libraria, 1929.  |  |  |
| 9. ADOLF SANDBERGER, <i>Vorwort</i> in CLAUDIO MONTEVERDI, <i>Orfeo</i> , Facsimile des Erstdrucks der Musik, Augsburg, Benno Filser, 1927, pp. 4-8.   |  |  |
| UMBERTO ECO, <i>Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee</i> , Milano, Bompiani, 1962.  | <i>Sulla «Teoria dell'informazione»</i> (ca. 1967)   | Ivi, pp. 654-668.  |

|  |                                      |   |
|--|--------------------------------------|---|
| 1. <i>The Fitzwilliam Virginal Book</i> , edited from the original manuscript, with an introduction and notes by John Alexander Fuller Maitland and William Barclay Squire, London-Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899 (rist. anast. New York, Dover, 1963). | <i>Music of Gaiety</i> (1967-1968)   | MADERNA, <i>Amore e curiosità</i> , pp. 538-539.              |
| 2. <i>Popular Music of the Olden Time: A Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England</i> [...], ed. by William Chappell, London, Cramer, Beale & Chappell, [1855-56].                             |                                      |   |
| 3. GUSTAVE REESE, <i>Music in the Renaissance</i> , New York, Norton, 1954.  |                                      |   |
| HUGO CLAUS, <i>Morituri</i> , «Nieuw Vlaams Tijdschrift», 20, 1967, pp. 687-719 (successivamente pubblicato ad Amsterdam presso De Bezige Bej, 1968).  | <i>Hyperion en het geweld</i> (1968) | Ivi, p. 308, nota 3.  |
| JORGE LUIS BORGES, <i>Il miracolo segreto</i> (1943), in <i>Finzioni</i> , trad. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1955.   | <i>Poppetgom</i> (1968-69)           | ROMITO, <i>De l'écran à la scène</i> , pp. 196, 209, nota 89. |
| REBECCA RASS, <i>From A to Z</i> , Amsterdam, Thomas Rap, 1969 (contiene in appendice la traduzione tedesca di Walter Zürcher).  | <i>From A to Z</i> (1968-69)         | Ivi, pp. 184, 205, nota 33.                                   |

|   |                                  |  |
|---|----------------------------------|--|
| 1. GIAN PIERO BREGA, <i>Nota introduttiva</i> , in ERASMO DA ROTTERDAM, <i>I colloqui</i> , Milano, Feltrinelli, 1967.  | <i>Ritratto di Erasmo</i> (1969) | MAURIZIO ROMITO, “Ritratto di Erasmo” di Bruno Maderna, in <i>L'immaginazione in ascolto</i> , pp. 35-68: 40, 61-63. |
| 2. DELIO CANTIMORI, <i>Lutero</i> , in <i>I protagonisti della storia universale</i> , Milano, Compagnia Edizioni Internazionali, 1966.   |                                  |  |
| 3. JOHAN HUIZINGA, <i>Erasmus</i> , Torino, Einaudi, 1941.  |                                  |  |
| 4. SIRO ATTILIO NULLI, <i>Erasmus e il Rinascimento</i> , Torino, Einaudi, 1955   |                                  |  |
| 5. GIOVANNI CALVINO, <i>Dalle «Istituzioni della religione cristiana»</i> , Milano, Bocca, 1944.  |                                  |  |
| 6. <i>Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit</i> , hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig, Quelle & Meyer, 1926.   |                                  |  |
| 7. <i>Polyphonies du XIII<sup>e</sup> siècle</i> .  |                                  |  |
| 8. <i>Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts</i> , hrsg. von Johannes Wolf, Lippstadt, Kistner & Siegel & Co., 1955 |                                  |  |
| 9. SCHERING, <i>Geschichte der Musik in Beispielen</i> .  |                                  |  |
| 10. <i>Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII</i> , hrsg. von Macario Santiago Kastner, Mainz, B. Schott's Söhne, 1954.   |                                  |  |
| 11. GIOVANNI GABRIELI, <i>Dreichörige Kanzone (1615) zu zwölf Stimmen (Canzon à 12)</i> , hrsg. von Helmut Mönkemeyer, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1965.  |                                  |  |
| 12. GIOVANNI GABRIELI, <i>Composizioni per organo</i> , a c. di Sandro Dalla Libera, III, Milano, Ricordi, 1959.  |                                  |  |

## Anni Settanta

| Riferimento/i bibliografico/i  | Opera / Evento / Testo / Documento pertinente             | Note e letteratura secondaria sull'argomento  |
|--|---|---|
| GUSTAV RENÉ HOCKE, <i>Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte</i> , Hamburg, Rowohlt, 1959 oppure ID., <i>Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart</i> , Hamburg, Rowohlt, 1957.  | <i>Conversazione con George Stone e Alan Stout</i> (1970) | Cfr. <i>supra</i> , p. 197.   |
| 1. <i>The Indian Mind, Essentials of Philosophy and Culture</i> , ed. by Charles Alexander Moore, Honolulu, East-West Press – University of Hawaii Press, 1967.<br>2. PAUL EBERHARDT, <i>Das Rufen des Zarathustra (Die Gathas des Avesta). Ein Versuch ihren Sinn zu geben</i> , Jena, Diederichs, 1920.<br>3. <i>La Bhagavad Gītā – Le Chant du Seigneur</i> , traduction du sanskrit et notes d'Anna Kamensky, Paris, Courrier du Livre, 1964.<br>4. ALESSANDRO BAUSANI, <i>Persia religiosa</i> , Milano, il Saggiatore, 1959. | <i>Ausstrahlung</i> (1971)                                | ANGELA IDA DE BENEDICTIS, “Ausstrahlung” ou la textualité brisée d'un hymne à la vie, in <i>à Bruno Maderna</i> , pp. 287-317: 289-290, 306, note 9-10, 13, 307, nota 16. |
| WOLFF, <i>Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)</i> .   | <i>Conversazione con Christof Bitter</i> (1971)           | Cfr. <i>supra</i> , p. 197.   |
| <i>Boswell on the Grand Tour, Italy, Corsica and France, 1756-1766</i> , ed. by Frank Brady and Frederick Albert Pottle, London, William Heinemann, 1955.  | <i>Venetian Journal</i> (1971-1972)                       | ANGELA IDA DE BENEDICTIS, «Ici peut-être une cadence brillante»: Voyage dans le “Venetian Journal”, in <i>à Bruno Maderna</i> , pp. 39-68 : 40, 61, nota 8.               |
| SCHOENBERG, <i>Style and Idea</i> .  | <i>Colloquio con Leonardo Pinzauti</i> (1972)             | Cfr. <i>supra</i> , p. 197.   |

- 
- |   |                                     |   |
|---|-------------------------------------|---|
| <p>1. <i>Il Romanzo Satirico</i>, a c. di Giovanni Alfredo Cesareo e Nicola Terzaghi, Firenze, Sansoni, 1950.</p> <p>2. PETRONIUS ARBITER, <i>Satyricon: romanzo d'avventure e di costumi</i>, a c. di Umberto Limentani, Genova, Formiggini, 1912.</p> <p>3. PETRONIO ARBITRO, <i>Satyricon</i>, trad. di Edoardo Sanguineti, illustrazioni di Bruno Cassinari, Milano, Palazzi, 1969.</p> <p>4. PETRONIUS, <i>The Satyricon</i>, transl. by William Arrowsmith, New York, Mentor Classic, 1959.</p> <p>5. PETRONE, <i>Le Satyricon</i>, préface de Jean Dutourd, traduction de Pierre Grimal, Paris, Librairie Générale Française, 1960.</p> <p>6. PETRONIUS, <i>Satyricon. Schelmengeschichten</i>, lateinisch-deutsch von Konrad Müller und Wilhelm Ehlers, München, Ernst Heimeran Verlag, 1965.</p> <p>7. <i>The Poems of Propertius</i>, traduced by Albert Everett Watts, Harmondsworth, Penguin Books, 1961.</p> | <p><i>Satyricon</i> (1972-1973)</p> | <p>MADERNA, <i>Amore e curiosità</i>, p. 324, nota 2.</p> |
|---|-------------------------------------|---|
- 

## Appendice 2.

### «Lista dei pezzi utilizzati per il Decamerone»

L'elenco che segue trascrive diplomaticamente il *verso* di tre fogli battuti a macchina da Maderna con alcune sue annotazioni a penna blu e a grafite. Il documento è conservato nella Collezione Bruno Maderna della Paul Sacher Stiftung di Basilea, tra i materiali relativi al progetto del balletto *La Commedia umana* (1959-1960), noto agli studiosi anche con il titolo di *Per il Decameron*, su soggetto di Vittore Branca e con la coreografia di Leonide Massine.

L'elenco attesta una prima scrematura di 117 brani dal IX al XIV secolo, selezionati da Maderna per la realizzazione dell'ultimo quadro della *Commedia Umana*, intitolato *Griselda e Finale* (richiamato con le abbreviazioni GRI o GRI.FIN).

Nel testo, l'elenco dattiloscritto viene integrato a matita da Maderna (qui in grigio) mentre la selezione dei titoli destinati a *Griselda e Finale* è appuntata a biro blu (qui nello stesso colore) seguendo una numerazione progressiva da «GRI.FIN 1» fino al numero 23 (con la sola omissione del numero 9). Questa numerazione precisa un ordine dei brani all'interno dell'ultimo quadro del balletto che, per larga parte, coincide già con la loro successione definitiva, come risulta dallo spartito di *Griselda e Finale* a cura di Maderna (1960) conservato sempre presso la Paul Sacher Stiftung.

Sempre nell'elenco dattiloscritto, in riferimento ad alcuni brani di Machaut (nn. 26-30), compare l'indicazione di una delle fonti utilizzate da Maderna per la sua trascrizione dei testi, come riportato anche nella tabella precedente (GUILLAUME DE MACHAUT, *Musikalische Werke*, hrsg. von Friedrich Ludwig, I: *Balladen, Rondeaux und Virelais*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926).

Il progetto della *Commedia umana*, abortito da Maderna verso la fine del marzo 1960 e lasciato allo stadio di abbozzo, venne completato dalla compositrice Claude Arrieu e andò in scena dal 7 al 9 luglio 1960 al Festival Internazionale del Balletto di Nervi, Genova, sotto la direzione di Marcel Couraud.



Lista dei pezzi utilizzati per il Decamerone

|        |    |  |
|--------|----|--|
| 14 GRI | 1  | Danza di Jongleurs ( 13°-14° sec.)                                     |
| 15 GRI | 2  | "  |
| 16 GRI | 3  | "  |
| 17 GRI | 4  | "  |
| 18 GRI | 5  | "  |
| 19 GRI | 6  | "  |
| 20 GRI | 7  | " "Kalenda Maya"   |
| 21 GRI | 8  | "  |
| 22 GRI | 9  | " (USATA 2 VOLTE)  |
| 23 GRI | 10 | " "Stantipes"  |
| 24 GRI | 11 | "  |
| 25 GRI | 12 | "  |
| 26 GRI | 13 | "  |
| 27 GRI | 14 | "  |
| 28 GRI | 15 | "  |
| 29 GRI | 16 | "  |
| 30 GRI | 17 | "  |
| 31 GRI | 18 | Anonimo fiorentino ( 14° sec.) - Saltarello                            |
| 32 GRI | 19 | G. de Machaut - Ballata : " Nes que on porroit les estoilles "         |
| 33 GRI | 20 | Adam de la Halle - Rondo strumentale " Li dous regars de ma dame " II° |
| 34 GRI | 21 | " " " vocale ( " tire, tire.. )  |
| 35 GRI | 22 | " " " e strumentale ( voce femm. )                                     |
| 36 GRI | 23 | " " " " ( con introd. strum. )   |
| 37 GRI | 24 | G. Dufay - Motetto: " Ces moys de May "                                |
| 38 GRI | 25 | Landino - " " Caro Signor "  |
| 39 GRI | 26 | G. de Machaut - Motetto: " Pour quoy me bat mes maris "                |
| 40 GRI |    | (Mot. pag. 58-61)  |
| 41 GRI | 27 | " - Rondo: " Douce Dame, tant com vivray "                             |
| 42 GRI |    | (Rond. pag 68 )  |
| 43 GRI | 28 | " - Virelai: " Douce dame jolie "                                      |
| 44 GRI |    | ( Vir. pag. 71 )   |
| 45 GRI | 29 | " - Lai: " Loyaute que point ne delay "                                |
| 46 GRI |    | ( Lai pag. 24 )  |
| 47 GRI | 30 | " - Virelai: " Se je soupire profondement "                            |
| 48 GRI |    | ( Vir. pag. 89 )   |
| 49 GRI | 31 | G. Dufay - " Revelons nous, Amoureux "                                 |
| 50 GRI | 32 | " - " He! Compaignons "  |
| 51 GRI | 33 | " - " La belle se sied au pie de la tour "                             |
| 52 GRI | 34 | " - " Adieu m'amour "  |
| 53 GRI | 35 | " - " Ce jour de l'An "  |
| 54 GRI | 36 | " - " Je languis en piteux martire "                                   |
| 55 GRI | 37 | " - " J'attendrai tant qu'il vous plaira "                             |
| 56 GRI | 38 | Landino - " La Pescha "  |
| 57 GRI | 39 | Gherardello de Florentia - " Tosto che l'alba " Caccia                 |
| 58 GRI | 40 | Landino - " Grand piante agl'occhi "                                   |
| 59 GRI | 41 | G. Dufay - " Vergine Bella "   |
| 60 GRI | 42 | Anonimo Trovatore - " La quinte Estampida "                            |
| 61 GRI | 43 | " " - " Bele Doette "  |
| 62 GRI | 44 | " " - " En Mai la rousee "   |
| 63 GRI | 45 | Niedhart - " Mayenzzeit "  |
| 64 GRI | 46 | Bernart - " Can vei la lauzeta "                                       |

## Lista dei pezzi utilizzati per il Decamerone

|                 |    |  |
|-----------------|----|--|
| 14 GRI          | 1  | Danza di Jongleurs (13°-14° sec.)  |
| 15 GRI          | 2  | "  |
| 16 GRI          | 3  | "  |
| 17 GRI          | 4  | "  |
| 18 GRI          | 5  | "  |
| 19 GRI          | 6  | "  |
| 20 GRI          | 7  | " «Kalenda Maya»   |
| 21 GRI          | 8  | "  |
| 8 GRI.FIN. (22) | 9  | " (usata 2 volte)  |
| 23              | 10 | " «Stantipes»  |
| 24              | 11 | "  |
| 25              | 12 | "  |
| 5 GRI.FIN       | 13 | "  |
|                 | 14 | "  |
|                 | 15 | "  |
| 3 GRI.FIN       | 16 | "  |
|                 | 17 | "  |
|                 | 18 | Anonimo fiorentino (14° secolo) - Salterello                             |
| 2 GRI.FIN.      | 19 | G. de Machaut - Ballata: «Nes que on porroit les estoilles»              |
|                 | 20 | Adam de la Halle - rondo strumentale «Li dous regars de ma dame» II°     |
|                 | 21 | Adam de la Halle - rondo vocale («tire, tire...»)                        |
|                 | 22 | Adam de la Halle - rondo vocale e strumentale (voce femm.)               |
|                 | 23 | Adam de la Halle - rondo vocale e strumentale (con introd. strum.)       |
|                 | 24 | G. Dufay - Motetto: «Ces moys de May»                                    |
|                 | 25 | Landino - Motetto: «Caro Signor»   |
|                 | 26 | G. de Machaut - Motetto : «pour quoy me bat mes maris» (Mot. Pag. 58-61) |
| 11 GRI.FIN.     | 27 | G. de Machaut - Rondo : «Douce dame, tant com vivray» (Rond. Pag. 68)    |
|                 | 28 | G. de Machaut - Virelai : «Douce dame jolie» (Vir. Pag. 71)              |

Dattiloscritto con annotazioni autografe di Bruno Maderna

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE BRUNO MADERNA, M.73

Foglio 1 di 3

|           |    |   |
|-----------|----|---|
|           | 29 | G. de Machaut – Lai : «Loyaute que point ne delay»<br>(Lai pag. 71)       |
|           | 30 | G. de Machaut – Virelai : «Se je souspir profondement»<br>(Vir. Pag. 89)  |
|           | 31 | G. Dufay – «Revelons nous, Amoureux»                                      |
|           | 32 | G. Dufay – «He! Compaignons»  |
|           | 33 | G. Dufay – «La belle se sied au pie de la tour»                           |
|           | 34 | G. Dufay – «Adieu m'amour »   |
|           | 35 | G. Dufay – «Ce jour de l'An »   |
|           | 36 | G. Dufay – «Je languis en piteux martire »                                |
|           | 37 | G. Dufay – «J'attendrai tant qu'il vous plaira »                          |
|           | 38 | Landino – «La Pescha»   |
|           | 39 | Gherardello de Florentia – «Tosto che l'alba» Caccia                      |
|           | 40 | Landino – «Grand pianto agl'occhi»  |
|           | 41 | G. Dufay – «Vergine Bella»  |
|           | 42 | Anonimo Trovatore – «La quinte Estampida»                                 |
|           | 43 | Anonimo Trovatore – «Bele Doette»   |
|           | 44 | Anonimo Trovatore – «En Mai la rousee»                                    |
|           | 45 | Niedhart – «Mayenzeit»  |
|           | 46 | Bernart – «Can vei la lauzeta»  |
|           | 47 | Moniot d'Arras – «Ce fut en Mai»  |
|           | 48 | Anonimo Trovatore – «In Saeculum Viellatoris»                             |
|           | 49 | ” – «Entre Copin et Bourgois»   |
|           | 50 | Adam de la Halle – «Amour et ma Dame aussi»                               |
| 8 GRI.FIN | 51 | ” – «Li dos Regars»   |
|           | 52 | Anonimo Jongleurs – «Stantipes»   |
|           | 53 | G. Dufay – «Se la face ai pale»   |
| 4 GRI.FIN | 54 | G. Binchois – «De plus en plus»   |
|           | 55 | Anonimo Trovatore (dal Glogauer Liederbuch 1480) «Der neue Bauernschwanz» |
|           | 56 | Anonimo Trovatore – «Saltarello»  |
| X         | 57 | ” – «La quinta Estampida»   |
| X         | 58 | ” – «Bele Doette»   |
| X         | 59 | ” – «En Mai la Rousee»  |

|                |    |  |
|----------------|----|--|
| X              | 60 | Niedhart von Reuenthal – «Mayenzeit»   |
| X              | 61 | Bernart de Ventadorn – «Can vei la Lauzeta»                                      |
| X              | 62 | Moniot d'Arras – «Ce fute en Mai»  |
| X              | 63 | Anonimo Trovatore – «In Saeculum Viellatoris»                                    |
| X              | 64 | ” – «Entre Copin net Bourgeois»  |
| X              | 65 | Adam de la Halle – «Amour et ma Dame aussi»                                      |
| X              | 66 | ” – «Li dos Regars»  |
| X              | 67 | ” – Anonimo Jongleurs – «Stantipes»  |
|                | 68 | Niedhart von Reuenthal – «Mei hat wuennlich entsprossen»                         |
|                | 69 | ” – «Der Mei hat mennik Herze»   |
|                | 70 | ” – «So schiene wir den Auge nie gesehen»  |
|                | 71 | Witzlaw von Rugen – «We ich han gedacht»   |
|                | 72 | ” – «Loybere risen»  |
|                | 73 | Oswald von Volkenstein – «Der May mit lieber Zal»<br>(descrizione canto uccelli) |
|                | 74 | Bernart de Ventadorn – «Lancan vel la folha»                                     |
|                | 75 | Adam de la Halle – «Dieu soit en cette Maison»                                   |
| 10 GRI.FIN     | 76 | Perotin – «Alleluja viderunt» (Organum quadruplum) (usata<br>in gri. 3° parte)   |
| 7 GRI.FIN      | 77 | Gautier de Chatillon – «Ver Pacis aperit»  |
|                | 78 | Anonimo (codice di Montpellier) – «Beata nobis Gaudia»                           |
| 6 e 12 GRI.FIN | 79 | Perotin (attribuito) – «Felix Francia» (usato 2 volte A e B)                     |
|                | 80 | Anonimo (cod. di Montpellier) – «Deus in Auditorium»                             |
|                | 81 | ” – «Alle psallite cum Luya»   |
| 13 GRI.FIN     | 82 | ” – «Alleluja psallat» (usato 2 volte)   |
|                | 83 | ” – «Oquet» (3 tromboni)   |
|                | 84 | ” – «Oquet» (3 trbni e 3 str.)   |
|                | 85 | ” – «A la clarte» Motetto  |
|                | 86 | ” – «Face de moi son plaisir»  |
|                | 87 | ” – «Quant je parti»   |
|                | 88 | ” – «Hier main toz »   |
|                | 89 | ” – «Amor Vinces»  |
|                | 90 | ” – «Se je chante bien doi amer»   |
|                | 91 | Adam de la Halle – «Fines Amourettes»  |

|           |   |
|-----------|---|
| 92        | Pierre de la Croix – «S'amours eust point de poer»  |
| 93        | Anonimo (Cod. Di Montpellier) – «Favellandi Vicium» |
| 94        | ” – «Rex Beatus»                                    |
| 95        | ” – «Servent Regem»                                 |
| 96        | Adam de la Halle – Rondo (2°)                       |
| 97        | Adam de la Halle – Rondo (3°)                       |
| 98        | Adam de la Halle – Rondo (4°)                       |
| 99        | Adam de la Halle – Rondo (5°)                       |
| 100       | Adam de la Halle – Rondo (6°)                       |
| 101       | Adam de la Halle – Rondo (7°)                       |
| 102       | Adam de la Halle – Rondo (8°)                       |
| 103       | Adam de la Halle – Rondo (9°)                       |
| 104       | Jacopo da Bologna – «Fenice Fu»                     |
| 105       | Johannes de Florentia – «Per larghi Prati»          |
| 106       | Johannes de Florentia – «Io son un pellegrin»       |
| 107       | Landino – «El moi dolce sospir»                     |
| 108       | Landino – «Non avra mai pieta»                      |
| 109       | Anonimo (Cod. di Pistoia) – «Merce, merce o morte»  |
| 110       | Oswald von Volkestein – «Sag an, herzbek»           |
| 111       | ” – «Wolauff Gesell! Wer jagen will»                |
| 112       | ” – «Nu huss!»                                      |
| 113       | ” – «Es fuegt sich»                                 |
| GRI.FIN 1 | 114 ” – «Gelueck und hail»                          |
|           | 115 ” – «Stand auf Maredel»                         |
|           | 116 Anonimo – Lamento di Tristano (Sec. 14°)        |
|           | 117 Anonimo – «Chevalier, mult estes grasiz» (1147) |

Paolo Dal Molin – Claudia Vincis

## La biblioteca di Luigi Nono: definizione del patrimonio e analisi di libri ‘marxisti e democratici’ (1944-1956)

### Introduzione

L'Archivio Luigi Nono (d'ora innanzi ALN o fondo) è organizzato in cinque serie (Audio-video, Biblioteca, Carteggi, Fotografie, Manoscritti) ed è gestito dall'Ente che le eredi e proprietarie, Nuria Schoenberg, Silvia e Serena Nono, hanno costituito e sostengono dal 1993: l'Associazione Archivio Luigi Nono, divenuta nel marzo 2007 Fondazione.<sup>1</sup> La seconda serie archivistica (Biblioteca) è articolata in sei sottoserie: monografie; periodici; musica a stampa di Luigi Nono e di altri compositori; ritagli stampa e recensioni; programmi di concerto; manifesti e locandine. Il presente contributo riguarda in particolare le prime tre.

La biblioteca di Luigi Nono (1924-1990) è senza dubbio una delle più frequentate nelle ricerche musicologiche sui compositori del Novecento. Una simile condizione dipende da diversi fattori patrimoniali, conservativi e disciplinari concomitanti. Dagli anni Novanta, infatti, la progressiva accessibilità dei documenti noniani ha coinciso con la fioritura degli studi sui processi compositivi novecenteschi.<sup>2</sup> E tali studi, esercitati su un'opera come quella di Nono, ampiamente basata su testi preesistenti, hanno condotto a esplorare l'archivio del compositore (e la raccolta libraria al suo interno) mentre era in corso di inventariazione analitica.<sup>3</sup>

Finito di scrivere nel novembre 2018, rielaborato nel dicembre 2023, revisione e editing giugno-luglio 2024. Ringraziamo sentitamente le eredi di Luigi Nono, che hanno favorito lo studio della biblioteca e generosamente autorizzato la pubblicazione delle immagini, e Clementina Casula, che ha dispensato consigli fondamentali per alcuni passi dell'analisi e la loro formulazione. Se fosse necessario distinguere le responsabilità, l'introduzione e la prima parte sono di Claudia Vincis, la seconda parte è di Paolo Dal Molin. Ricerca svolta anche nell'ambito del PRIN 2017 *Patrimoni, festival, archivi: pratiche musicali e performative di tradizione orale nel XXI secolo*, diretto da Giovanni Giuriati.

1. Cfr. ERIKA SCHALLER, *Das Archivio Luigi Nono*, in *Schoenberg & Nono. A Birthday Offering to Nuria on May 7, 2002*, ed. by Anna Maria Morazzoni, Firenze, Olschki, 2002, pp. 345-353; PAOLO DAL MOLIN, *Accessing Luigi Nono's Correspondence: a User's Perspective*, «Archival Notes», 1, 2016, pp. 101-111: <https://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/48> (ultimo accesso: 24 luglio 2024); CLAUDIA VINCIS, *La creazione dell'archivio digitale. Accesso e conservazione a lungo termine dei fondi dell'Archivio Luigi Nono*, conferenza di presentazione del database della Fondazione, <https://archivio.luiginono.it/login>, all'interno del v Festival Luigi Nono alla Giudecca, Venezia 4 novembre 2022 (inedito).

2. Cfr. FRIEDEMANN SALLIS, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 33-40.

3. Per una sintesi dei primi esiti di tali studi, con i rinvii bibliografici alle allora recentissime ricerche, cfr. *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a c. di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze, Olschki, 1999 (Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono. Studi, 1).

La pubblicazione nel 2001 degli scritti e delle interviste di Nono (Ricordi – LIM) ha dato un impulso notevole allo scavo sistematico della sua biblioteca, per effetto dei numerosi rinvii in apparato ai suoi libri.<sup>4</sup> Negli anni Dieci, poi, la Fondazione Archivio Luigi Nono (FALN) ha iniziato a progettare e realizzare un articolato programma di tutela e valorizzazione del patrimonio librario, che ha prodotto un'edizione facsimilare di pregio (la partitura dell'op. 31 di Arnold Schönberg copiosamente annotata da Nono),<sup>5</sup> una monografia illustrata su quaranta volumi del fondo recanti dediche di varie personalità, nonché la campagna *Adotta un libro*, sul modello della British Library, per il co-finanziamento del restauro degli esemplari più usurati. Contemporaneamente sono apparsi carteggi e studi noniani accompagnati da appendici documentali che valorizzano numerosi esemplari della biblioteca.<sup>6</sup>

Il presente contributo è articolato in due parti. La prima offre un quadro della biblioteca di Nono: riassume la storia della sua tutela, dalla ricomposizione postuma alle successive integrazioni (1.1), e illustra le caratteristiche dei due cataloghi che la descrivono (1.2). A partire dai loro dati più 'alti', definisce poi la biblioteca stessa e affronta il tema della sua composizione, per svariati motivi arricchita anche di elementi altrui. Si tratterà qui della definizione e della composizione della 'biblioteca materiale', mentre verrà deliberatamente trascurata la 'biblioteca mentale', documentata da scritti e carte di lavoro e formata anche da *desiderata* e titoli non posseduti ma consultati.

4. LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, a c. di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Milano – Lucca, Ricordi – LIM, 2001. Degli stessi anni sono esemplari le ricerche di Angela Ida De Benedictis su *Intolleranza 1960* e i progetti da Pavese: cfr. la bibliografia della scheda <https://www.luiginono.it/opere/intolleranza-1960/#tab-id-6> (ultimo accesso: 24 luglio 2024) e ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Luigi Nono et Cesare Pavese: miroir croisé*, in *Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte / musique, techniques de composition*, actes du colloque (Strasbourg, 29-30 novembre 2002), sous la dir. de Pierre Michel et Gianmario Borio, Lillebonne, Millenaire III, 2005, pp. 79-107.

5. ARNOLD SCHÖNBERG, *Variationen für Orchester Op. 31. Partitura analizzata da Luigi Nono*, facsimile e DVD, Belluno-Venezia, Colophon-Fondazione Archivio Luigi Nono, 2011. Edizione tirata in mille esemplari su carta Magnani Velata da 100 g; i primi sessanta «sono arricchiti da un'opera in ferro scarnificata da fiamma ossidrica e da una tecnica mista originale su carta di Giuseppe (Pino) Spagnulo». Il cofanetto contiene anche un volumetto prefato da Nuria Schoenberg Nono, con documenti e testi introduttivi di Therese Muxeneder e Claudia Vincis.

6. *Per Luigi Nono. Dediche*, a c. di Nuria Schoenberg Nono, Venezia, Fondazione Archivio Luigi Nono, 2014, con schede di Claudia Vincis e Paolo Dal Molin; LUIGI NONO – MASSIMO MILA, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a c. di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2010 (contiene un'appendice di lettere intercorse tra il compositore e l'editore Giulio Einaudi); *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann-Luigi Nono (1957-1990)*, a c. di Angela Ida De Benedictis e Ulrich Mosch, Firenze, Olschki, 2012 (Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono. Studi, 4); LUIGI NONO – GIUSEPPE UNGARETTI, *Per un sospenso fuoco. Lettere 1950-1969*, a c. di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Milano, il Saggiatore, 2016. Fra gli studi segnaliamo a titolo di esempio: LAËTTIA DERBEZ, *Étude comparative entre les œuvres vocales de Luigi Nono des années 1960 et les musiques anciennes*, tesi di dottorato, EHES, 2014; PAOLO DAL MOLIN, «Der Kontrapunkt der Linien ist durch den Kontrapunkt der Klangflächen abgelöst». I modelli policorali storici nella prospettiva di Luigi Nono, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 33, 2013, pp. 213-218 e Id., *Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono*, in *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del xx secolo*, a c. di Gianmario Borio e Angela Carone, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2022, pp. 23-54.

La seconda parte muove dalla premessa che la biblioteca di Nono si presta all'analisi da diverse angolature: come biblioteca d'autore instaura rapporti genetici con la produzione del compositore (musicale, drammaturgico-musicale, teorica e saggistica, epistolare, ecc.) e come biblioteca di persona contribuisce a individuare lo spettro dei suoi interessi, letture e studi, e le loro dinamiche. Queste ultime rispondono certamente alle logiche attinenti alla sfera personale del compositore (rilevabile, ad esempio, in note di possesso, dediche e annotazioni), a loro volta influenzate dal contesto familiare e socio-culturale di origine, ma possono anche essere utilmente analizzate in termini di rispondenza a strategie di posizionamento all'interno dei campi in cui egli ha costruito la propria traiettoria professionale.<sup>7</sup>

A partire da questi assunti allora, la seconda parte esamina un segmento della biblioteca da una prospettiva bibliografica in senso lato.<sup>8</sup> Sono stati considerati i volumi della biblioteca di Nono risalenti agli anni Quaranta e Cinquanta, focalizzando poi l'interesse sui libri pubblicati dal Partito comunista italiano e da alcune sigle collegate, come la Universale Economica.<sup>9</sup> La delimitazione dell'analisi qualitativa in termini di appartenenza o affiliazione politica delle case editrici e di arco temporale considerato (1944-1956) è motivata dalla storia del Pci anche quale 'editore collettivo', dal riconoscimento del rapporto organico che perseguì con gli intellettuali per l'egemonia culturale nella ricostruzione repubblicana, dall'adesione ideologica e artistica di Nono, nonché dall'evoluzione della sua carriera compositiva – tutti processi ben attestati nella rispettiva letteratura di riferimento.<sup>10</sup> L'analisi delle fonti noniane consente, fra l'altro, di ricostruire alcune strategie attivate nel sottocampo artistico-musicale dall'habitus incorporato del compositore, rispondente anche alle logiche dettate dal partito nel più ampio campo intellettuale,<sup>11</sup> utilizzando esclusive reti di relazioni a livello nazionale e internazionale ma anche locale.

7. Cfr. PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2022, in particolare pp. 338-341.

8. Cfr. DONALD MCKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, trad. di Isabella Amaduzzi e Andrea Capra, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001.

9. Da questa disamina sono stati esclusi i periodici e le partiture.

10. Cfr. in particolare ELISA ROGANTE, *Un libro per ogni compagno. Il pci «editore collettivo» (1944-1956)*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2021; ALBERTINA VITTORIA, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Roma, Carocci, 2014; LUIGI NONO, *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, a c. di Antonio Trudu, Firenze, Olschki, 2008 (Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta. Archivio Luigi Nono. Studi, 3). Il periodo che va da metà anni Quaranta fino all'anno dell'invasione sovietica dell'Ungheria corrisponde agli anni formativi di Nono meglio documentati (gli studi accademici), all'esordio, alla prima affermazione del compositore nella cosiddetta avanguardia musicale postbellica e all'ingresso nel Pci (1952). Negli stessi giorni della rivolta ungherese repressa dall'Armata Rossa (23 ottobre – 4 novembre 1956), Nono porta in prima esecuzione assoluta *Il canto sospeso* (Colonia, 24 ottobre), opera di svolta poetica ed estetica, che lo impone tra le figure più influenti della musica d'arte contemporanea del proprio tempo.

11. Cfr. PIERRE BOURDIEU, *Campo del potere e campo intellettuale*, a c. di Marco d'Eramo, Roma, Manifestolibri, 2002.



L'esposizione è organizzata in quattro sezioni. La prima (2.1) offre un excursus sull'industria editoriale del partito negli anni di riferimento, trattando dunque non solo della produzione di libri ma anche della loro 'diffusione' (distribuzione e promozione), settore di attività che favorì il consumo anche da parte di Nono dei prodotti editoriali comunisti.<sup>12</sup> La seconda (2.2) riporta i risultati dello scavo sui libri del Pci conservati nella biblioteca del compositore e li analizza rispetto ai cataloghi editoriali del 'partito editore' e agli obiettivi che li alimentarono. L'analisi è preceduta da una rapida panoramica sui volumi ALN del periodo (che entra nel merito dei libri dei primi anni Quaranta rappresentativi del dissenso interno rispetto ai filoni culturalmente dominanti nell'Italia fascista del primo Novecento),<sup>13</sup> ed è seguita da un bilancio che allarga lo sguardo alle pubblicazioni marxiste prodotte da altre case italiane e ai libri dell'editore Einaudi. La terza sezione (2.3) sintetizza la produzione e la diffusione della *Universale Economica* (UE), strenuamente sostenuta dal Pci tramite una cooperativa esterna e protagonista della fase di disseminazione del libro 'popolare' e 'democratico'; quindi riferisce sui libri UE presenti nella biblioteca del compositore. Assieme ai volumi direttamente pubblicati dal partito, questi libri 'del' Pci compongono circa il 13% del posseduto ALN degli anni 1944-1956 e concorrono a formare con gli esemplari Einaudi un nucleo allora culturalmente omogeneo,<sup>14</sup> pari al 26% dello stesso segmento, di cui il presente studio dà dunque globalmente conto. La quarta e ultima sezione (2.4) estrae da questo campione uno dei titoli più significativi per la produzione musicale di Nono del periodo, assieme a una serie di titoli einaudiani (la traduzione del *Teatro* di Federico García Lorca, 1952; le *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, 1954, esemplare disperso; *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, 1951 e altro Pavese). Si tratta dello *Scritto sotto la forca* di Julius Fučík (UE), ipotesto di diversi progetti del compositore. Lo studio ripercorre aspetti della sua pubblicazione e circolazione, ricostruisce sulla base dei periodici la diffusione organizzata nel biennio 1950-1951 e con ciò risale a una specifica iniziativa territoriale del Pci veneziano. I dati emersi consentono di esplicitare la funzione (potenziale) del libro come strumento che permette al compositore di definire il proprio posizionamento nel campo artistico-musicale e nel campo intellettuale.

12. Ci baseremo soprattutto su ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*.

13. Cfr. IRENE PIAZZONI, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.

14. Cfr. GABRIELE TURI, *Casa Einaudi: libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990.

## 1. La biblioteca di Luigi Nono

### 1.1. Conservazione e catalogazione

Nel corso dei suoi sessantasei anni di vita, Nono raccolse libri, partiture, periodici e opuscoli in diversi luoghi: a Venezia, nella casa paterna sulle Fondamenta delle Zattere e in quella della propria famiglia nell'Isola della Giudecca; ad Alghero, nel ritiro estivo in Sardegna; a Friburgo e a Berlino, dove egli trascorse lunghi soggiorni negli anni Ottanta, portando e acquistando centinaia di volumi. Decine di immagini da fotografie e videoriprese lo immortalano in diversi momenti della carriera circondato nelle sue stanze da librerie ricolme e altri mobili sommersi da volumi [Figg. 1-2, pp. 244-245]. Dalla metà degli anni Ottanta, il compositore aveva trasferito con sé nella dimora delle Zattere, dove abitò negli ultimi anni, una parte cospicua e più personale della raccolta, affiancandola così a diversi libri della famiglia d'origine, alcuni dei quali presumibilmente suoi e lì rimasti dagli anni giovanili. Il resto lo aveva lasciato alla Giudecca e in Sardegna, unito a volumi della moglie, delle figlie e, specie ad Alghero, di diversi ospiti.

Il trattamento conservativo cominciò poche settimane dopo la sua morte, sopraggiunta l'8 maggio 1990. Nuria Schoenberg aveva già maturato esperienze di tutela con il lascito del padre e poté avvalersi in quei frangenti della collaborazione delle figlie e di amici. Dapprima incaricò di fotografare la parte di biblioteca custodita alle Zattere, nella disposizione finale [Figg. 3a-b, pp. 246-247]; quindi la fece censire e imballare, tenendo fede ad un obiettivo topografico di massima; lo stesso sarebbe accaduto con quanto rimasto altrove e conservato dal compositore. La Fondazione Giorgio Cini nell'Isola di San Giorgio garantì la custodia temporanea, grazie all'interessamento dell'allora direttore dell'Istituto per la Musica, Giovanni Morelli. La biblioteca fu poi tradotta e resa progressivamente accessibile nella prima sede dell'Archivio Luigi Nono, sulla Riva di San Biagio nell'Isola della Giudecca, dove confluirono anche le sue porzioni restanti. Nel settembre 2006 venne infine disposta nell'ubicazione attuale, il refettorio dell'ex-convento dei Santi Cosma e Damiano, e i libri tratti dalla famiglia, in via definitiva o temporanea, furono inventariati dandone opportuna segnalazione.

Il primo censimento fu realizzato per ragioni eminentemente pratiche, per tenere traccia cioè del contenuto delle scatole in cui sarebbero stati riposti i volumi per il trasloco. Venne redatto su schede cartacee e poi trasferito su un database realizzato con il programma FileMaker che ha costituito l'embrione del catalogo interno della biblioteca del fondo e di quella istituzionale. Per volontà del soggetto conservatore, il catalogo (d'ora in avanti catalogo FALN) è stato implementato e popolato negli anni allo scopo di fornire uno strumento di ricerca il più possibile informativo per l'utenza specializzata.



1.  
Venezia, Isola della Giudecca (San Giacomo) 882, interno: ritratto;  
fine anni Cinquanta – primi anni Sessanta

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO

2.  
Venezia, Isola della Giudecca (San Giacomo) 882, interno:  
Elena Vicini, Luigi Nono, Marino Zuccheri (di spalle), Nuria Schoenberg, Silvia Nono; 1977

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO



3.  
Venezia, Zattere 1486, interno; maggio 1990. Immagini da provini a contatto.  
Scatti di Antonia Mulas su commissione di Nuria Schoenberg

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO

- a. Studio
- b. Mansarda



In un campo note interrogabile, venivano infatti indicati doverosamente i vincoli archivistici delle unità librarie con altre sezioni dell'ALN (le lettere che accompagnavano l'invio dei libri, le fotografie che li ritraevano, le pagine di appunti che ne documentavano la lettura, le opere di cui sono stati all'origine, ecc.), e le note di esemplare (elementi datanti, note di possesso, ecc.), sebbene con una qualità alterna del lessico e della sintassi dei dati.

Dal 2003, inoltre, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Regione del Veneto hanno sostenuto diverse campagne di catalogazione della biblioteca di Nono e dell'Ente conservatore nel Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) istituito nel 1989, inserendole nel Polo di Venezia (Polo SBN MIC VEA, d'ora innanzi OPAC SBN) gestito dalla Biblioteca Nazionale Marciana. Il catalogo della prima, qui in oggetto, è stato completato nel 2010, incrementato nel 2015 a seguito di un versamento di libri da parte della famiglia, nel frattempo bonificato e, tra le altre cose, arricchito nelle note di esemplare con il legame al possessore, grazie anche al generoso sostegno della Fondazione Ugo e Olga Levi. Il risultato è consultabile sul Polo SBN Venezia, filtrando la ricerca per biblioteca (Archivio Luigi Nono) e per possessore (Luigi Nono).

L'uno e l'altro catalogo potrebbero non fornire dunque, sulla medesima unità, le stesse informazioni essendo stati affidati negli anni a incaricati con competenze e attenzioni diverse. La permanenza dei due cataloghi è stata tuttavia indispensabile perché FALN, seppur incompleto e non rispondente agli standard catalografici internazionali, soddisfa le esigenze degli studi di settore e comunica con le altre sezioni del fondo. D'altro canto, l'OPAC SBN – catalogo partecipato e basato su un principio di non duplicazione delle notizie già presenti in Indice – tratta in maniera inadeguata gli esemplari di questa biblioteca d'autore, poiché permette ad altre biblioteche in possesso di medesime edizioni ma diverse ristampe di intervenire su un record pre-esistente, modificare le date dell'esemplare e accorpare le descrizioni in un unico record. Se in altre occasioni questo intervento è privo di conseguenze, in una biblioteca d'autore vuol dire retrodatare o postdatare un esemplare e snaturarne i termini cronologici essenziali. S'impone dunque la necessità di verificarli direttamente sui documenti, operazione che permette peraltro di apprezzarne in modo qualitativo la vasta tipologia.

1.2. Definizione

I risultati dell'OPAC SBN legati al possessore Luigi Nono sono 13.129. Quest'ultimo metadato e i suoi parziali vanno tuttavia considerati con cautela, giacché i record descrivono documenti appartenenti sia alla serie Biblioteca, che comprende unità escluse dalla presente indagine, sia agli Audio-video. La natura, il tipo e il numero di documenti descritti sono riportati nella tabella 1. L'asterisco segnala i tipi riconducibili alle sottoserie archivistiche dell'ALN denominate Monografie, Periodici e Musica a stampa (10.912 record, sommando i parziali), la cui consistenza ammonta, secondo

i registri topografici analitici, a 9.002, 746, 1.910 unità bibliografiche rispettive, per un totale di 11.658.

Tabella 1.  
Risultati dell'OPAC SBN collegati al possessore Luigi Nono, per natura e tipo di documento

| Natura                          | Tipo di documento  |
|---------------------------------|--|
| Monografia (11027)              | Testo a stampa (moderno) (8.097)*<br>Musica a stampa (1.464)*<br>Registrazione sonora musicale (1.128)<br>Musica manoscritta (186) [di altri autori]*<br>Compact disc (77)<br>Disco sonoro (43)<br>Libretto di musica a stampa (9)*<br>Videoregistrazione (7)<br>Testo a stampa (antico) (6)*<br>Materiale grafico (3)*<br>Tesi e dissertazioni (2)*<br>Reg. sonora non musicale (2)<br>Materiale multimediale (1) |
| Titolo non significativo (1320) | Testo a stampa (moderno) (623)*<br>Registrazione sonora (546)<br>Musica a stampa (84)*<br>Compact disc (35)<br>Testo a stampa (antico) (19)*<br>Cassetta sonora (7)<br>Disco sonoro (6)  |
| Periodico (419)                 | Testo a stampa (moderno) (415)*<br>Musica a stampa (3)*<br>Materiale grafico (1)*  |
| Immagine sciolta (326)          |  |
| Immagine in raccolta (36)       |  |
| Raccolta di immagini (1)        |  |

Il catalogo FALN contiene invece 16.807 record di cui 13.484 riconducibili alla biblioteca di Luigi Nono così ripartiti: 10.906 monografie; 1.726 periodici; 1.842 partiture. Poiché tale catalogo descrive unità e non gerarchizza livelli bibliografici (esiste infatti una scheda per ciascuna parte di una pubblicazione in più volumi o seriale, periodici compresi), l'eccedenza di 1.826 record rispetto alle consistenze risultanti dai topografici SBN dipende principalmente dal maggiore numero di unità descritte in FALN.

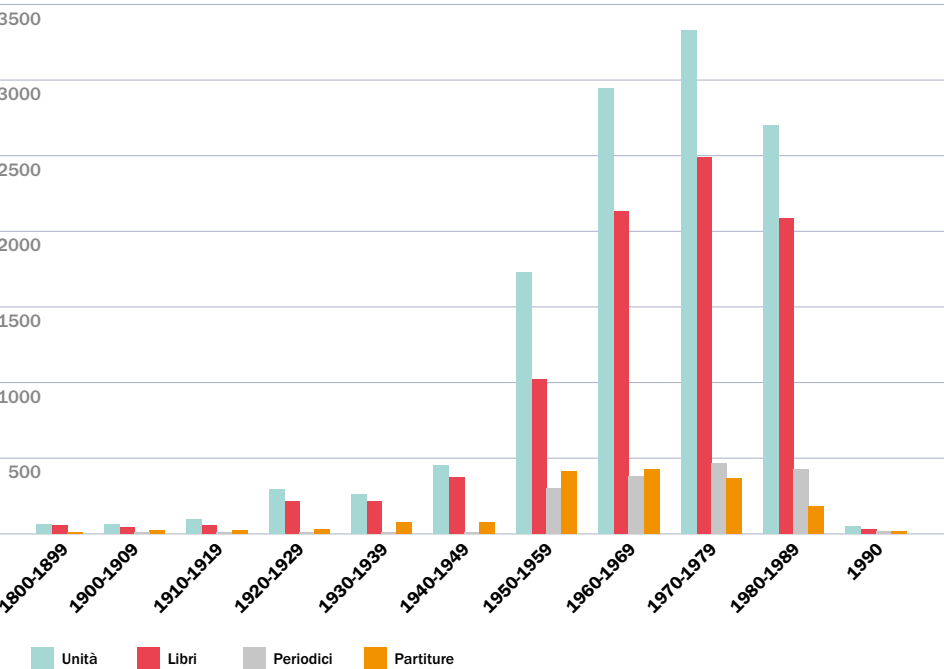
Le analisi della biblioteca devono perciò rifarsi anzitutto a quest'ultima base di dati, sia per le sue proprietà e sia per le criticità dell'OPAC SBN già rilevate, tenuto anche conto che oltre 1.300 i titoli non recano data o non sono ancora datati. La tabella 2 indica le consistenze per decennio di pubblicazione di 11.955 unità, pari all'88% dei record complessivi, buona parte dei quali verificate da chi scrive fino al momento di licenziare il presente capitolo.



**Tabella 2a.**  
Decennio di pubblicazione delle unità fisiche descritte nel catalogo FALN, stima approssimativa.  
(Libri = testi a stampa moderni, libretti di musica a stampa, ‘letteratura grigia’)

|           | Unità | Libri | Periodici | Partiture |
|-----------|-------|-------|-----------|-----------|
| 1800-1899 | 66    | 54    |           | 12        |
| 1900-1909 | 66    | 40    | 1         | 25        |
| 1910-1919 | 93    | 57    | 5         | 31        |
| 1920-1929 | 292   | 216   | 3         | 73        |
| 1930-1939 | 259   | 183   | 1         | 75        |
| 1940-1949 | 453   | 373   | 2         | 78        |
| 1950-1959 | 1732  | 1020  | 298       | 414       |
| 1960-1969 | 2944  | 2132  | 383       | 429       |
| 1970-1979 | 3327  | 2491  | 469       | 367       |
| 1980-1989 | 2698  | 2088  | 427       | 183       |
| 1990      | 25    | 19    | 3         | 3         |

**Tabella 2b.**  
Restituzione grafica dei dati raccolti della tabella 2a



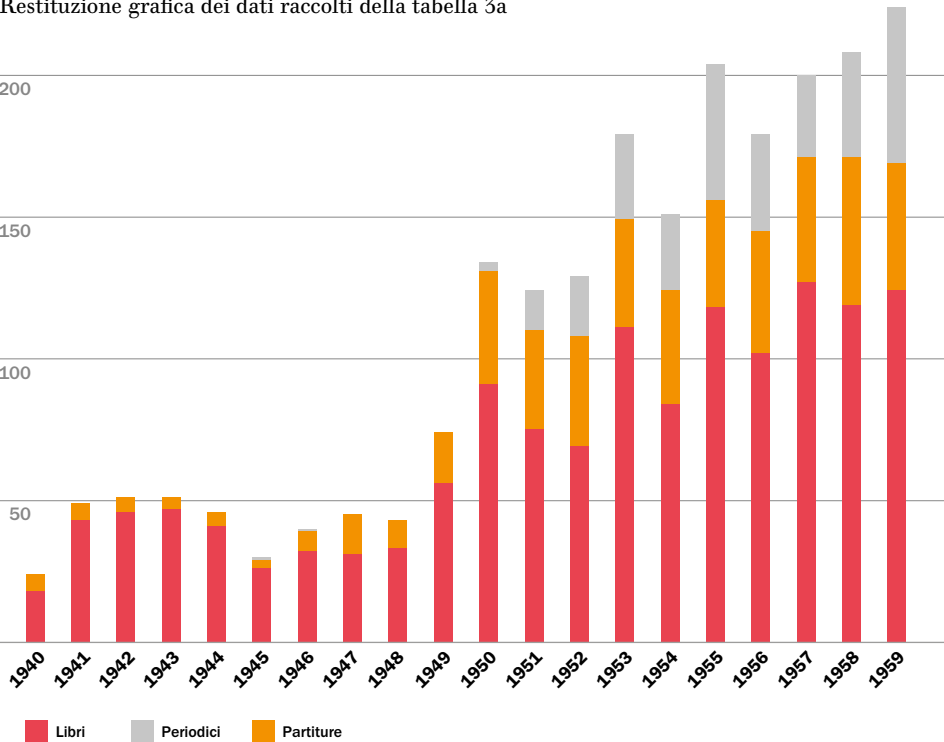
Analizzando i dati degli anni Quaranta e Cinquanta in vista della seconda parte di questo studio, si osserva un aumento del 282% nel numero di unità fisiche, che passa da 453 a 1.732. Una simile variazione rispecchia tanto le trasformazioni del periodo quanto la biografia del compositore, che passa dalla formazione alla professione. Nei primi anni postbellici Nono aveva infatti terminato gli studi di giurisprudenza all'Università di Padova – entrando così in quell'un per cento della popolazione italiana laureata censita dall'ISTAT nel 1951 – e superato al Conservatorio di Venezia gli esami da privatista della Scuola di composizione fino al compimento medio. Nel 1948 aveva iniziato a collaborare con Hermann Scherchen (direttore d'orchestra, editore e suo mentore) e nel 1950 aveva debuttato ufficialmente nel mondo musicale, con l'esecuzione ai Ferienkurse di Darmstadt delle *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*. Più analiticamente dal catalogo FALN si ricavano i dati raccolti nelle tabelle 3a e 3b, per cui si osserva una diminuzione nel 1945 (30) rispetto al triennio precedente, quindi un incremento dal 1946 (40) al 1958 (208), con alcune flessioni interne. Sono tendenze e soprattutto numeri, questi, da considerare con precauzione (cfr. 1.1), in primo luogo perché oltre 1.300 unità non sono ancora completamente descritte nell'area della pubblicazione (luogo, editore, anno) e della serie, e alcune ristampe facsimilari (*reprint*) possono essere rimaste indicizzate con la data dell'‘originale’. In secondo luogo – ma lo si è già detto poc'anzi –, il catalogo descrive su un unico livello, dunque come monografia indipendente, tutto il posseduto e quindi anche le parti di pubblicazioni seriali (quali i periodici) e le opere in più volumi. Per esempio, i fascicoli di rivista, che rappresentano indicativamente lo 0,4% delle pubblicazioni degli anni Quaranta, nel decennio seguente ammontano al 17%, con l'ingresso in biblioteca di «Gravesaner Blätter», «il Diapason» ecc., e soprattutto (ma da verificare se in tempi diversi rispetto alla pubblicazione) di «Archiv für Musikwissenschaft». Ma anche i titoli in più volumi aumentano nello stesso periodo, con l'apporto cospicuo degli *opera omnia*, specie di musica, settore in precedenza limitato agli *Scritti e discorsi di Benito Mussolini* (Milano, Hoepli, 1942, 12 voll.), a sette volumi delle *Lettere* di Giosuè Carducci (Bologna, Zanichelli, 1941, 1942, 1943, 1947, 1949) e ai primi cinque delle *Opere di Antonio Gramsci* (Torino, Einaudi, 1947, 1949). In terzo luogo, i numeri riguardano ovviamente la composizione attuale della biblioteca di Luigi Nono secondo i criteri interrogati. Dunque comprendono anche pubblicazioni condivise con i familiari o che appartennero per un tratto a questi e ad altre persone, ma naturalmente escludono documenti alienati oppure perduti. Se poi si mutasse la prospettiva, guardando alla formazione nel tempo della biblioteca, bisognerebbe naturalmente considerare che le date di pubblicazione e altre cronologie, relative all'ingresso delle unità nella raccolta e al loro uso, possono essere (molto) ravvicinate o (assai) distanti fra loro.

**Tabella 3a.**  
Biblioteca di Luigi Nono: consistenze bibliografiche 1940-1959  
(dati: catalogo FALN)

|                  | Unità | Libri | Periodici | Partiture |
|------------------|-------|-------|-----------|-----------|
| <b>1940-1949</b> | 453   | 373   | 2         | 78        |
| 1940             | 24    | 18    | 0         | 6         |
| 1941             | 49    | 43    | 0         | 6         |
| 1942             | 51    | 46    | 0         | 5         |
| 1943             | 51    | 47    | 0         | 4         |
| 1944             | 46    | 41    | 0         | 5         |
| 1945             | 30    | 26    | 1         | 3         |
| 1946             | 40    | 32    | 1         | 7         |
| 1947             | 45    | 31    | 0         | 14        |
| 1948             | 43    | 33    | 0         | 10        |
| 1949             | 74    | 56    | 0         | 18        |

|                  | Unità | Libri | Periodici | Partiture |
|------------------|-------|-------|-----------|-----------|
| <b>1950-1959</b> | 1732  | 1020  | 298       | 414       |
| 1950             | 134   | 91    | 3         | 40        |
| 1951             | 124   | 75    | 14        | 35        |
| 1952             | 129   | 69    | 21        | 39        |
| 1953             | 179   | 111   | 30        | 38        |
| 1954             | 151   | 84    | 27        | 40        |
| 1955             | 204   | 118   | 48        | 38        |
| 1956             | 179   | 102   | 34        | 43        |
| 1957             | 200   | 127   | 29        | 44        |
| 1958             | 208   | 119   | 37        | 52        |
| 1959             | 224   | 124   | 55        | 45        |

**Tabella 3b.**  
Restituzione grafica dei dati raccolti della tabella 3a



**Composizione.** La biblioteca fu in gran parte prodotta dal compositore nel corso della sua esistenza. Si tratta di libri acquistati, ricevuti in dono (a Venezia, durante i viaggi o per corrispondenza), ma anche ereditati, o prestatati da altri e mai restituiti. Lo attestano la cronologia delle pubblicazioni, il loro multilinguismo, di cui dà conto la tabella 4, e le tracce provenienti da due ordini documentali.

Il primo ordine è rappresentato dalle note di esemplare: firme autografe, apposte con grafia e supporti scrittori diversi nel tempo; timbri, dediche, omaggi, inserti di varia natura (lettere, cartoline, ricevute, schede, ecc.) e annotazioni (sottolineature e appunti), mentre non sono stati rinvenuti ex libris di Luigi Nono [Figg. 4-5, pp. 255-259]. Tali tracce rivelano anche l'identità di precedenti possessori, alcuni dei quali certamente affidarono o lasciarono i volumi a Nono. A titolo d'esempio si possono menzionare tre libri donati da Irma Manfredi al figlio adottivo Bruno Maderna quando viveva a Venezia (*Il cantico spirituale* di San Juan de la Cruz, Firenze, Fussi, 1947; *Introduzione allo studio della psicoanalisi* di Sigmund Freud, Roma, Astrolabio, 1948; *Teoria e pratica del mandala* di Giuseppe Tucci, Roma, Astrolabio, 1949; tutti con dediche di poco posteriori alla data di pubblicazione); due partiture firmate da altri membri della 'nuova scuola veneziana' di cui Nono fece parte, riunitasi attorno a Gian Francesco Malipiero e allo stesso Maderna (Luigi Dallapiccola, *Musica per tre pianoforti*, Milano, Carisch, 1936, «Fabris Gastone 1946»; Johannes Brahms, *Requiem*, Lipsia, J. Rieter-Biedermann, 1875, «Parigi, 23/10/949 Romolo Grano»); o ancora i *Saggi di filosofia neo-razionalistica* di Ludovico Geymonat (Torino, Einaudi, 1953), che recano una nota di possesso di Ugo Duse e fitte annotazioni sue o di altra mano.

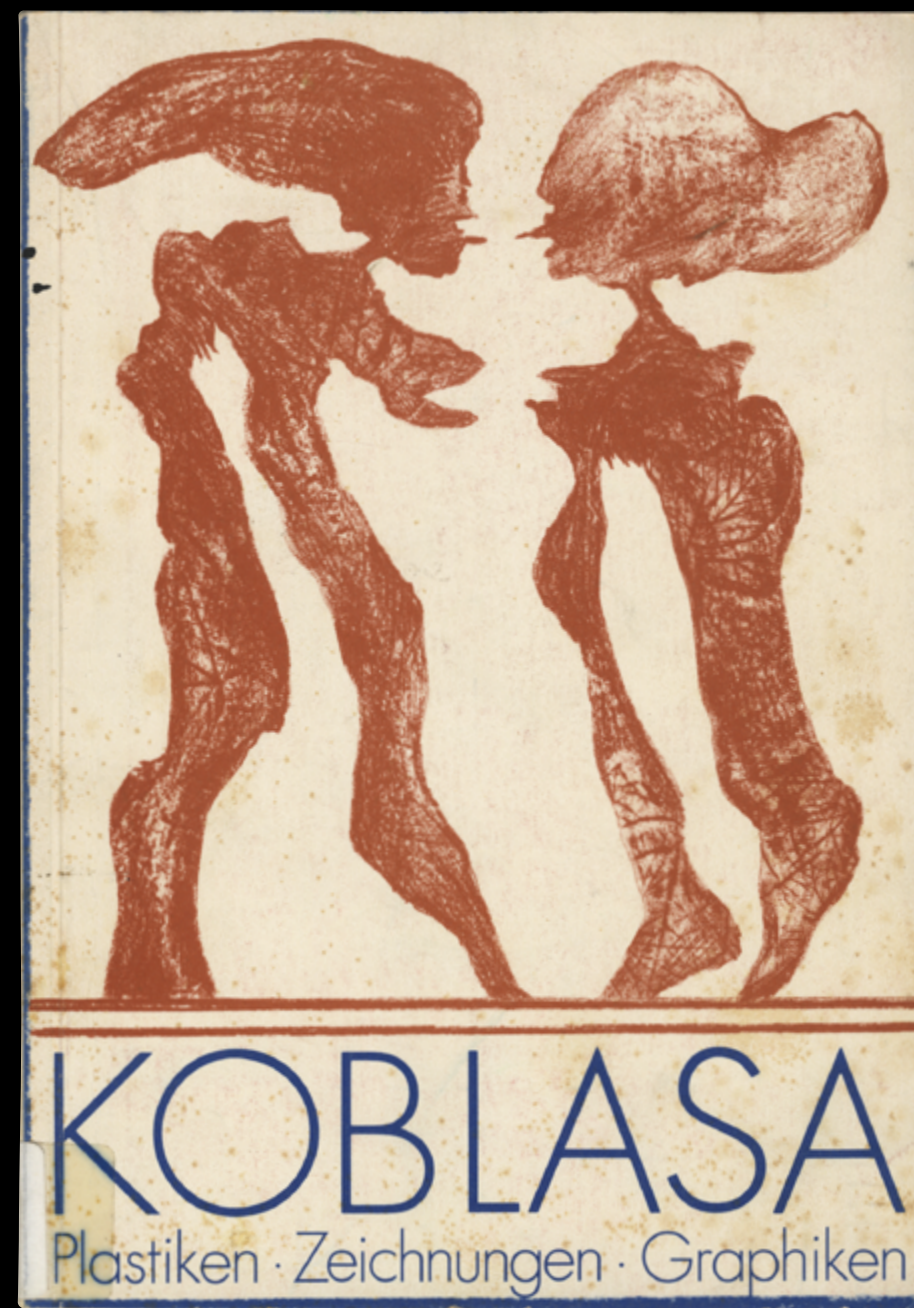
**Tabella 4.**  
Biblioteca di Luigi Nono: lingue dei testi a stampa moderni in ordine di consistenza  
(dati: OPAC SBN)

|              |         |                          |      |
|--------------|---------|--------------------------|------|
| Italiano     | (4.700) | Giapponese               | (15) |
| Tedesco      | (2.291) | Assente                  | (9)  |
| Spagnolo     | (681)   | Cinese                   | (9)  |
| Francese     | (667)   | Arabo                    | (7)  |
| Inglese      | (653)   | Ebraico                  | (7)  |
| Russo        | (142)   | Catalano                 | (7)  |
| Ungherese    | (52)    | Danese                   | (7)  |
| Latino       | (50)    | Esx                      | (7)  |
| Portoghese   | (49)    | Vers. Obsol. - Esperanto | (6)  |
| Polacco      | (33)    | Svedese                  | (5)  |
| Multilingue  | (31)    | Slovacco                 | (4)  |
| Olandese     | (28)    | Finlandese               | (3)  |
| Ceco         | (27)    | Sloveno                  | (2)  |
| Greco Antico | (21)    | Norvegese                | (2)  |

|                             |     |                 |     |
|-----------------------------|-----|-----------------|-----|
| Bulgaro                     | (2) | Georgiano       | (1) |
| Slava (Altra Lingua)        | (2) | Francese Antico | (1) |
| Vietnamita                  | (2) | Greco Moderno   | (1) |
| Turco                       | (1) | Provenzale      | (1) |
| Rumeno                      | (1) | Friulano        | (1) |
| Armeno                      | (1) | Gotico          | (1) |
| Vers. Obsol. - Serbo-Croato |     | Lingue Diverse  | (1) |
| (Latino)                    | (1) | Sardo           | (1) |

Le tracce del secondo ordine provengono da opere di Nono e da altre fonti dell'archivio da lui prodotto: composizioni; scritti e interviste che citano testi altrui; lettere e manoscritti di lavoro che rimandano a letture, in corso o in programma; liste di desiderata e ricevute d'acquisto di libri. La maggior parte di queste fonti sono state rinvenute e inventariate come inserti all'interno di volumi, fascicoli ecc. Fra i numerosi esempi che esulano dai manoscritti compositivi, ne ricordiamo qui di seguito di tre diversi tipi.

- 1) Gli scritti teorici di Nono, diversi dei quali sono costellati di riferimenti e rinvii ai volumi della sua biblioteca. Il celebre saggio *Lo sviluppo della tecnica seriale* (1957), per citarne uno piuttosto noto, si basa sulle copiose annotazioni analitiche autografe apposte sulle partiture delle *Variationen für Orchester* op. 31 di Arnold Schönberg (1929, ALN musB 0019), delle *Variationen für Orchester* op. 30 di Anton Webern (1956, ALN musFA 0037) e di *Zeitmasse* di Karlheinz Stockhausen (1957, ALN musFO 0019). Similmente, per *Testo-musica-canto* (1960), Nono rinvia allo studio *Die Bildlichkeit der Wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs* di Arnold Schmitz (1950, ALN B 0297) o ancora a uno dei celebri saggi del futuro premio Nobel per la letteratura Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura*, nella traduzione italiana fresca di stampa del 1960 (ALN B 1922).
- 2) I documenti di acquisto librario conservati nell'ALN. La ricevuta della libreria londinese Brian Jordan datata 17 novembre 1982, per esempio, elenca alcuni volumi che verranno annotati e citati da Nono negli appunti, negli scritti e nelle interviste degli anni 'verso' *Prometeo*: la dissertazione di James H. Moore *Vespers at St. Mark's* (1981, ALN C 0346); la prima edizione moderna delle melodie medievali di Oswald von Wolkenstein *Frolich geschray so well wir machen* (1978, ALN C 0669); un'edizione del mottetto per 40 voci in 5 cori di Alessandro Striggio *Ecce beatam lucem* (1980, ALN musFD 0080); la ristampa del 1966 di un altro maestoso esempio di musica vocale rinascimentale, questa volta inglese, con il mottetto per 8 cori a 5 voci ciascuno di Thomas Tallis *Spem in alium numquam habui* (ALN muse 0003).
- 3) Le lettere, fra le quali si trova per esempio una richiesta di partiture formulata da Nono al proprio editore B. Schott's Söhne (sette volumi della collana «Antiqua. Eine Sammlung alter Musik»), che documenta quindi un'altra modalità di ingresso di pubblicazioni nella biblioteca noniana.



4.  
Jan Koblasa. *Plastiken, Graphiken, Zeichnungen*,  
Kunsthalle zu Kiel & Schleswig-Holsteinnischer Kunstverein, 21.3.-25.4. 1976,  
hrsg. von Eberhard Freitag, Kiel, Kunsthalle, 1976  
VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, B 912

a. Prima di copertina



Kunstschalle zu Kiel  
&  
Schleswig-Holsteinischer  
Kunstverein

JAN KOBLASA

Plastiken  
Graphiken  
Zeichnungen

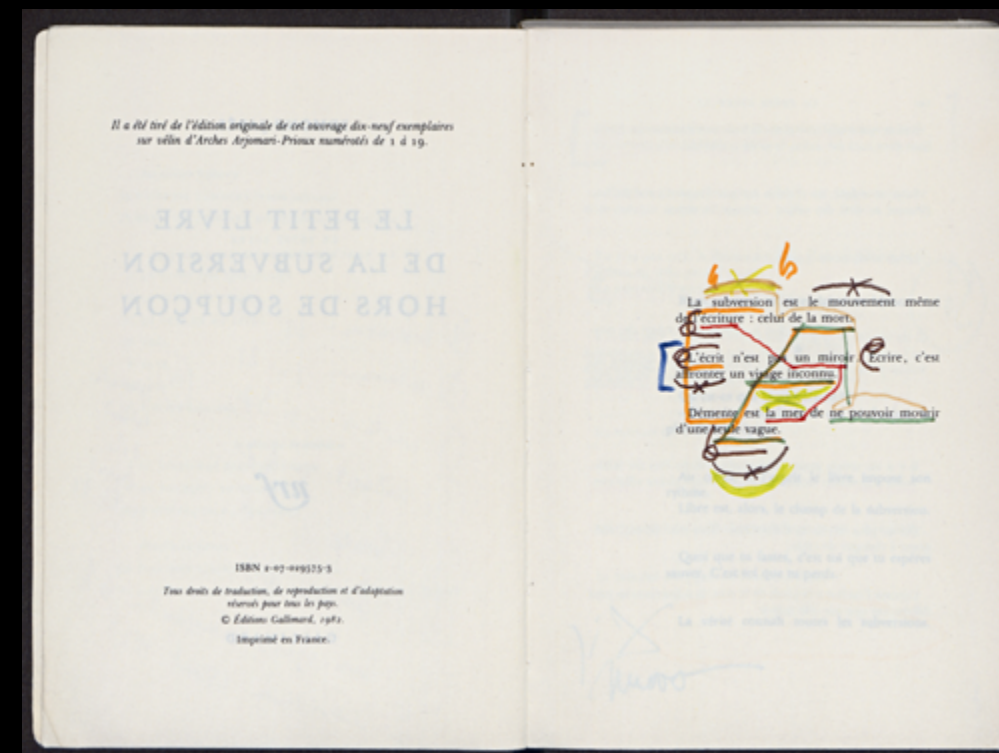
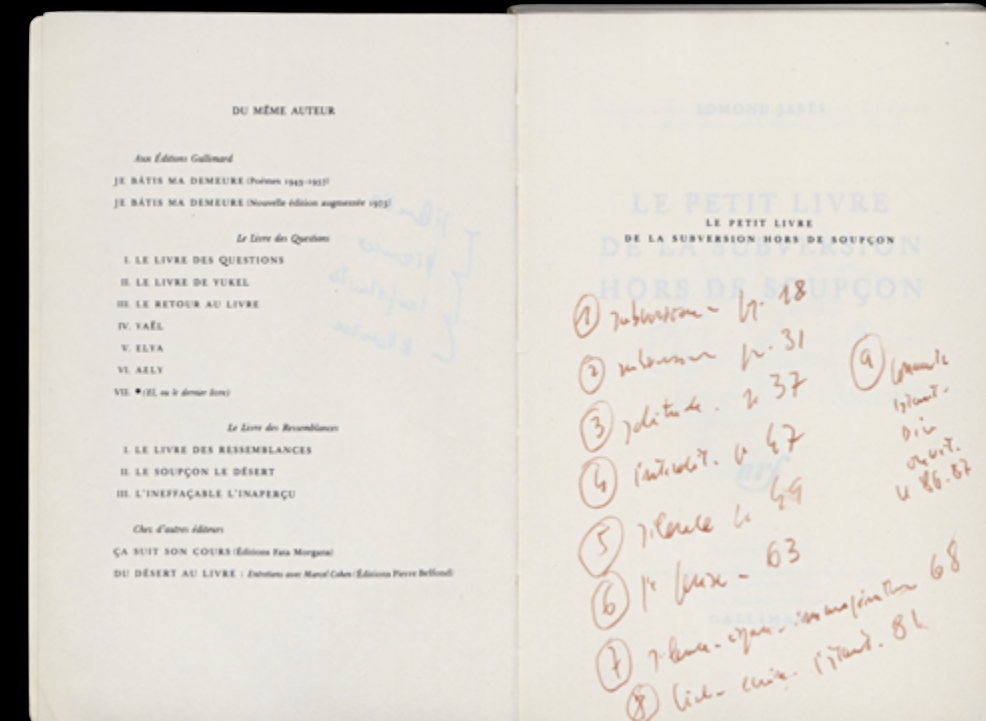
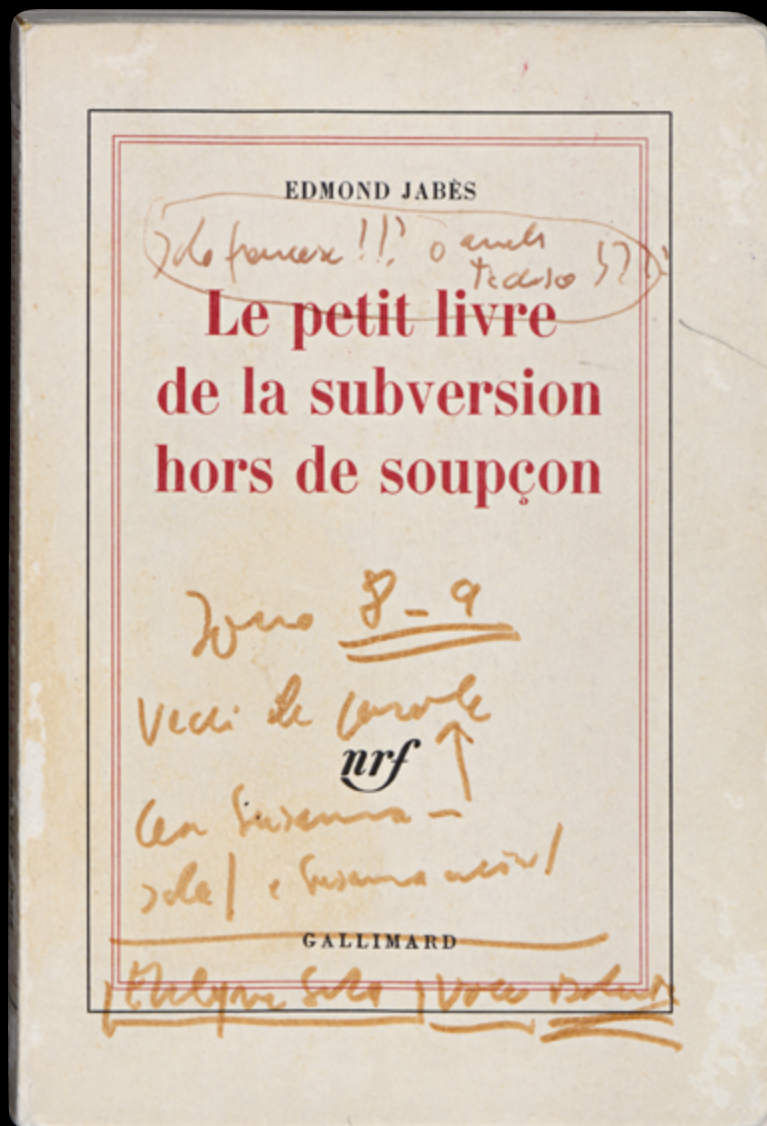
21. 3. - 25. 4. 1976



23 Kiel  
Düsternbrooker Weg 1 - 7  
Tel. (0431) 597-2781

Öffnungszeiten  
Di-So 10-13, Di-Sa 15-18,  
Mi bis 20 Uhr, Mo geschlossen.





5.

EDMOND JABÈS, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, B 3569

- Prima di copertina con annotazioni autografe di Luigi Nono
- Frontespizio con annotazioni autografe di Luigi Nono
- Pagine 6-7 con annotazioni autografe di Luigi Nono

Delle sei partiture inviate, secondo quanto si evince dalle aggiunte dell'editore alla stessa lettera e dalla successiva risposta al compositore del 24 febbraio, solo tre sono conservate in ALN: la raccolta *Londoner Strassenrufe* di Gibbons edita nel 1933 (ALN MUSFC 0007); i *Ricercari per sonar con tre stromenti* di Adrian Willaert (ALN MUSFC 0009) e le *Canzoni per sonar a quattro, con ogni sorte di stromenti col basso generale* di Giovanni Gabrieli (ALN MUSFC 0008).

Quest'ultimo rilievo ci conduce a casi di alienazione e dispersione di unità librerie. La biblioteca non serba traccia di periodici e letteratura grigia che indubbiamente contribuirono alla sua biblioteca mentale: si pensi al ruolo che poterono svolgere nella formazione dei gusti poetici del compositore i versi da Éluard, Majakovskij *et al.* pubblicati mensilmente nelle prime annate di «Rinascita» a cui era abbonato. Nono avrebbe anche deliberatamente regalato, progressivamente o in blocco, svariati testi acquistati per sottoscrizione oppure ricevuti ma non desiderati, mentre altre fonti riferiscono di libri prestati e in alcuni casi rientrati nella raccolta. Per esempio, le *Poesie* di Federico García Lorca (Modena, Guanda, 1947), ricevute in dono dalla compositrice brasiliana Eunice Catunda e servite a Nono per gli *Epitaffi* dei primi anni Cinquanta, recano annotazioni di Renzo Dall'Oglio all'altezza di *Arbolé, arbolé*. Allo stesso modo l'esemplare di *Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur* (Wiesbaden, Limes, 1960) sostò sulla scrivania di Giulio Einaudi, quando Nono glielo trasmise suggerendo di tradurlo. Quanto alla dispersione di unità, per citare i due casi più noti, gli studi noniani lamentano da tempo l'assenza delle *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* (Torino, Einaudi, 1954) e della *Terra promessa* di Giuseppe Ungaretti (Milano, Mondadori, 1954<sup>2</sup>) da cui il compositore attinse i testi per due delle sue opere maggiori, *Il canto sospeso* (1955-1956) e *Cori di Didone* (1958).

**Libri altrui.** Il fatto che Nono abbia inserito, scorporato e riaccorpato i propri libri, riviste ecc. nel contesto di biblioteche familiari a loro volta in trasformazione rende parzialmente – ma stimiamo minoritariamente – composita la sua biblioteca. Nuria Schoenberg stessa ha riferito delle necessarie decisioni arbitrarie che furono prese al momento di avviarne la tutela. Da un lato, infatti, ciò che Nono aveva trasferito alle Zattere fu individuato e da lì prelevato assieme ad altri volumi della famiglia d'origine, scelti fra le unità acquisite prima del suo trasferimento alla Giudecca nel febbraio del 1956 e ritenute sue o di particolare valore per lui. Dall'altro, ciò che era rimasto nelle altre dimore dovette essere infine circoscritto e separato da volumi altrui prima di entrare nel fondo.

Non stupisce pertanto che alcune decine di volumi siano variamente riferibili a Nuria (1952), Silvia (1959) e Serena Bastiana Nono (1964) in virtù di

dediche, note di possesso, annotazioni e inserti. Si tratta di libri dedicati ai coniugi e alla famiglia, appartenuti a Nono ma utilizzati (anche) dalla moglie o dalle figlie, oppure appartenuti a loro e non al compositore, ma integrati nell'ALN (e non è da escludere che altri ancora possano esserlo, per cronologia e temi, senza che però vi siano elementi probanti).

Rinviano invece alla sorella Rina Nono (1921-2023) almeno *Due favole metafisiche* di Massimo Bontempelli (Milano, Mondadori, 1940), *Con me e con gli alpini* di Piero Jahier (Torino, Einaudi, 1942, con dedica di Luigi Nono) e un esemplare delle già citate *Poesie* di Federico García Lorca tradotte da Carlo Bo. Mentre i testi a stampa anteriori al ventesimo secolo, tra cui i 25 antichi (1647-1824), appartennero in gran parte al padre del compositore, Mario Nono, ingegnere con interessi bibliofili, a sua volta figlio del pittore Luigi (1850-1918). Dallo stesso provengono anche documenti più recenti quali *Tutte le opere* del vicentino Antonio Fogazzaro (Milano, Mondadori, 1931, 15 voll., ed. numerata di 1.600 esemplari, con ex libris), l'autore con cui – secondo la sinistra del dopoguerra – i conservatori e i clericali avevano oscurato la testimonianza risorgimentale laica e progressista di un altro veneto, Ippolito Nievo.

## 2. Libri italiani 'marxisti e democratici' nella biblioteca di Nono (1944-1956)

### 2.1. *Excursus.* L'industria libraria del Pci fino al 1956

I prossimi paragrafi osservano una porzione di libri della biblioteca di Luigi Nono con la lente della storia dell'editoria italiana del Novecento e in particolare dell'editoria del Partito comunista italiano o a esso collegata. L'arco di tempo considerato (1944-1956) rientra nel primo periodo dell'industria libraria postbellica e repubblicana, che gli studi collocano grosso modo tra gli anni della progressiva liberazione dell'Italia (1943-1945) e l'inizio del miracolo economico (1958-1963).<sup>15</sup> Tale periodo fu segnato inizialmente da una proliferazione vivace e policentrica di imprese editoriali, che contribuì al rilancio della produzione (+131,8% nel numero dei volumi pubblicati tra il 1945 e il 1949), mentre si chiuse con l'affermazione di alcune grandi case editrici, prevalentemente nel Nord del paese, e con il 'saldo' delle pubblicazioni finalmente in attivo dopo il crollo vertiginoso del 1941-1944 (-79,1%) e la flessione del 1951-1955.<sup>16</sup> In quest'arco di tempo e fino al 1991 il Pci esercitò diversi ruoli e un certo influsso nella produzione, nella distribuzione e nel

15. Per una discussione sulla periodizzazione, cfr. PIAZZONI, *Il Novecento dei libri*, pp. 140-143, 187-189.

16. Cfr. GIULIANO VIGINI, *L'Italia del libro*, Milano, Editrice bibliografica, 1990, pp. 9, 11, 14, ripreso da GABRIELE TURI, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di Gabriele Turi, Firenze, Giunti 1997, pp. 383-448. Altri dati si leggono in NICOLA TRANFAGLIA – ALBERTINA VITTORIA, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Bari, Laterza, 2000, pp. 408-409, ripresi da GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 62-63.

consumo di libri, specie nella cosiddetta editoria di cultura o di varia.

**La produzione libraria del Pci.** Dopo le esperienze della fase legale (Roma, Libreria editrice del Partito comunista d'Italia, 1921-1925) e di quella clandestina (Bruxelles - Parigi, Edizioni Cultura Sociale, 1927-1938), dal 1942 il Pci riorganizzò la produzione di periodici, opuscoli di propaganda e libri. Inizialmente il partito finanziò la Società editrice l'Unità (1944-1946), poi creò al suo interno le Edizioni Rinascita (1947-1956) e le Edizioni di Cultura Sociale (1949-1955), le cui attività sarebbero confluite dal 1956 negli Editori Riuniti. Negli stessi anni furono stabilite relazioni con altre case editrici, per raggiungere pubblico nuovo e diverso. Sin dal 1944-1945 il partito coltivò in particolare e con esiti altalenanti il rapporto con Giulio Einaudi, il maggiore editore esterno di riferimento per i comunisti italiani, al quale venne affidata la pubblicazione delle *Lettere* di Antonio Gramsci (1947) e dei suoi *Quaderni del carcere* (dal 1948). In seguito il Pci sostenne e in alcuni casi promosse la nascita di sigle fiancheggiatrici, quali Milano-Sera Edizioni (1948-1954), Universale Economica della Colip (Cooperativa libro popolare, Milano, 1949-1955) e Parenti (Firenze, 1953-1962), controllandole tramite suoi quadri o intellettuali organici. Oltre a questo il Pci favorì la circolazione delle Edizioni in lingue estere di Mosca che concorrevano agli stessi obiettivi politici e culturali delle proprie collane.<sup>17</sup>

La storia e i cataloghi della Società editrice l'Unità, delle Edizioni Rinascita e delle Edizioni di Cultura Sociale sono stati recentemente ricostruiti e analizzati da Elisa Rogante. La prima sigla pubblicò in un triennio 73 titoli (79 comprendendo le seconde e terze edizioni), divisi tra pubblicistica e scritti fondamentali (di Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Il'ič Ul'janov [Lenin] e Josif Stalin). Queste due linee editoriali rispondevano a due obiettivi complementari: da un lato propagandare le istanze comuniste, il modello sovietico e formare quadri e militanti su temi organizzativi e di attualità politica; dall'altro mettere in circolazione i testi cardine del pensiero marxista in edizioni sorvegliate, contrastando sillogi, epitomi e traduzioni inaffidabili ed eterodosse.

Dopo la crisi della Società editrice l'Unità e il fallimento del progetto di portare le massime autorità del marxismo in Einaudi, il Pci affidò la sua seconda linea editoriale, quella teorica, alle Edizioni Rinascita, caratterizzate da ambizioni scientifiche, di alta formazione e veste austera, nonché da costi più elevati e diffusione 'esterna', specie delle serie di punta. A queste («I classici del marxismo», *Opere complete di Stalin*, *Opere complete di Lenin*), il catalogo affiancò la più economica e nutrita «Piccola biblioteca marxista» (PBM)

e alcuni titoli di memorialistica, saggistica politica e storica, specie sul movimento operaio, pubblicando complessivamente 142 (168) titoli in dieci anni.<sup>18</sup> Nel 1954 si contarono 212.000 copie stampate di 34 volumi di «Classici» (CM) e 500.000 di 43 volumi PBM. Il prezzo dei primi, tirati in 3.000-5.000 esemplari, eventualmente ristampati, variava mediamente tra le 500 e le 700 lire. Quello dei secondi, tirati in 10.000 copie, tra le 100 e le 200 lire.

Della prima linea editoriale, quella dei testi 'di servizio', il partito si fece diversamente carico tramite varie collane e infine attraverso le Edizioni di Cultura Sociale. Nel loro settennio queste ultime stamparono 182 (184) titoli, affiancando a testi di stringente attualità politica, manuali, memorie, storia e, dal 1951, grafica e letteratura, quest'ultima in particolare sovietica. Un simile catalogo, con la narrativa e prezzi di copertina molto contenuti (pari a quelli dei libri PBM o inferiori fino a 50 o 25 lire), procurò maggiore presenza in libreria rispetto a quella di altre imprese.<sup>19</sup>

**La distribuzione.** Nel gennaio 1947 il partito editore si dotò di un Centro diffusione stampa. Diviso in tre reparti (propaganda, periodici e libri), il Centro ebbe anche il compito di amministrare e gestire le due sigle editoriali (Rinascita e Edizioni di Cultura Sociale) e di strutturare un sistema distributivo: un sistema interno ed esterno al partito (librerie ed edicole) volto a superare i limiti della fragile rete esistente e a ridurre lo spreco di risorse produttive. Dalla fine del 1948 il Centro nazionale fu organizzato in Centri provinciali, facenti parte delle Commissioni stampa e propaganda federali e capo al Centro diffusione stampa nazionale. Tramite questa struttura centralizzata e piramidale, il Pci «supportò a livello tecnico ed economico un 'sistema integrato' di organismi (biblioteche, associazioni culturali e società commerciali) ed eventi (conferenze, convegni, recensioni parlate, feste, corsi e mostre) legati al libro, mettendosi alla testa di un movimento volto a promuovere la lettura e un sistema di biblioteche popolari che [...] rappresenta un aspetto centrale degli sforzi del Pci per creare una rete culturale intorno alle sinistre». Nonostante simili sforzi organizzativi, a metà del 1949 il Pci strinse comunque accordi con Messaggerie Italiane ed Einaudi per contrastare «l'assenza quasi totale» delle sue riviste e dei suoi libri nelle edicole e nelle librerie fuori circuito. Inoltre a fine settembre dello stesso anno sorse il Centro del libro popolare, organismo esterno al partito, costituito da intellettuali e ugualmente articolato in centri provinciali. Esso svolse un lavoro parallelo e variamente coordinato con quello del Pci, indirizzato statutariamente ai ceti popolari e alle loro comunità (ancora sprovviste di biblioteche pubbliche),

18. Per ragioni produttive e catalografiche ciascun volume di una pubblicazione seriale come le *Opere complete di Stalin* è conteggiato come un titolo.

19. ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*, passim. Le tirature complessive al 1954 sono riprese da un articolo di Ambrogio Donini per un numero di «Rinascita» dello stesso anno, citato da TURI, *Libri, uomini e idee*, p. 118.

17. Cfr. GABRIELE TURI, *Libri, uomini e idee: editoria e movimento operaio nel dopoguerra*, in *Il destino del libro*, Roma, Editori Riuniti, pp. 109-125 (specie sulla posizione di Einaudi); DANIELA BETTI, *Il partito editore. Libri e lettori nella politica culturale del Pci, 1945-1953*, «Italia Contemporanea», 175, 1989, pp. 53-74; ELISA ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*.

che contò anche su nuove collane librerie a basso costo e più varie, quali la Universale Economica.

Le cronologie rammentate sinora dipendono da molteplici fattori politici, economici, sociali e culturali. Tra i primi e più decisivi vi fu la collocazione del Pci nella politica interna ed estera dopo l'esito delle elezioni del 1946, l'uscita dal governo nel 1947, l'inizio della Guerra Fredda, l'adesione al Cominform, la sconfitta elettorale dell'aprile 1948, l'ingresso dell'Italia nella NATO nel 1949, la morte di Stalin nel 1953 e l'inizio del disgelo nel 1956. Le sole date segnalano un legame tra questi avvenimenti e l'evoluzione delle varie imprese editoriali citate poc'anzi, molte delle quali intesero reagire alle criticità individuate nella diffusione delle idee del 'partito nuovo'.<sup>20</sup>

## 2.2. Libri e libri del Pci nella biblioteca di Nono (1944-1956)

Molti fra i libri conservati dei primi anni Quaranta provengono dagli editori 'letterari' o 'di varia' più visibili durante la dittatura (Mondadori, Rizzoli, Sansoni, Vallecchi): prevalgono però le letterature straniere tradotte – narratori ma anche poeti e drammaturghi ottocenteschi e primonovecenteschi del canone (russi soprattutto) – e monografie su compositori e artisti (Hoepli).<sup>21</sup> Altri libri dello stesso periodo attestano alcune delle spinte culturali nuove e centrifughe che, secondo un discorso storiografico consolidato, costituirono il vivaio del post-fascismo, dell'antifascismo italiano e dell'era repubblicana. Prendendo a titolo esemplificativo l'offerta editoriale connotata in tal senso ultimamente da Irene Piazzoni, si scorgono infatti testi riconducibili alle correnti dell'esistenzialismo (cristiano e no), della fenomenologia e del neorazionalismo che intaccarono da vari fronti la roccaforte neoidealistica. È il caso di tre libri legati presumibilmente alla frequentazione dell'ambiente universitario patavino, i primi due dei quali coperti di annotazioni: *Arte e critica* di Luigi Stefanini (Milano – Messina, Principato, 1943), ordinario di storia della filosofia e di estetica; *Persona e società nella filosofia di N. Berdiaeff* di Dino Del Bo (Padova, CEDAM, 1944); e *La filosofia del decadentismo* di Norberto Bobbio (Torino, Chiantore, 1944), ordinario di filosofia del diritto nello stesso ateneo, a cui Nono – stando ai suoi ricordi<sup>22</sup> – chiese senza successo la tesi di laurea proprio sul pensiero di Berdjaev. Più tardi sarebbero entrati in biblioteca *Arte e poesia* di Adelchi Baratono (Milano, Bompiani, 1945) e *Studi per un nuovo razionalismo* di Ludovico Geymonat (Torino, Chiantore, 1945).

Altri segnali delle varie e contrastanti aperture del momento, successivamente caratterizzate come semi della distinzione e del dissenso interni al Paese, possono essere considerate alcune opere letterarie e saggistiche pubblicate da

Einaudi, casa editrice già ben rappresentata nella biblioteca di Nono prima della Liberazione (*Le origini del cristianesimo* di Alfred Loisy, 1942, *Le liriche cinesi* a cura di Giorgia Valensin e Eugenio Montale e le liriche di *Con me e con gli alpini* di Piero Jahier, 1943 ecc.),<sup>23</sup> e poi: i *Lirici minori del XIII e XIV secolo* curati da Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo con illustrazioni di Arturo Martini (Milano, Edizioni della Conchiglia, 1941; esemplare con dedica del 29 gennaio 1944), i volumi della collana Pantheon di Bompiani (*Narratori spagnoli* curati da Carlo Bo, 1941; *Americana* a cura di Elio Vittorini, 1942), quelli della Fenice di Guanda (*Poemetti e liriche* di Aleksandr Aleksandrovič Blok, 1942, rappresentato anche nella raccolta *L'amore la poesia, lo stato* di Contemporanea, 1944); i poeti dello Specchio mondadoriano, le traduzioni di Frassinelli e quelle, specie dal teatro europeo, di Rosa e Ballo. Nei due lustri seguenti alcune di queste case e collane avrebbero 'mediato' i testi di Giuseppe Ungaretti, Federico García Lorca e di vario teatro musicale che Nono impiegò in diversi progetti musicali e drammaturgici.

**Libri del Pci in ALN.** Delle tre case editrici del Pci nel periodo in esame la biblioteca di Luigi Nono conserva 43 titoli in 58 volumi, corrispondenti al 14,6% circa del catalogo del partito editore. In particolare, delle 73 opere pubblicate dalla Società editrice l'Unità (1944-1946) se ne trova soltanto una. Ma si tratta significativamente, benché senza annotazioni, della *Storia del Partito comunista (bolscevico) dell'Urss* (Roma, 1945, fuori collana), «una delle opere più stampate e propagandate dall'editoria comunista internazionale» sin dalla prima edizione sovietica del 1938, circolata clandestinamente anche in Italia (Edizioni in lingue estere e altre edizioni) e già variamente riedita nel triennio 1942-1944. Nota anche come *Breve corso*, essa costituiva un manuale teorico, politico e tattico, e uno strumento dell'ortodossia, e come tale rappresentò il «testo chiave della formazione ideologica di quadri e militanti fino al 1956».<sup>24</sup>

I titoli delle Edizioni Rinascita, la casa editrice 'universitaria' del Pci, sono invece 24 per un totale di 39 volumi dei 142 pubblicati (27,4%): 8 della PBM, 7 cm (Marx, Engels, i primi cinque di sei volumi del loro carteggio, Lenin), 3 della Biblioteca della democrazia e del movimento operaio (*Il processo di Lipsia* di Georgi Dimitrov, 1949; *Politica e ideologia* di Andrej Aleksandrovič Ždanov, 1950; e *Rosa Luxemburg* di Fred Ölsner, 1953); uno della Bibliotechina

23. Cfr. PIAZZONI, *Il Novecento dei libri*, pp. 126-151. Citando una testimonianza di Marino Raich, l'autrice caratterizza il libro di Jahier come uno «spunto per una riflessione sulla differenza tra "lo stato d'animo con cui la vecchia Italia contadina aveva affrontato quella guerra in grigioverde e ora il disagio per questa guerra in camicia nera"» (ivi, p. 142).

24. ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*, pp. 33-35. Dal 1947, con la creazione del Cominform e l'inizio della Guerra Fredda, il *Breve corso* fu oggetto di una massiccia campagna di produzione e diffusione da parte del Pci, raggiungendo tirature straordinarie. Queste ultime, però, «implicitamente mitizzate dagli storici» vanno lette alla luce delle specificità del partito-editore, che poté stampare secondo progetti di disseminazione smentiti dalle giacenze (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, pp. 86-87).

20. ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*, passim. I passaggi citati si trovano alle pp. 141 e 142.

21. Cfr. *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in LUIGI NONO, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti. 1948-1989*, a c. di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2019, pp. 473-582: 479-480.

22. Ivi, p. 482.



Rinascita; due soli della Nuova biblioteca di cultura, la serie più interdisciplinare della casa; le *Opere complete* di Stalin (i sette volumi), *Opere complete* di Lenin (quattro volumi), gli *Scritti scelti* di Mao Zedong (i tre volumi). La maggior parte presenta note di possesso di Luigi Nono (firma e/o timbro), mentre soltanto alcuni esemplari recano tracce di lettura: è il caso, per esempio, di *Carteggio Marx-Engels* (I, 1950, CM), *Il marxismo e la linguistica* di Stalin (1952, PBM), *Opere complete* di Stalin (I, 1950, ma anche II e V) e ancor più dello scritto di Lenin sulla Comune di Parigi (1950, PBM [Figg. 6a-c]), tema quest'ultimo lungamente frequentato da Nono, fino all'azione scenica *Al gran sole carico d'amore*, e ben rappresentato nella sua biblioteca.<sup>25</sup>

Dalle Edizioni di cultura sociale provengono infine 18 monografie (circa il 10% del catalogo): 12 trattano di attualità e storia politica, stampate tra il 1950 e il 1955, e confermano la predilezione del compositore per argomenti e autori internazionali, sovietici e cinesi rispetto a quelli nazionali; 6 sono invece di letteratura, tutte del 1951; e qui fu il catalogo stesso a promuovere solo voci sovietiche e cinesi, ad eccezione delle poesie *Aiutatemi a dire* di Sibilla Aleramo, con disegni di Renato Guttuso (presente nella biblioteca di Nono) e di *Classe 1912* di Davide Lajolo (assente).

**Bilancio, con altri libri marxisti e di Einaudi.** Nella biblioteca di Nono i libri pubblicati dal Pci rappresentano dunque solo il 6,7% delle 869 unità librarie pubblicate nel periodo indagato (1944-1956). A livello unitario prevalgono opere teoriche e storico-politiche di Rinascita, cui appartengono i pochi esemplari annotati, mentre la compagine dei testi di propaganda risulta assai minoritaria. Valutando questi dati alla luce di altri libri della stessa raccolta, appare altrettanto evidente – o meglio: si conferma con questo riscontro – che la formazione e l'autoformazione ideologica del compositore avvenne anche, se non soprattutto, tramite altre pubblicazioni e canali differenziati, con maggiore trasversalità disciplinare e in un quadro culturale e ideologico differenziato, non monolitico. Con riguardo specifico ai libri si può in primo luogo rilevare che i testi teorici di tradizione marxista più segnati e glossati del periodo in osservazione sono *Le questioni fondamentali del marxismo* di Georgij Valentinovič Plehanov (Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1945), *L'estremismo malattia infantile del comunismo* di Lenin (Mosca, Edizioni in lingue estere, 1947), *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* e alcune pagine di *Letteratura e vita nazionale* di Antonio Gramsci (Torino, Einaudi, 1949 e 1950, rispettivamente). Si tratta di testi provenienti da editori diversi,

25. Risalgono al periodo considerato: *La comune* di Bruno Revel (Milano, Mondadori, 1948), sottolineato e annotato, specie nel sesto capitolo (*Il primo appello alla Comune*), due estratti di «Europe. Revue littéraire mensuelle» (1951) e *I giorni della comune* (Milano, Cooperativa del libro popolare, 1954; La giraffa, 5) – dramma annotato anche in Bertolt Brecht, *Teatro* (IV, Torino, Einaudi, 1961) – nonché altre pubblicazioni sulle rivoluzioni come *I discorsi sulla convenzione* di Louis Antoine de Saint-Just (Milano, Universale Economica, 1952), *La rivoluzione giacobina* di Maximilien de Robespierre (1953) e vari testi sulla Rivoluzione russa.



## 6.

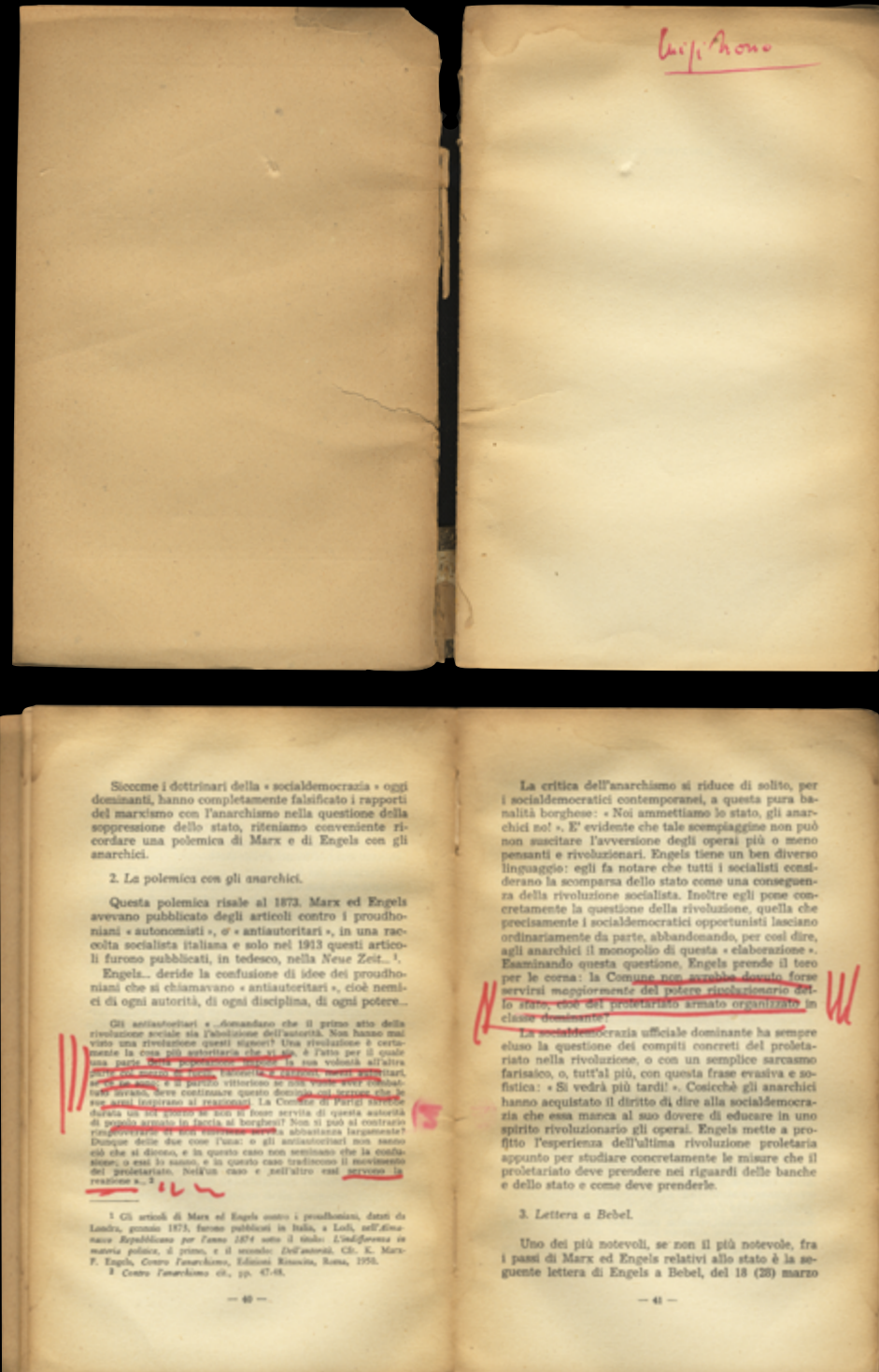
LENIN, *La comune di Parigi*, Roma, Edizioni Rinascita, 1950

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, A 1179

a. Copertina

b. Seconda di copertina e pagina di guardia con firma di Luigi Nono

c. Pagine 40-41 con sottolineature autografe di Luigi Nono



solo il secondo dei quali in carico al Pci per la distribuzione, che avvicinano eterodossia, dottrina leninista e sviluppi autonomi, innestati nella tradizione nazionale.<sup>26</sup> In secondo luogo, proseguendo con lo stesso criterio, emerge che i successivi due testi assai sottolineati e, nel caso del secondo, copiosamente glossati trattano di teoria dell'arte e teoria letteraria. Il primo, in francese, è *Contribution à l'esthétique* di Henri Lefebvre (Paris, Éditions Sociales, 1953 [Fig. 7a]), di cui Nono possedette, senza annotarlo, anche *Il materialismo dialettico* (Torino, Einaudi, 1949); il secondo è *Il marxismo e la critica letteraria* di György Lukács (Torino, Einaudi, 1953 [Figg. 8a-b, pp. 274-277]). In prospettiva, uniti alle letture gramsciane, l'uno e l'altro sono documenti sinora trascurati di un'urgenza concomitante a quella teorico-politica, a essa strettamente connessa e per certi versi predominante: l'urgenza cioè per Nono di agire e distinguersi nel campo intellettuale e nel sottocampo artistico-musicale come compositore marxista. Nei primi anni Cinquanta, questo significò per lui, tra altre cose, formarsi un'idea sul realismo socialista, prendere posizione rispetto a quell'indirizzo e lottare nella musica d'arte contemporanea con armi simboliche cariche – proseguendo il traslato – anche di munizioni 'realiste'.<sup>27</sup> Ne è prova, per esempio, proprio l'annotazione al saggio di Lefebvre che rinvia a Karlheinz Stockhausen e implicitamente alle divergenze con lui sul contenuto e il valore delle opere musicali [Fig. 7b].<sup>28</sup> Non è un caso dunque – in terzo e ultimo luogo – che l'editore non musicale più rappresentato tra i libri di Nono del 1944-1956 sia proprio Giulio Einaudi (110 opere, 115 unità, il 13,2% circa del segmento esaminato), le cui collane «intersecano le necessità culturali, le urgenze di rinnovamento, le istanze» della fase postbellica ed esprimono sintesi, progettualità, ricerca in luogo di essere faziose, didascaliche e assertive.<sup>29</sup> Fra i volumi conservati della casa torinese non si trovano infatti soltanto le già citate fonti letterarie di Nono, ma anche alcuni dei libri evidentemente (più) letti e studiati dal compositore tra quelli prodotti nel periodo in esame. Si tratta, per esempio, di *Lettere dal carcere* di Gramsci (1947), *Piccola storia della matematica* di Egmont Colerus (1949), *L'esperienza musicale e l'estetica* di Massimo Mila, *La psicologia della forma* di David Katz (Biblioteca di cultura scientifica), *Introduzione al positivismo logico* di Julius R. Weinberg (1950), *Breve storia del teatro* di Gaston Baty e René Chavance (1951), *Storia del folklore in Europa* di

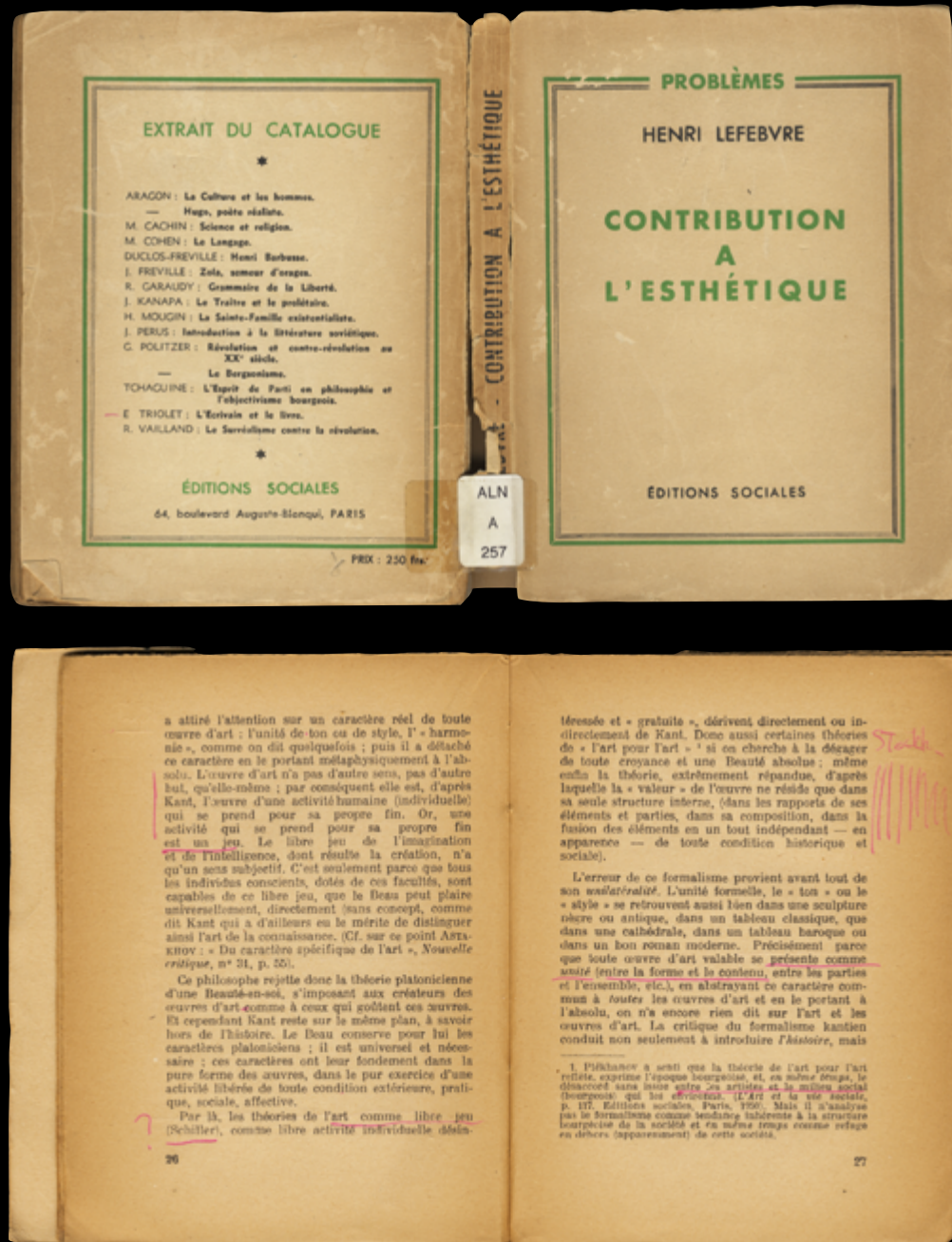
26. Del nuovo ISTITUTO EDITORIALE ITALIANO la biblioteca conserva anche *L'ideologia tedesca* di Karl Marx (1947), inserito nella stessa Biblioteca di cultura sociale, mentre delle Edizioni in lingue estere si trovano anche *Due tattiche della socialdemocrazia nella rivoluzione democratica* di Lenin (1947) e il secondo volume delle sue *Opere scelte* (1948).

27. Il costrutto rinvia a nozioni sviluppate in BOURDIEU, *Campo del potere e campo intellettuale* e in Id., *Le regole dell'arte*, in particolare pp. 289-298. Si noti però che la presenza di Ždanov fra i libri del compositore sembra limitata al già citato *Politica e ideologia*, privo di annotazioni.

28. VENIERO RIZZARDI, *Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita*, in *La nuova ricerca sull'opera* di Luigi Nono, pp. 35-51.

29. PIAZZONI, *Il Novecento dei libri*, p. 152.





7.

HENRI LEFEBVRE, *Contribución a l'esthétique*, Paris, Éditions Sociales, 1953

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, A 257

a. Copertina

b. Pagine 26-27 con annotazioni autografe di Luigi Nono

Giuseppe Cocchiara (1952, Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici), *Introduzione alla cibernetica* di Robert Wiener e naturalmente diverse opere marxiane, marxiste, sulla Guerra di Spagna, ecc.<sup>50</sup>

### 2.3. Universale Economica: la collana e gli esemplari di Nono

Tra le iniziative editoriali fiancheggiatrici direttamente collegate al Pci, quella di maggiore risonanza fu certamente Universale Economica (UE) della Cooperativa del Libro Popolare. La Colip – costituita a Milano nel marzo 1949 da undici firmatari, «tutti noti esponenti della vita politica, economica e culturale lombarda, di fede socialista o comunista» – produsse 200 titoli UE fino al 1954. Successivamente Giangiacomo Feltrinelli, nel consiglio di amministrazione dal 1951, rilevò la sigla e con essa pose le basi della propria impresa.<sup>51</sup> Per caratteristiche di prodotto e distribuzione i libri UE risposero alle intenzioni, coltivate con maggiore convinzione dopo l'aprile 1948, di diffondere 'libri democratici' e 'popolari' in edizioni intenzionalmente affidabili ed economiche. Si trattava di libri di 100-180 pagine, stampati in un unico formato tascabile, tirati in migliaia o decine di migliaia di copie a seconda dei casi e venduti al prezzo di 100 lire. Il catalogo, diviso inizialmente in tre serie, poi in cinque (Letteratura, Storia e filosofia, Grandi avventure e Teatro, queste ultime due meno nutrite), era dominato da titoli razionalisti, illuministi, rivoluzionari, risorgimentali, positivisti e storicisti, in linea con gli indirizzi anticlericali e ant imperialisti del momento. Il vincolo con il Pci incise infatti sulla scelta delle opere pubblicate e dei curatori (questi ultimi indicati tra dirigenti, intellettuali e accademici delle sinistre) nonché sul taglio attualizzante delle prefazioni, che trasformavano i testi in strumenti di conoscenza e di lotta culturale e politica.<sup>52</sup>

Il lancio sulla stampa comunista della UE («una svolta nel campo della produzione libraria e dell'attività culturale del paese») divulgò le premesse e le ambizioni del progetto, in un clima orientato dalla firma del Patto Atlantico, dalla propaganda sovietica per la pace, dalla lotta simbolica intrapresa contro la Democrazia cristiana sul rapporto tra politica e cultura e dalla 'crisi del libro':

50. Sull'esemplare dei *Saggi di filosofia neorazionalistica* di Ludovico Geymonat (1953), si veda 1.2.

51. Cfr. PISCHEDDA, *La competizione editoriale*, pp. 276-277. Il duecentesimo volume UE fu co-prodotto con Feltrinelli.

52. ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*, pp. 104-105. Alberto Cadioli ha indicato in questi aspetti le maggiori differenze con l'impresa concorrente della Biblioteca Universale Rizzoli, presente nel mercato dal maggio dello stesso anno (1949). La BUR fu infatti una collana prevalentemente letteraria (di lettere classiche e moderne), prodotta da un editore specializzato in periodici a larga diffusione, formata da libri modulari con tirature simili a quelli UE ma ancora più economici, animata da un intento «comune a tutta la cultura idealistica italiana» di democratizzazione della cultura, curata prevalentemente nei volumi da giovani traduttori e docenti di scuola superiore, con alcune eccezioni. E soprattutto distribuita in libreria. Cfr. ALBERTO CADIOLI, *Luigi Rusca, la BUR, la "letteratura universale"*, in Id., *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, il Saggiatore, 1995, pp. 113-132. Sulle collane economiche cfr. anche la sintesi, relativa al periodo 1940-1965, offerta recentemente da BRUNO PISCHEDDA, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022, pp. 237-282.

Sono arrivati [...] a tutti i librai, a tutte le edicole, a tutti i chioschi, a tutte le organizzazioni politiche, economiche e sociali che si richiamano alle migliori tradizioni nazionali della lotta contro la reazione e contro l'oscurantismo, i primi quattro numeri di una nuova collana *Universale Economica* che la «Cooperativa del Libro Popolare», con sede a Milano, si propone di pubblicare d'ora innanzi al ritmo di un volume alla settimana e al prezzo invariabile di cento lire.

Quale è il significato di questa iniziativa, che ci sembra dimostri in modo così appropriato, nella stessa coincidenza delle date, il legame che corre tra la battaglia per l'avvenire pacifico delle nuove generazioni e la diffusione della cultura, la difesa della scienza, dell'arte e della letteratura?

Si sente continuamente ripetere che il popolo italiano non legge, non si interessa ai problemi della cultura e della scienza. Non soltanto la cosa è falsa, ma è smentita dalla quantità enorme di pubblicazioni che continuano a invadere il mercato in Italia e che trovano quasi sempre origine nelle sentine della propaganda dell'imperialismo straniero e dell'oscurantismo clericale indigeno.

Coloro i quali denunciano un preteso disinteresse dei lavoratori, degli operai, dei contadini, dei ceti medi italiani per il libro che forma l'intelligenza e schiude la porta alle idee progressive, sono precisamente gli stessi i quali si propongono poi di sfruttare la sete di sapere e di educazione intellettuale delle masse popolari, lanciando le pubblicazioni più indegne e più avvilenti. Dalle varie *Selezioni* di ispirazione americana e vaticana, ai giornali a fumetti, a libri scandalistici, alle rievocazioni del soprannaturale e del misterioso, una molteplice congiura è in atto ai danni della cultura in Italia.

Si vuole addormentare la capacità di resistenza e di lotta degli strati più larghi del popolo all'offensiva dei circoli imperialistici, i quali forniscono l'occhio intellettuale per preparare la strada alla rassegnazione e al pessimismo di fronte ai piani di reazione e di guerra delle classi dominanti.

Cultura e pace, cultura e progresso economico e sociale sono termini equivalenti. Laddove penetra la propaganda dell'oscurantismo, il terreno diventa inevitabilmente più favorevole alle manovre dei guerrafondai. Contro questa minaccia, che tutti gli uomini seri di cultura in Italia avvertono reale, la collana *Universale Economica* si propone di elevare una barriera.

La «Cooperativa del Libro Popolare» ha l'appoggio e la solidarietà concreta delle personalità più eminenti nel mondo della letteratura, dell'arte, della scienza e della politica in Italia. Corrado Alvaro, Piero Calamandrei, Ugo Della Seta, Vittorio De Sica, Concetto Marchesi, Salvatore Quasimodo, Ugo Trevisan, Giuseppe Di Vittorio, Gabriele Pepe, Giulio Cerreti, Umberto Terracini, Renato Guttuso, Guglielmo Canevascini, Luigi Russo e innumerevoli altri figurano tra i suoi promotori. Le edizioni sono curate da specialisti nei rispettivi campi [...] e presentate in una veste tipografica che non potrà non incontrare l'ammirazione e la simpatia dei lettori.

Figureranno nella *Universale Economica*, a un prezzo che li rende effettivamente accessibili a tutti, i capolavori della letteratura laica e razionalista italiana, che i piccoli uomini oggi al governo cercano di soffocare e di sottrarre alla lettura nelle scuole e nelle biblioteche. Figureranno le opere più importanti dell'illuminismo francese, dell'Enciclopedia, della cultura mondiale, della scienza, della storia, dell'arte e della poesia. L'elenco delle prime opere che appare negli annunci

pubblicitari sulla maggior parte della stampa quotidiana politica ed informazione di questa domenica parla di per sé. Ippolito Nievo, che il clericalismo italiano ha cercato di sostituire con i romanzi deprimenti di Fogazzaro; il grande Diderot con i suoi *Gioielli indiscreti*; la *Vita di Gesù* di Ernesto Renan, capolavoro della scienza storica e razionalistica del secolo scorso; e infine alcuni saggi scientifici di grande attualità dello studioso inglese Haldane: ecco i primi quattro volumi che l'universale economica offre oggi al popolo italiano.

Noi auguriamo il più grande successo a questa iniziativa, che per consolidarsi e svilupparsi ha bisogno dell'aiuto e dell'entusiasmo di decine di migliaia di lettori.

La salutiamo come una nuova tappa nella battaglia per la difesa della cultura e della pace in Italia, che ancora una volta pare esclusivamente affidata alle forze del lavoro, della democrazia e del progresso, in alleanza con gli uomini delle lettere e delle scienze che si sono schierati con il popolo in questa campagna di risanamento nazionale.<sup>33</sup>

Profilata come un'editrice 'di varia', popolare, a buon mercato, ispirata alle collane universali primo novecentesche (e in particolare alla defunta Biblioteca universale Sonzogno), ma progressista e con firme prestigiose, *Universale Economica* non si distinse molto dai libri del Pci per quanto riguarda la circolazione. Malgrado l'affaccio in libreria e in edicola dei volumi UE, sembra infatti che la distribuzione dipese principalmente dal Centro diffusione stampa nazionale del partito, dal Centro per il libro popolare, da altre reti dei vari partiti della sinistra e dei sindacati e dalle loro iniziative, quali le biblioteche popolari, la settimana e il mese del libro, le battaglie del libro, che proliferarono tra il 1949 e la metà degli anni Cinquanta in relazione allo scenario internazionale e nazionale. Il Pci si fece inoltre carico, come appena visto, anche della promozione attraverso i propri periodici con segnalazioni e recensioni.<sup>34</sup> La produzione di fatto differenziata di pubblicazioni perlopiù marxiste-leniniste e sovietiche, da parte delle sigle del Pci, e prevalentemente 'democratiche', da parte delle imprese fiancheggiatrici, finì insomma canalizzata in una rete distributiva comune, favorendo l'osmosi gramsciana tra le culture di riferimento. In tal senso si caratterizzò e distinse quell'offerta del Pci e delle sinistre che ambì a orientare, attraverso un'industria e un mercato paralleli, il consumo di massa del libro e della carta stampata in generale a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta.<sup>35</sup>

33. AMBROGIO DONINI, *Un libro alla settimana contro l'oscurantismo. La nuova "Universale Economica" per il risanamento della cultura nazionale*, «l'Unità», Milano, 1 luglio 1949, p. 3, preceduto da GIOVANNI TITTA ROSA, *Leggeremo un libro al giorno*, «Vie Nuove», IV/24, 12 giugno 1949. Ambrogio Donini, professore di Storia del cristianesimo all'Università di Roma, faceva parte del Comitato d'onore della Colip. Giovanni Titta Rosa è stato il primo direttore editoriale della cooperativa.

34. CADIOLI, *Luigi Rusca, la BUR, la "letteratura universale"*, p. 130; ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*, p. 104.

35. STEPHEN GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa, 1943-1991*, trad. di Richard Ambrosini, Firenze, Giunti, 1995, pp. 117-139.



György Lukács

---

Il marxismo  
e la critica letteraria

Titolo originale Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Aufbau-Verlag, Berlin / Copyright 1953  
by Giulio Einaudi editore / Traduzione di Cesare Cases.

1953

Giulio Einaudi editore

8.  
GYÖRGY LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*,  
trad. di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1953

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, B 1101

a. Verso dell'occhietto e frontespizio



Non solo  
in Teoria  
quodlibet  
ma anche  
fantasia  
poetica -

fervida vita dei fenomeni, dalla cui esistenza individuale essa scaturisce. Ma non è affatto necessario, a nostro parere, che il fenomeno reso sensibile dall'arte sia attinto dalla vita quotidiana, e nemmeno dalla vita reale in generale. Vale a dire: anche il più sfrenato gioco della fantasia poetica, la più fantasiosa raffigurazione dei fenomeni, sono pienamente conciliabili con la concezione marxista del realismo. Non è un caso che proprio alcune novelle fantastiche di Balzac e di E. Th. Hoffmann si annoverino tra le creazioni artistiche che Marx apprezzava in modo particolare.

Naturalmente c'è fantasia e fantasia, fantastico e fantastico. Per cercare un criterio di distinzione dobbiamo ritornare alla tesi fondamentale della dialettica materialistica: il rispecchiamento della realtà.

III

L'estetica materialistica, che nega il carattere realistico di un mondo delineato con particolari naturalistici quando non vi appaiano le forze motrici essenziali, ritiene naturalissimo che le novelle fantastiche di Hoffmann e Balzac rappresentino delle vette della letteratura realistica, perché in esse, proprio in grazia dell'esposizione fantastica, questi elementi essenziali sono messi in risalto. La concezione marxista del realismo afferma che l'arte deve rendere sensibile l'essenza. Non a caso è proprio il concetto del tipo a mettere così chiaramente in risalto questa peculiarità dell'estetica marxista. Da una parte il tipo permette una soluzione della dialettica tra essenza e fenomeno propria dell'arte e inesistente in ogni altro campo, e dall'altra esso rimanda al contempo a quel processo storico-sociale di cui la migliore arte realistica costituisce il fedele riflesso. Questa definizione marxista del realismo continua quella linea che grandi maestri del realismo, come Fielding, rivendicavano alla loro prassi artistica: essi si davano l'appellativo di storiografi della vita borghese, della vita privata. Ma Marx approfondisce ulteriormente il rapporto della grande arte realista con la realtà storica e apprezza i risultati ottenuti dai grandi realisti ancor più di quel che essi stessi non facessero.

III

44

Teoria naturalistica, presenta la superficie della realtà,  
ma le forze motrici essenziali

Under mirabile d'essenza.

In un colloquio con suo genero, l'eminente scrittore socialista francese Paul Lafargue, Marx così si esprime riguardo a tale funzione di Balzac:

Balzac non fu soltanto lo storiografo della società del suo tempo, ma anche il profetico creatore di figure che sotto Luigi Filippo si trovavano ancora allo stato embrionale ed ebbero a svilupparsi completamente solo dopo la sua morte, sotto Napoleone III.

Tutte queste istanze rivelano la risoluta e radicale oggettività dell'estetica marxista. Secondo tale concezione, il tratto dominante dei grandi realisti è dunque il tentativo appassionato e senza riserve di abbracciare e di rendere la realtà così come essa è oggettivamente nella sua essenza. Circolano a questo proposito numerosi equivoci sull'estetica marxista. Si suol dire che essa sottovaluta la parte del soggetto e l'efficacia del fattore artistico soggettivo nella creazione delle opere d'arte. Si suole confondere Marx con quei volgarizzatori che restano impacciati nelle teorie naturalistiche e gabellano per marxismo l'oggettivismo falso e meccanico di tali teorie. Ebbene: abbiamo visto che uno dei problemi centrali della concezione marxista del mondo è la dialettica di apparenza ed essenza, il ritrovare ed enucleare l'essenza nell'intreccio contraddittorio delle apparenze. Ora, se non crediamo che il soggetto artistico « crei » *ex nihilo* qualcosa di radicalmente nuovo, ma ci rendiamo conto che egli scopre un'essenza che esiste indipendentemente da lui, ma che non è accessibile a tutti e resta a lungo celata anche al più grande artista; non per questo l'attività del soggetto viene a cessare, né viene neppur menomamente inficiata. Se dunque l'estetica marxista identifica il massimo valore dell'attività creatrice del soggetto artistico nel fatto che questi assume nelle sue opere il processo sociale universale e lo rende sensibilmente, sperimentalmente accessibile; e che in tali opere si cristallizza l'autocoscienza, il risveglio alla coscienza dello sviluppo sociale: ciò non

III

45

L'artista scopre l'essenza, esistente fin dall'inizio  
da lui, non è tutti accessibile e a lungo nascosta -

**Libri UE in ALN (e secondo bilancio).** Nella biblioteca di Nono si contano 40 titoli UE, per un totale di 52 volumi, vale a dire più di un quarto del catalogo editoriale e, per quanto riguarda questo studio, il 6% del campione esaminato. Questi numeri e percentuali superano dunque quelli dei volumi conservati di Società editrice l'Unità, Rinascita e Edizioni di cultura sociale, prese singolarmente (cfr. 2.2). Considerati assieme, però, i libri delle tre sigle del Pci e di Universale Economica formano un gruppo di libri 'del' partito che nel fondo è popolato quasi come quello einaudiano coevo.<sup>36</sup> Unendo poi questi due gruppi si individua – come anticipato nell'introduzione – un corpus della biblioteca di Nono, coerente sul piano editoriale e culturale, che comprende il 26% di libri risalenti al 1944-1956.

Delle 40 opere UE conservate, 19 sono storico-filosofiche, 16 letterarie, 4 scientifiche e una teatrale; tra queste, e tra i pochi volumi con sottolineature, figurano la *Storia della letteratura* di Francesco De Sanctis, a cura di Luigi Russo (4 voll., 1950), e i *Saggi critici* dello stesso autore, a cura di Carlo Salinari (2 voll., 1953), entrambi testimoni di un orientamento storicista della critica letteraria rappresentata nella collana, in linea con le indicazioni del partito. Si tratta di fonti significative del pensiero di Nono, giacché si rilevano segni autografi lungo il capitolo sulla *Nuova scienza* della *Storia della letteratura*, che tratta di Giordano Bruno e Galileo Galilei, e nella prefazione ai *Saggi critici*, quando Salinari spiega il rapporto di contenuto e forma e il concetto di situazione in De Sanctis riducendoli in termini adattabili al paradigma neorealista.<sup>37</sup>

#### 2.4. Lo *Scritto sotto la forca* di Julius Fučík

C'è tuttavia un volume UE più annotato degli altri. Si tratta dello *Scritto sotto la forca*, diario di prigionia nelle carceri naziste del giornalista e resistente ceco Julius Fučík, pubblicato per la prima volta nell'agosto del 1949 (Serie letteratura, 13), ma presente nella biblioteca di Nono in un esemplare della «3<sup>a</sup> edizione», stampata il 20 settembre 1951 (ALN A 2146 [Figg. 9a-c, pp. 287-293]). Di una simile precisazione bibliografica si coglie a maggior ragione

36. La consistenza di pubblicazioni promosse o diffuse dal partito aumenta (benché non di molto) se si comprendono case editrici esigualmente rappresentate nella biblioteca del compositore e perciò escluse dal computo.

37. La presenza nella biblioteca di Nono della concorrente BUR è inferiore se si considera che, incrociando le schede catalografiche, i volumi conservati risalenti al periodo 1949-1956 sono 20, per 15 opere, di cui una in due esemplari. Fra questi segnaliamo i due tomi tascabili dell'*Iliade* tradotta da Vincenzo Monti (1952). Essi contengono diverse annotazioni riconducibili all'ipotesi teatrale sulla morte di Ettore, di cui Nono riferì a Bruno Maderna in una lettera datata ai primi del 1954 (RIZZARDI, *Verso un nuovo stile rappresentativo*, pp. 44-45). Le sottolineature negli *Argomenti sommari* del poema, riportati in coda al secondo volume, rivelano una prima selezione di situazioni (da «incontro, colloquio e tenera separazione di Ettore e di Andromaca» – libro VI –, fino a «Combattimento degli eroi», «Ettore, ferito a morte, supplica il nemico di rendere il suo cadavere ai genitori [...] morte di Ettore» – XXII – e «Lamenti di Andromaca, di Ecuba e di Elena» e «Funerali di Ettore» – XXIV), successivamente ristretta nel piano accennato all'amico sodale: «se si riuscisse a tirare fuori dall'*Iliade*: tre momenti ultimi di Ettore: prima del duello con Achille e morte, e dopo suo ritorno, morto con i compianti bellissimi di padri madri spose e altri» (Basilea, Paul Sacher Stiftung, Collezione Bruno Maderna).

la necessità quando si apprende che Nono attinse ripetutamente allo *Scritto* nel proprio lavoro compositivo: la prima volta nel 1950-1951, quando tentò di scrivere una cantata eponima in tre episodi (*Julius Fučík*); l'ultima volta dieci anni dopo, creando *Intolleranza 1960*. Contrariamente a quanto si legge in alcuni studi e cataloghi noniani, dunque, il volume ALN A 2146 non può essere l'ipotesto del primo progetto, iniziato diversi mesi prima e dunque basato su una copia anteriore (della prima o seconda 'edizione') andata dispersa.<sup>38</sup> Tuttavia esso servì certamente in tre momenti successivi, quando Nono immaginò un lavoro «dedicato alla Libertà» su testi «non ancora fissati» di Fučík, Paul Éluard, Julius e Ethel Rosenberg e «un italiano»,<sup>39</sup> e un'altra idea sulla tortura con montaggi testuali dallo *Scritto* di Fučík, *La tortura* di Henri Alleg (Torino, Einaudi, 1958) e *La cancrena* (ivi, 1959). Tale idea confluì per l'appunto in *Intolleranza 1960*, l'azione scenica completata da Nono nel 1961, dove estratti del diario di Fučík forniscono notoriamente le parole alla quarta scena.<sup>40</sup>

Varrà la pena ricordare qui, per il seguito dell'argomentazione, alcuni elementi cronologici e di poetica legati allo *Julius Fučík* noniano. Il primo documento datato relativo al progetto risale al febbraio 1951: lascia intendere, da un lato, che la composizione della cantata è pianificata da qualche tempo e che la lettura dello scritto era dunque avvenuta prima di allora, dall'altro, che l'opera era destinata ai Ferienkurse di Darmstadt, come le già citate *Variazioni canoniche* pochi mesi prima, oppure al Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia.<sup>41</sup> Il secondo e ultimo documento è del giugno 1951 e annuncia il completamento del primo episodio e la struttura tripartita dell'opera.<sup>42</sup>

Veniero Rizzardi ha ipotizzato che il progetto possa essere stato elaborato sul modello, fra altri, di *A Survivor from Warsaw* di Arnold Schönberg (1947).<sup>43</sup> Sebbene manchino specifiche dichiarazioni autoriali su una simile relazione tra i due lavori, gli argomenti che si possono addurre a sostegno di questa tesi sono molteplici. A *Survivor* è un memoriale dell'Olocausto per narratore in *Sprechgesang*, coro e orchestra; il testo – una 'visione' del compositore basata su diverse fonti – si presenta come il racconto di un'azione repressiva nazista nel Ghetto di Varsavia, riferito da un ebreo sopravvissuto sfuggito alla conseguente

38. La prima edizione fu stampata a quanto si legge nel frontespizio in ventimila copie. La terza edizione raggiunse il «50° migliaio». Non sono stati rintracciati nelle biblioteche consultate esemplari della seconda edizione.

39. Lettera a Bruno Maderna non datata ma del giugno 1953 (*ibid.*). Cfr. RIZZARDI, *Verso un nuovo stile rappresentativo*, p. 44.

40. ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Azione e trasformazione: la riconquista di un'idea. Genesi drammaturgica e compositiva di Intolleranza 1960*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 28-29, 2008-2009, pp. 321-376.

41. Lettera di Hermann Scherchen a Luigi Nono del 10 febbraio 1951 (ALN).

42. Lettera di Luigi Nono a Hermann Scherchen del 2 giugno 1951 (copia consultata in ALN).

43. Cfr. RIZZARDI, *Verso un nuovo stile rappresentativo*, pp. 39-42.



deportazione e alle camere a gas; il 'finale' intona lo *Shèma*, preghiera dei morituri nella diegesi dell'opera (fino «quando ti alzerai», secondo una scelta per alcuni ulteriormente simbolica).<sup>44</sup> Indipendentemente da Schönberg però, René Leibowitz aveva presto diffuso in Europa l'idea che il 'libretto' trascrivesse una testimonianza diretta raccolta dall'autore stesso, incidendo significativamente sulla ricezione dell'opera fino ai giorni nostri. Nono ascoltò *A Survivor* nella prima esecuzione europea radiofonica (20 dicembre 1948) e poi dal vivo proprio nell'estate del 1950, quando prese parte alla prima audizione tedesca a Darmstadt (agosto) e assisté al successivo trionfo italiano a Venezia (settembre); di lì a poco avrebbe messo in cantiere la sua 'cantata' e vi avrebbe perseguito, con mezzi simili, lo stesso «miracoloso equilibrio» riconosciuto a Schönberg «tra le preoccupazioni puramente musicali e quelle di contenuto [sociale e politico]». <sup>45</sup> Il suo *Fučík*, infatti, trasponendo la testimonianza di un resistente comunista di Praga, catturato e torturato dalla Gestapo, ma infine processato e condannato a morte dal Volksgerichtshof;<sup>46</sup> usava l'organico simile di due voci recitanti, coro e grande orchestra, e tecniche variamente seriali per altezze e ritmo; e si chiudeva con il messaggio: «il dovere umano non finisce con questa lotta. Esser uomo sarà continuare ad esigere da sé stessi un cuore coraggioso, finché gli uomini non saranno completamente uomini». <sup>47</sup>

**Lo Scritto e la sua disseminazione.** Le variabili contestuali che favorirono la ricezione dello *Scritto* di Fučík nella poetica di Nono sono diverse. L'opera fu ascritta alla diaristica e memorialistica legata ai fatti dei primi anni Quaranta, elaborata da quanti avevano subito guerra e persecuzioni e si erano opposti al nazifascismo, e tale genere fu molto ben rappresentato nel panorama editoriale postbellico. Anche il partito editore produsse e promosse pubblicazioni di questo tipo, affiancandole a narrativa sovietica di stampo realista, secondo gli indirizzi ždanoviani, con l'obiettivo di «fornire un esempio di vita e di moralità con “personaggi-amici” che entravano nel vissuto del lettore, attraverso i quali ripercorrere le tappe delle lotte di emancipazione e acquisire una determinata concezione del mondo». <sup>48</sup> Di qui le dinamiche che si attivarono

dopo il 1948 attorno a libri quali *L'officina sull'Ural* di Vera Panova, premio Stalin per la letteratura (Torino, Einaudi, 1949), i romanzi di Anna Seghers (ivi, 1949, 1950), *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò (ivi, 1949), e che in seguito coinvolsero anche la letteratura e le memorie delle Edizioni di cultura sociale,<sup>49</sup> nonché diversi libri UE come il diario di Fučík.

Lo *Scritto sotto la forza* era stato pubblicato dall'editore praghese Svoboda nel settembre 1945, alcuni mesi dopo la Liberazione della capitale cecoslovacca. Sin da questa prima edizione il testo era preceduto da una breve premessa della vedova di Fučík che informava sulle circostanze della redazione, della conservazione e del ritrovamento del manoscritto, composto nella «primavera del 1943» durante la detenzione nella prigione di Pankrác.<sup>50</sup> L'opera aveva riscontrato da subito una notevole fortuna editoriale (dieci anni dopo si sarebbero contate 154 edizioni in 68 lingue<sup>51</sup> e ancora alla fine degli anni Novanta sarebbe stato il libro più tradotto di tutta la letteratura ceca), favorita dal movimento comunista internazionale, che patrocinò anche l'attribuzione postuma a Fučík del Premio della Pace in occasione del Consiglio mondiale della Pace del 1950.<sup>52</sup>

La prima edizione italiana uscì nell'Universale Economica curata da Franco Calamandrei, che tradusse visibilmente dall'edizione francese di Pierre Seghers.<sup>53</sup> Lo stesso Calamandrei, allora caposervizio della Terza pagina dell'«Unità» settentrionale (Milano), annunciò la stampa del libro nella rubrica *Ultime in libreria*, dove promosse contestualmente anche la riedizione curata da Togliatti per Rinascita dei *Ricordi di un operaio torinese* di Mario Montagnana, toccando questioni editoriali, culturali e ideologiche già richiamate sopra:

*Trionfo del Canguro.* Nonostante che il suo lancio sia avvenuto nel corso dell'estate, in periodo di solito poco favorevole alla diffusione libraria, l'iniziativa della Universale Economica all'insegna del Canguro ha avuto una rapidità di successo che non trova precedenti nell'editoria italiana di questo dopoguerra e forse nemmeno in nessun'altra iniziativa analoga del passato. I dodici volumi usciti finora, con la puntualità di quattro al mese, sono già alla seconda edizione. I quattro volumi

44. JOY H. CALICO, *La memoria cantata*. A Survivor from Warsaw di Arnold Schönberg nell'Europa del dopoguerra, trad. di Silvia Albesano, a c. di Paolo Dal Molin, Milano, il Saggiatore, 2023, p. 28.

45. Cfr. PAOLO DAL MOLIN, *Italia*. Un sopravvissuto di Varsavia tra rimozioni e rinascita, in CALICO, *La memoria cantata*, pp. 231-386: passim. Le citazioni provengono da RENÉ LEIBOWITZ, *A proposito di un'arte engagée (Un sopravvissuto da Varsavia)*, in *XIII° Festival internazionale di musica contemporanea. Programma ufficiale*, a c. di Emilia Zanetti, Venezia, Biennale di Venezia, 1950, pp. 63-67, riedito ivi, pp. 389-393: 393.

46. Si tratta di una testimonianza tipologicamente diversa non solo dal 'memoriale' schönbergiano come lo si intende oggi, ma anche rispetto al 'racconto' del presunto ebreo sopravvissuto. L'universalismo umanistico allora e a lungo vigente nella costruzione della memoria dell'Olocausto e della Resistenza produsse simili e altre assimilazioni.

47. Abbozzo del libretto, ALN, Blocco 6 (P03.01, f. 9v). Il passo è tratto da JULIUS FUČÍK, *Scritto sotto la forza*, a c. di Franco Calamandrei, Milano, Universale Economica, 1949, p. 95.

48. ROGANTE, *Un libro per ogni compagno*, p. 168

49. BRUNO PISCHEDDA, *Due modernità. Le pagine culturali dell'«Unità»: 1945-1956*, Milano, FrancoAngeli, 1995, pp. 92-97.

50. JULIUS FUČÍK, *Reportáž psaná na oprátce (ve vězení Gestapa na Pankráci v r. 1943)*, Praha, Svoboda, 1945.

51. GUSTA FUČÍKOVÁ, *Julius Fučík*, Praha, Orbis, 1955, p. 33.

52. STEFAN ZWICKER, „Nationale Märtyrer“: Albert Leo Schlageter und Julius Fučík: Heldenkult, Propaganda und Erinnerungskultur, Paderborn, Schöningh, 2006, p. 208.

53. JULIUS FUČÍK, *Écrit sous la potence*, traduit du tchèque par Yvonne et Karel Marek, Paris, Pierre Seghers, 1947. L'edizione italiana non indica l'originale da cui è ricavata. Traduttore di Gérard de Nerval, Marcel Proust, Denis Diderot, Calamandrei dichiarò nel 1950 di conoscere «il francese, l'inglese e un poco il tedesco» (FRANCO CALAMANDREI, *Autobiografia di militante*, in PIERO CALAMANDREI – FRANCO CALAMANDREI, *Una famiglia in guerra. Lettere e scritti (1939-1956)*, a c. di Alessandro Casellato, Bari, Laterza, 2008, pp. 202-207: 207.



che stanno per uscire per il mese di settembre – e cioè «Il nuovo cristianesimo» di Saint Simon, «Libertà di pensiero» di Spinoza, «Le tre inchieste di Dupin» di Poe, «Scritto sotto la forza» di Fučík – verranno tirati a 30 mila copie ciascuno, per un complesso di 120 mila esemplari, tanta essendo la richiesta dei librai e delle rivendite. È un trionfo, questo, del Canguro, che dimostra la forza di espansione che ha in Italia la cultura laica e democratica malgrado tutti gli intralci e i bavagli con cui tenta di metterla a tacere l'oscurantismo. [...]

Nella prima vera e propria recensione dello *Scritto*, a poche settimane dalla sua pubblicazione, Mario De Micheli, ex-resistente e critico di posizioni realiste ždanoviane, lo definì sull'«Unità»: «un documento umano d'una forza e integrità morali esemplari, forse il più profondo e singolare tra quelli che l'eroismo degli uomini in lotta contro il nazismo ci abbiano lasciato». Lungo il testo, poi, sulla scorta della prefazione di Calamandrei, De Micheli rilevava i motivi della libertà, della gioia e della fiducia «assorbiti dal tema della lotta», la lucida «penetrazione psicologica» di compagni e aguzzini, l'amore per Gusta e «la coincidenza e l'armonia di questi affetti con gli ideali più vasti». E ritraeva l'autore – conseguentemente all'autorappresentazione, all'*ethos* discorsivo di Fučík e al contesto di lettura – come un uomo indomito «sostenuto dagli ideali del comunismo», «eroe comunista animatore della resistenza ceca, impiccato dalla Gestapo, ma nel nostro ricordo, ormai sempre più vivo». <sup>54</sup> Si tratta di evidenze, selezioni del testo e valutazioni sul conto dello scrittore e militante ceco affatto comuni nella prima ricezione del suo diario, che si riflettono anche nel libretto ricavato da Nono per la sua cantata.

**Aspetti della diffusione italiana (1950-1951), fino a Nono.** Durante il biennio 1950-1951, all'inizio delle campagne per la diffusione libraria alimentate dal Pci e da altre organizzazioni sindacali e politiche, anche lo *Scritto sotto la forza* fu oggetto di diverse iniziative di promozione e propaganda. Il 12 marzo 1950, per esempio, nel pieno del 'mese del libro popolare', «Vie Nuove» sostenne che, oltre agli sforzi già dispiegati nella produzione e distribuzione di libri, era necessario anche conoscere la risposta dei destinatari, dando loro voce con inchieste e referendum. Per iniziare pubblicò pareri ('recensioni popolari') su titoli e sigle editoriali, attribuiti rispettivamente a un macellaio di Santerno, un falegname di Ravenna, un maestro di Chioggia, un meccanico di Roma. Il ravennate Mario Morigi esprimeva per la UE un apprezzamento superiore a quello dichiarato per la Piccola biblioteca scientifico letteraria di Einaudi (perché più dispendiosa) e la BUR (prevalentemente letteraria), citando in particolare *Stalin* di Henri Barbusse e lo *Scritto sotto la forza*:

54. MARIO DE MICHELI, *Speranza sotto la forza*, «l'Unità», 23 novembre 1949, p. 3. Sull'autore implicito come negoziazione culturale e sull'*ethos* discorsivo come componente della postura di un autore, cui allude l'incipio, cfr. rispettivamente LUC HERMAN – BART VERVAECK, *The Implied Author: A Secular Excommunication*, «Style», 45/1, 2011, pp. 11-28 e JÉRÔME MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

l'uno e l'altro – si apprende – «mi hanno permesso di leggere piacevolmente due argomenti che mi interessano molto, come del resto penso sia per la maggior parte dei lavoratori. Succede abitualmente, infatti, che i libri che trattano quegli argomenti siano di lettura un poco pesante specie per i lettori operai. La profonda umanità, gli aspetti inediti, lo stile dell'esposizione hanno completato la mia preferenza per questi due volumi». <sup>55</sup>

Diversi altri articoli più convenzionali, informativi e di servizio, alimentarono e tennero desto l'interesse per la testimonianza di Fučík: dalla notizia sul ritrovamento degli atti processuali su «l'Unità» del 6 agosto 1950 alla pubblicazione del racconto autografo *Il generale Bobulov e l'eclisse di luna* su «Vie Nuove» dell'8 luglio 1951. Tra questi, due vanno qui menzionati in modo particolare. Entrambi riferiscono della stessa campagna di diffusione di due libri, *L'officina sull'Ural* e lo *Scritto sotto la forza*, organizzata dal partito durante l'estate 1950 nell'area di terraferma veneziana, dove lo scoppio e la violenta repressione della 'rivolta di Marghera' nel marzo precedente avevano condotto a un'intensificazione della propaganda comunista. Il primo articolo apparve sul «Quaderno dell'attivista», quindicinale della Commissione stampa e propaganda del Pci, e riferisce di incontri pubblici preceduti da azioni informative rivolte a tutta la popolazione:

I compagni di Portomarghera hanno impostato la diffusione dei libri democratici. L'impostazione consiste essenzialmente nel «lanciare» per tutto un periodo di tempo, in modo continuato ed intenso un determinato libro in particolare, scelto in modo che[,] per il suo contenuto e per il suo valore, porti un contributo di chiarificazione e di spinta alla lotta in ogni lettore. La popolarizzazione del libro scelto è avvenuta attraverso volantini ciclostilati e diffusi a centinaia fra gli operai, gli impiegati, i tecnici delle fabbriche, nonché fra gli altri strati della popolazione che vivono al di fuori della fabbrica, non trascurando alcuna categoria; inoltre si è richiamata l'attenzione sul libro in ogni riunione popolare e di Partito e, infine, si sono fatte recensioni orali pubbliche, tenute da nostri compagni o da indipendenti nelle quali si è illustrato il contenuto e il valore del libro nonché la figura del suo autore come uomo e come combattente per la causa della libertà e della democrazia. Le iniziative di cui sopra sono state finora realizzate per la diffusione di *L'officina sull'Ural* di Vera Panova e di *Scritto sotto la forza* di Julius Fučík. Del primo ne sono state diffuse, nei mesi di giugno e luglio (periodo dedicato a questo libro) n. 500 copie, malgrado il prezzo discretamente elevato del volume. Del secondo ne sono state diffuse solo nella prima settimana di «lancio» ben 2000 copie, successo certamente facilitato anche dal modico prezzo del volume edito dalla Universale Economica.

Questi risultati, che noi consideriamo notevoli, sono stati ottenuti in un centro che non presenta grande vastità di mercato. <sup>56</sup>

55. *Una biblioteca attraverso la penisola*, «Vie Nuove», v/11, 12 marzo 1950.

56. *Un buon esempio di diffusione*, «Quaderno dell'attivista», 15 agosto 1950, p. 15.

In seguito ne parlò «Rinascita» sul terzo numero del 1951, in un rapporto sulle attività culturali della federazione veneziana del Pci, stilato in vista del congresso di aprile. L'estensore, Mario Baratto, riprendeva il discorso dalla relazione regionale di Manlio Dazzi pubblicata l'anno prima sulle stesse colonne, che lamentava le difficoltà del lavoro culturale soprattutto nelle aree rurali, l'incostanza degli intellettuali e lo scarso sostegno degli organi periferici.<sup>57</sup> Rispetto a un quadro così poco incoraggiante, per testimoniare una certa reattività veneziana e contribuire a un bilancio meno pessimista, Baratto menzionava le iniziative legate alla diffusione dei libri di Panova e Fučík e la stessa meritoria citazione nel «Quaderno». Nel riassumere poi le modalità organizzative, valorizzava l'inclusività dell'iniziativa in riferimento alla dimensione di classe:

Su un terreno popolare, orientato verso la classe operaia, affrontammo a Mestre, nella scorsa estate, l'iniziativa del libro del mese, che meritò di essere segnalata nel *Quaderno dell'attivista*. Essa doveva consistere nella diffusione di un libro tra gli operai delle fabbriche e tra la popolazione: alla fine del mese si doveva tenere una pubblica assemblea, con la relazione di un compagno intellettuale e una discussione tra gli intervenuti. Si tennero due manifestazioni: una per il romanzo della scrittrice russa Vera Panova, *L'officina sull'Ural*, l'altra per lo *Scritto sotto la forza* dello scrittore cecoslovacco Julius Fučík. Le conferenze furono seguite con attenzione, suscitavano vivaci e appassionante discussioni fra gli operai, e ripercussioni nei ceti medio-borghesi (studenti soprattutto).<sup>58</sup>

Simili fonti esemplificano un tipo di disseminazione capillare, promossa dagli apparati del Pci, che poté riguardare anche o soprattutto le opere ideologicamente coerenti pubblicate da case editrici collegate. I testi di Fučík e Panova, prodotti rispettivamente da Universale Economica ed Einaudi, sono conformi ai canoni realisti e allo stesso tempo complementari, per genere e tema: uno documenta la violenza dell'invasore nazista e la contrapposta fiducia nel comunismo e nella sua nuova umanità; l'altro racconta spaccati di vita sovietica quotidiana in periodo di guerra e poi di pace postbellica, nei quali agiscono tipi umani comunisti differenti ma ugualmente sovietici.<sup>59</sup>

Gli articoli del «Quaderno» e di «Rinascita» documentano però allo stesso tempo anche un'iniziativa di diffusione libraria avvenuta in luoghi prossimi a Nono nonché entro reti sociali in cui agiscono personalità con cui egli era certamente già in rapporti. L'anno seguente, infatti, proprio il critico e dirigente veneziano Mario Baratto, allora lettore all'École Normale Supérieure, e il poeta e dirigente regionale Manlio Dazzi, direttore della Biblioteca Querini Stampalia, avrebbero funto da proviviri per la sua

iscrizione al Pci assieme a Maderna.<sup>60</sup> Quella specifica iniziativa veneziana, la sua eco o i suoi attori (che la promossero o valorizzarono) potrebbero quindi aver favorito o ulteriormente assecondato la conoscenza e la lettura del diario di Fučík da parte di Nono, e l'intenzione di trasporlo in musica potrebbe riflettere quella disponibilità, evocata da Baratto, di giovani istruiti del ceto medio-borghese di farsi voce delle istanze della classe operaia. Se mancano prove documentali che colleghino la scelta di Nono a quelle precise circostanze (manca anche il libro di Panova nella biblioteca del compositore), le conclusioni che si possono trarre non sono tuttavia meno conseguenti.

Nono ha certamente usato e verosimilmente posseduto un esemplare oggi disperso dello *Scritto sotto la forza* prima di acquisire e annotare la copia conservata in ALN. Come per altri volumi dell'Universale Economica, è possibile che i canali del partito comunista abbiano svolto una funzione mediatrice, a cominciare dalla stampa, che Nono leggeva. Di questi canali, la specifica presentazione libraria e la sua ampia pubblicizzazione tenutesi nell'area industriale di Venezia e intorno a essa, durante l'estate 1950, non possono dirsi fattori determinanti il suo incontro con il libro, avvenuto entro l'inizio dell'anno successivo; ma costituiscono senza dubbio le determinazioni a lui più prossime sinora rilevate. I dati evenemenziali concorrono a caratterizzare il processo che ha condotto il diario di Fučík dalla sua pubblicazione all'edizione italiana e fino a Nono come dinamica del campo intellettuale. È all'interno di questo, infatti, forse grazie anche ad attori inseriti nella rete di relazioni personali, che il compositore recepisce e matura la scelta di intonarlo.

Lo *Scritto* presentava allora e presenta tutt'oggi un alto valore simbolico, convertibile in diversi campi. Dal punto di vista letterario, costituisce un'importante testimonianza diaristica della lotta contro il nazifascismo e di integrità morale, a lungo dibattuta. Dal punto di vista ideologico, si proponeva come memoria di un 'martire' della cosiddetta religione civile cecoslovacca e transnazionale (fortemente influenzata dalla propaganda sovietica), come «l'opera più profondamente ottimista» del tempo, nel senso universalistico comunista, lasciata da un uomo e compagno torturato e destinato alla morte, e di conseguenza come un'eccezionale strumento di lotta culturale e politica.<sup>61</sup> Non bastasse il contesto ricostruito, le fonti autografe

60. LUIGI NONO, «Una testimonianza di Luigi Nono [Su *Il canto sospeso*]», in Id., *La nostalgia del futuro*, pp. 358-362: 359.

61. *Notizie dalle lettere*, «l'Unità», 24 ottobre 1951, p. 3 (annuncio della terza edizione dello *Scritto*, giunta alle cinquantamila copie e descritta come evento editoriale per un libro non pubblicizzato nel mercato). Sull'autenticità del diario, sull'affidabilità delle edizioni e la reputazione di Fučík, assai controverse fino alle edizioni critiche e facsimilari (dagli anni Novanta), si vedano in particolare PETER STEINER, *Deserts of Bohemia. Czech Fiction and Its Social Context*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, pp. 94-150, ZWICKER, „*Nationale Märtyrer*“, pp. 178-246 e VLADIMÍR MACURA, *Fučík*, in Id., *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha, Academia, 2008, pp. 85-100.

57. MANLIO DAZZI, *Orizzonte chiuso nel Veneto*, «Rinascita», VII/1, 1950, pp. 37-40.

58. MARIO BARATTO, *Per una più efficace azione culturale*, «Rinascita», VIII/3, 1951, pp. 131-134: 132.

59. Si veda la recensione di Italo Calvino apparsa su «l'Unità» del 3 novembre 1950.

del *Julius Fučík* noniano (dal piano della cantata alle selezioni dell'ipotesto rielaborate nel 'libretto' completo e nella partitura incompiuta) mostrano evidenti convergenze tematiche e valoriali con questa ricezione dello *Scritto*. La scelta di mettere in musica proprio il diario di Fučík, allora, sembra effettivamente configurarsi come duplice strategia, programmata benché infine disattesa nel caso concreto, di posizionamento da parte di Nono all'interno sia del campo intellettuale sia del sottocampo artistico-musicale. Tra i tanti documenti letterari simili apparsi negli anni postbellici, *Reportáž psaná na oprátce* è di quelli che hanno ottenuto circolazione e risonanza straordinarie a livello internazionale. Nel tentativo di trasformare la traduzione italiana con i mezzi del pensiero seriale (formalista e borghese per i seguaci del Manifesto di Praga) in un'opera musicale destinata ai circuiti specializzati dell'avanguardia, Nono deve aver inseguito non solo l'esempio artistico ed etico di *A Survivor from Warsaw*, ma anche il successo di pubblico e la ricezione critica 'chiarificatrice' che *A Survivor* stava ottenendo. E deve aver ambito, raggiungendoli, ad accreditarsi in entrambi i campi di riferimento, dove in seguito troverà piena legittimazione e consacrazione come compositore *engagé* e 'musicista organico'.

## 9.

JULIUS FUČÍK, *Scritto sotto la forca*, a cura di Franco Calamandrei, Milano, Universale Economica, 1951<sup>5</sup>

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, A 2146

## a. Copertina

b. Seconda di copertina con timbro del possessore e occhietto con firma di Luigi Nono

c. Verso dell'occhietto con annotazioni autografe di Luigi Nono e frontespizio

d. Pagine 24-25 con annotazioni autografe di Luigi Nono





UNIVERSALE



ECONOMICA

La « Universale Economica », che reca l'insegna del Canguro, si distingue in quattro collane: letteratura (serie gialla); storia e filosofia (serie rossa); scienze (serie azzurra); « le grandi avventure » (serie verde).

Per consentire la divulgazione di opere di maggior respiro la « Universale Economica » ha recentemente arricchito le 4 collane di cui sopra di volumi doppi, che appaiono in una nuova e accurata veste tipografica.

*Volumi pubblicati*

- 1 - Ippolito Nievo: *Il Castello di Fratta* a cura di Giuseppe Ravagnani (Letter., Vol. I, 3ª ediz.) L. 100
- 2 - Ernest Renan: *La vita di Gesù* a cura di Bruno Revel (Storia e filosofia, Vol. I, 4ª ediz.) L. 200
- 3 - I. B. S. Haldane: *Problemi della Scienza* a cura di Tommaso Ciglio (Scienze, Vol. I, 3ª ediz.) L. 100
- 4 - Denis Diderot: *I gioielli indiscreti* a cura di Oreste Del Buono (Letteratura, Vol. II, 3ª ediz.) L. 100
- 5 - Nicola Gogol: *Il cappotto* a cura di Oreste Del Buono (Letteratura, Vol. III, 3ª ediz.) L. 100
- 6 - Molière: *Tartufo* a cura di Eugenio Levi (Letteratura, Vol. IV, 3ª ediz.) L. 100
- 7 - G. C. Croce: *Bertoldo e Bertoldino* a cura di G. Titta Rosa (Letteratura, Vol. V, 3ª ediz.) L. 100
- 8 - L. Feuerbach: *L'essenza del cristianesimo* a cura di Antonio Banfi (Storia e filosofia, Vol. II, 3ª edizione) L. 100
- 9 - Voltaire: *Trattato sulla tolleranza* a cura di P. Togliatti (Storia e filosofia, Vol. III, 2ª ediz.) L. 100
- 10 - Michele Amari: *Il Vespro Siciliano* a cura di Lorenzo Marinese (Letterat., Vol. VI, 2ª ediz.) L. 100
- 11 - Henri Barbusse: *Stalin* a cura di Francesco Francavilla (Letteratura, Vol. VII, 3ª ediz.) L. 100
- 12 - Guy de Maupassant: *Bel-Ami* a cura di Tomaso Smith (Letteratura, Vol. VIII, 2ª ediz.) L. 100

LUIGI NONO  
SAN GIACOMO, GIUDECCA 882  
VENEZIA, ITALIA

SCRITTO SOTTO LA FORCA

DI JULIUS FUCIK

*Serie Letteratura - Volume IX*

3ª edizione. 50º migliaio. Settem-  
bre 1951. Proprietà letteraria della  
« Universale Economica », Milano

NOTA DELL'EDITORE

Chiunque vorrà segnalare opere di autori italiani o stranieri, classici o moderni, ritenute valide per dare un serio contributo alla cultura contemporanea, scriva alla Direzione della « Universale Economica », Via Senato, 38 - Milano



L'AUTORE

JULIUS FUCIK nacque a Praga nel 1903. Figlio d'operai, giornalista, scrittore, fondatore di giornali e riviste progressive. Arrestato nel '42 dalla Gestapo, fu trasferito in Germania, e sottoposto a sevizie, poi condannato a morte. Nell'attesa dell'esecuzione, poté scrivere su minuscoli foglietti che venivano clandestinamente, giorno per giorno, portati fuori dal carcere e consegnati in mani amichevoli. Nacque così questo libro pubblicato nel '45, ove si afferma un'incredibile, esemplare energia morale. Qualche giorno prima di morire, durante un bombardamento nel cortile della prigione, parlò per l'ultima volta ai compagni prigionieri, incitandoli a resistere fino all'ultimo. Fucik fu impiccato l'8 settembre 1945.

Julius Ethel Rosenberg  
20 giugno 1953  
Beloyannos 1952

Printed in Italy

SCRITTO SOTTO  
LA FORCA

DI

JULIUS FUCIK

A CURA DI FRANCO CALAMANDREI



UNIVERSALE ECONOMICA

Milano - Via Senato, 38



ora so: un paio appartiene al proprietario del cane, al direttore della prigione di Pankrác, l'altro al capo della sezione anticomunista della Gestapo che ha presieduto al mio interrogatorio notturno — e poi dei pantaloni borghesi. Li seguo con gli occhi dal basso in alto — sí, lo conosco, è il lungo commissario magro che ha guidato la squadra speciale contro di noi. Si siede su una sedia e l'interrogatorio comincia.

- Hai fallito il colpo, sàlvati almeno la testa. Parla!
- Per quanto tempo hai abitato dai Baxa?
- Lo vedi, sappiamo tutto. Parla!
- Se sapete tutto perché dovrei parlare? Non ho vissuto invano, non ho avuto una vita sterile, e non voglio sciupare la mia fine.

L'interrogatorio dura un'ora. Non gridano, ripetono con pazienza le domande e non ricevono nessuna risposta; ne pongono un'altra, una terza, una decima.

- Non capisci? È finita, capisci, tutto è perduto.
- Soltanto io sono perduto.
- Allora credi ancora alla vittoria della Comune?
- Evidentemente.
- Ci crede — domanda il capo in tedesco, e il lungo commissario traduce — ci crede ancora alla vittoria dei Russi?

— Evidentemente. Non può terminare diversamente. Sono già stanco. Ho concentrato tutte le mie forze per parare le loro domande, ma ora la mia coscienza se ne va rapidamente, come il sangue che cola da una ferita profonda. Sento ancora quando mi danno la mano, forse mi leggono in fronte il segno della morte. Pare che in certi paesi il boia abbia l'abitudine di abbracciare il condannato prima dell'esecuzione.

Sera. Due uomini curvi ed a mani giunte camminano sempre in tondo uno dietro l'altro, cantando con voce lenta e discorde una salmodia triste: «Quando la luce del sole e il chiarore delle stelle si spegne per noi...»

Oh! smettetela, amici! Sarà anche una bella canzone, ma oggi siamo alla vigilia del 1° maggio, la più bella

festa dell'uomo, la più gioiosa. Cerco di cantare qualcosa di lieto, ma la mia voce deve suonare ancora più triste, perché Carlo volta la testa e il padre si asciuga gli occhi. Non importa, non mi lascio scoraggiare, continuo a cantare e lentamente essi si uniscono a me. Mi addormento contento.

Alba del 1° maggio. L'orologio della torretta della prigione suona tre rintocchi; è la prima volta che li odo chiaramente. Per la prima volta da quando mi hanno portato in prigione, sono in piena coscienza. Sento l'aria fresca, che scorre giù dalla finestra aperta intorno al mio materasso, sento i fili di paglia che mi si imprime ora sul petto ora sul ventre, ogni piccola parte del corpo mi fa male di mille dolori e respiro difficilmente. D'un tratto, come se aprissi una finestra, vedo chiaramente: è la fine. Sono in agonia.

Sei stata lunga a venire, morte. E tuttavia ho sperato di fare la tua conoscenza più tardi, dopo lunghi anni. Ho sperato di poter vivere ancora la vita di un uomo libero, di poter molto lavorare, molto amare e molto cantare e molto percorrere il mondo. Proprio ora divenivo maturo e avevo ancora molte forze, non le ho più, mi si spengono dentro. Amavo la vita per la sua bellezza, sono andato sul campo di battaglia. Vi amavo, uomini, ed ero felice quando sentivate il mio amore, ed ho sofferto quando non mi comprendevate. Colui a cui ho fatto torto mi perdoni, colui che ho consolato mi dimentichi. La tristezza non sia mai legata al mio nome, ecco il mio testamento per voi, padre e madre e sorelle, per te, mia Gusta, e per voi, compagni, per tutti coloro che amavo. Se pensate che le lacrime possano cancellare il triste turbine della pena, piangete per un momento. Ma non rimpiangete. Ho vissuto per la gioia e muoio per la gioia e sarebbe farmi torto mettere sulla mia tomba l'angelo della tristezza.

Il 1° maggio, una volta, alla stessa ora, eravamo già in piedi nei dintorni della città, e si preparavano le nostre bandiere; alla stessa ora, di già, nelle strade di Mosca

*Il metano —  
in nome a Eluard!*

## La biblioteca di Aldo Clementi e i suoi marginalia

### 1. Profilo di una biblioteca d'autore

«Un creatore ha la visione di ciò che prima di essa è inesistente. E un creatore ha il potere di dar vita alla sua visione, ossia il potere di realizzarla». Con due punti esclamativi Aldo Clementi commentava questa dichiarazione avanzata da Arnold Schönberg a supporto della propria ideazione del metodo di composizione con dodici note.<sup>1</sup>

Punti esclamativi (singoli o doppi) per condividere un pensiero e punti interrogativi (singoli o doppi anch'essi) quali segnali di silenziosa contestazione ricorrono in molti *marginalia* redatti dal compositore negli spazi bianchi dei propri volumi e possono ben introdurci a un viaggio attraverso la sua biblioteca. Nella laconicità del risalto dato alla frase schönberghiana, quei segni di punteggiatura riflettono la personalità del loro autore: riflessivo e rigoroso, introverso e taciturno, Clementi concepiva la propria arte come un atto creativo dotato di enorme forza intellettuale; e d'altra parte serbava per la parola – scritta e pronunciata – un profondo rispetto sulla base di una concezione etica del linguaggio già rivendicata da intellettuali come Karl Kraus e Ludwig Wittgenstein in quella Vienna del primo Novecento che si configurava per il Nostro come una vera e propria patria spirituale.

Come accade in tutte le biblioteche d'autore, anche i volumi posseduti da Clementi – quelli ereditati e quelli acquisiti, «scelti, letti, accolti o anche subiti dall'autore quando li ha ricevuti in omaggio»<sup>2</sup> – «hanno in qualche modo cambiato status, diventando, da pubblicazioni, carte personali».<sup>3</sup> E a somiglianza di altre biblioteche di compositori, anche quella di Clementi si

---

Finito di scrivere nell'aprile 2021, revisione e *editing* giugno-settembre 2023. Dopo la scomparsa del compositore, il suo archivio, con la biblioteca, è stato donato alla Paul Sacher Stiftung di Basilea. Ringrazio Angela Ida De Benedictis, curatrice scientifica della Collezione Aldo Clementi, e il bibliotecario Carlos Chanfón per aver messo a mia disposizione un elenco analitico interno della serie libraria, favorito l'accesso ai volumi durante il processo di archiviazione ed effettuato importanti riscontri per la revisione dell'ultima parte del saggio. Ringrazio inoltre Anna e Mario Clementi e la stessa Paul Sacher Stiftung per aver gentilmente autorizzato la pubblicazione delle immagini tratte dai libri del compositore. Ho omesso di trascrivere le signature, salvo quelle degli esemplari da cui sono tratte le figure.

1. L'annotazione a margine si trova in ARNOLD SCHÖNBERG, *Composizione con dodici note*, in Id., *Stile e idea*, Milano, Rusconi & Paolazzi, 1960, p. 107.

2. ANNA MANFRON, *Le biblioteche degli scrittori*, «Rivista italiana di biblioteconomia e scienze dell'informazione», 44/3, 2004, pp. 345-358: 351.

3. *Ibidem*.



presenta come crocevia degli interessi molteplici e variegati del suo proprietario, come luogo in cui si estende e al tempo stesso si condensa il suo orizzonte estetico e culturale.

Il profilo affatto originale del corpus librario clementiano chiede tuttavia modalità specifiche di interrogazione, dettate anche dalla sua originaria conformazione. La biblioteca di Clementi era immensa, disordinata e caotica. Ed era anche stratificata, poiché parte di essa apparteneva alla famiglia del compositore. Il nonno Gesualdo Clementi (1846-1931) si era laureato a Napoli in Medicina e chirurgia e si era specializzato presso le Università di Vienna, Berlino ed Edimburgo; nel 1879 aveva assunto la cattedra di Clinica chirurgica all'Università degli Studi di Catania e dal 1903 al 1905 era stato rettore dell'ateneo catanese. Durante gli studi a Vienna era stato in contatto con Theodor Billroth, professore di Chirurgia presso l'Università viennese ma in possesso di salde competenze musicali, che era stato amico e corrispondente di Johannes Brahms: proveniva proprio dal legame con la cultura austro-tedesca il gusto della pratica privata della musica da camera coltivato in casa Clementi.<sup>4</sup> Suonava il violino il padre di Aldo, Ignazio (1885-1975), che era ingegnere, come lo zio del compositore, Antonino Clementi (1888-1968), che – dopo la specializzazione presso l'Istituto di fisiologia di Heidelberg – divenne un neurofisiologo di fama internazionale.<sup>5</sup> La formazione di Aldo avvenne dunque nell'ambiente della borghesia intellettuale e professionale di Catania in un milieu non esente da impronte nobiliari, dato che sia il nonno Gesualdo sia il padre Ignazio avevano sposato donne di ascendenza aristocratica (rispettivamente Rosina Landolina e Concettina Bonajuto) e la famiglia Clementi possedeva vasti terreni di antica origine latifondistica.

È verosimile che il ricco corpus di testi letterari presenti nella biblioteca clementiana, alcuni dei quali di grande pregio, appartenesse al patrimonio librario di famiglia, così come i volumi scientifici risalenti al secolo XIX e ai primi decenni del XX.<sup>6</sup> E tuttavia la parte più cospicua dei volumi ottocenteschi e

primonovecenteschi conservati nell'archivio del compositore, molti dei quali in prima edizione, è da ascrivere alla propensione di Clementi al collezionismo: una propensione che – al di là della passione bibliofila – rivela il suo peculiare rapporto con il passato, in particolare quello della tradizione culturale e musicale austro-tedesca.

Il paesaggio tanto affascinante quanto singolare che si dispiega nel nostro attraversamento di quello spazio del tutto personale e privato, refrattario a qualsiasi esibizione, riflette forse il desiderio del compositore di ritrovare materialmente, e di custodire, le tracce delle proprie radici intellettuali e del proprio immaginario. È un paesaggio fortemente connotato dalla personalità di chi lo abitava, nel quale è possibile ravvisare diverse assi tematiche, tra loro interconnesse, che aprono spiragli sulla poetica e sull'arte di Clementi e ci riconducono obliquamente alle sue stesse opere.

## 2. I libri sulla musica e i musicisti

Un primo corpus di volumi di contenuto musicale è costituito dai principali trattati ottocenteschi e primonovecenteschi di armonia e contrappunto e dai principali scritti sulla Formenlehre prodotti in area austro-tedesca e acquisiti tanto nella versione originale che in traduzioni italiane e francesi: la biblioteca contiene in formato parziale o integrale testi di Anton Reicha,<sup>7</sup> Adolf Bernhard Marx,<sup>8</sup> Johann Christian Lobe,<sup>9</sup> Salomon Jadassohn,<sup>10</sup> Ernst Friedrich Richter,<sup>11</sup> Ludwig Bussler,<sup>12</sup> Hugo Riemann,<sup>13</sup> Max Reger,<sup>14</sup> Hugo Leichtentritt,<sup>15</sup> Richard Stöhr.<sup>16</sup>

7. ANTON REICHA, *Trattato della melodia considerata fuori de' suoi rapporti coll'armonia*, 2 voll., Milano, Ricordi, 1829.

8. ADOLF BERNHARD MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890.

9. JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Traité pratique de composition musicale*, Leipzig, Weber, 1895; Id., *Musikens Katekes*, Stockholm, 1901; Id., *Handbuch der Musik*, Leipzig, Weber, 1910.

10. SALOMON JADASSOHN, *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884; Id., *Trattato di contrappunto semplice*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898; Id., *Trattato di armonia*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898; Id., *Le forme nelle opere musicali*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906.

11. ERNST FRIEDRICH RICHTER, *Lehrbuch der Fuge*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874; Id., *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1866; Id., *Traité complet de contrepoint*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907; Id., *Die Lehre von der Form in der Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925.

12. LUDWIG BUSSLER, *Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in zweiundfünfzig Aufgaben*, Berlin, Carl Habel, 1877; Id., *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben*, Berlin, Carl Habel, 1878; Id., *Praktische Harmonielehre in vierundfünfzig Aufgaben*, Berlin, Carl Habel, 1899.

13. HUGO RIEMANN'S *Musik-Lexikon*, Leipzig, Max Hesse, 1887; HUGO RIEMANN, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919; Id., *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1919; Id., *Allgemeine Musiklehre*, Berlin, Max Hesse, 1922.

14. MAX REGER, *Beiträge zur Modulationslehre*, Leipzig, Kahnt, 1906.

15. HUGO LEICHTENTRITT, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

16. RICHARD STÖHR, *Formenlehre der Musik*, Leipzig, Kistner & Siegel, 1933.

4. In un'intervista, inserita in un documentario a lui dedicato, Clementi ricordava: «Mio padre suonava il violino, male, però suonava e comunque suonava delle cose che mi entravano dentro [...]. Fu fondamentale perché Schubert lo conobbi attraverso il violino di mio padre. [...] Mio nonno [...] a Vienna studiava con Billroth, che era intimo amico di Brahms [...]. Questo chirurgo [...] si fece promettere che lui avrebbe fatto studiare musica a tutti i suoi figli. Quindi in altre parole il violino di mio padre era merito indirettamente non di Brahms ma di Billroth» (*Per Aldo Clementi* di Giuseppe Cantone e Dario Miozzi, 1/5, <https://www.youtube.com/watch?v=hsM2nKSwUWM&t=138s>, ultimo accesso 7 giugno 2023).

5. Nella biblioteca di Clementi si trovano due discorsi celebrativi in ricordo di Antonino Clementi, tenuti rispettivamente da Giuseppe Ricceri nell'Aula Magna dell'Università di Catania (*In memoria di Antonino Clementi*, Catania, Università degli Studi, 6 maggio 1969) e da Giuseppe Moruzzi in una seduta ordinaria dell'Accademia dei Lincei (*Antonino Clementi. Discorso commemorativo*, Roma, Accademia dei Lincei, 12 febbraio 1972).

6. Tra i testi letterari sono degni di menzione gli 8 volumi di *The Works of Shakespeare with a Comment and Notes, Critical and Explanatory by Mr. Pope and Mr. Warburton*, editi a Londra presso Knapton nel 1747, i tre volumi dell'edizione dei *Promessi sposi* con le illustrazioni di Cesare Cantù, pubblicata a Firenze da Moutier nel 1834, nonché diverse edizioni ottocentesche delle opere di Leopardi. Tra i volumi scientifici spiccano gli scritti di Darwin in traduzione italiana e diversi volumi sullo studioso britannico, come *Carlo Darwin* di Michele Lessona (Roma, Sommaruga, 1883) e il volume *Dai greci a Darwin. Disegno storico dello sviluppo dell'idea dell'evoluzione* di Henry Osborn (Torino, Bocca, 1901).



Intorno a questo nucleo si dispongono diversi trattati dei secoli XVI-XVIII – di Artusi, Tartini, Rameau, Mattei, Kirnberger, Fenaroli<sup>17</sup> – e altri testi canonici della tradizione didattica europea, dal *Cours de contrepoint et de fugue* di Cherubini al *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione* di Berlioz (presente anche in edizione tedesca) fino al *Traité d'harmonie théorique et pratique* e ai *Principes d'orchestration* di Rimskij-Korsakov.<sup>18</sup> Né va trascurata l'apertura ai nuovi approcci analitici emersi nel xx secolo, dalla teoria analitica schenkeriana alla concezione funzionale dell'armonia di Diether de La Motte.<sup>19</sup> Una tale mole di scritti teorici per un verso rimanda alla solida formazione accademica di Clementi, per l'altro conferma l'importanza da lui attribuita alla conoscenza dei principi e dei procedimenti tecnici sedimentati nella storia e la centralità – nella sua scrittura compositiva – del contrappunto, che egli reputava «la forma più nobile di sintassi musicale».<sup>20</sup> Un analogo interesse per le problematiche linguistiche si riscontra nell'ampio spazio dedicato ai volumi su Mozart e Beethoven e sui musicisti privilegiati da Clementi – Schubert, Schumann, Brahms – che ne accoglie in maniera pressoché integrale la principale letteratura musicologica. Di Schumann Clementi possedeva inoltre tutti gli scritti, in più edizioni e in più lingue; possedeva anche tutti i saggi di Wagner così come le opere ‘wagneriane’ di Nietzsche, oltre al celebre discorso redatto da Thomas Mann in occasione del cinquantenario della morte di Wagner e da lui tenuto nel 1933 a Monaco, Amsterdam, Bruxelles e Parigi.<sup>21</sup> Un'altra vasta sezione bibliografica è costituita da scritti sulla storia della

tastiera e sulla tecnica e l'interpretazione pianistica, dal *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach a *L'ala del turbine intelligente* di Glenn Gould.<sup>22</sup> Anche questo corpus appare coerente con gli interessi di Clementi, che era un ottimo pianista e negli anni giovanili aveva tenuto diversi concerti da solista e in formazioni cameristiche, con particolare predilezione per la letteratura romantica. Non è un caso che il compositore abbia scritto diversi brani per pianoforte solo e per pianoforte e orchestra e che abbia impiegato in maniera pressoché sistematica il pianoforte (anche preparato) nelle compagini strumentali delle proprie opere.<sup>23</sup> Desta invece sorpresa la passione di Clementi per le biografie e i carteggi dei compositori, testimoniata non solo dalle ingenti acquisizioni antiquarie ma anche dall'abitudine di far dono ai propri amici di questo tipo di pubblicazioni. La partecipe frequentazione di questa bibliografia trova conferma nella dovizia di sottolineature, che peraltro costituisce un'eccezione nei volumi posseduti dal Nostro.<sup>24</sup> Accanto alle numerose edizioni di collezioni epistolari, spesso presenti in più lingue (italiano inglese francese tedesco),<sup>25</sup> Clementi raccoglieva testimonianze sui profili psicologici dei musicisti, sulle loro relazioni amicali e sul modo in cui erano percepiti dai contemporanei ma anche sulla tradizione ritrattistica a essi legata.<sup>26</sup> Tra i numerosi titoli di questo corpus spiccano diversi volumi documentari relativi alle figure di Clara Wieck Schumann e di George Sand e più in generale delle donne sentimentalmente legate a compositori:<sup>27</sup> si possono cogliere in queste predilezioni l'attenzione

17. GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'arte del contrappunto*, Venezia, Giacomo Vincenti e Compagni, 1588; GIUSEPPE TARTINI, *De' principj dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, Tipografia del Seminario, 1767; JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe. Réimpression de l'édition de Paris 1754*, Genève, Slatkine Reprints, 1971; ID., *Treatise on Harmony*, transl. by Philip Gossett, New York, Dover, 1971; JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin – Königsberg, Decker und G.L. Hartung, 1779; FEDELE FENAROLI, *Partimenti*, Milano, Sonzogno, 1937; STANISLAO MATTEI, *Bassi per lo studio dell'armonia*, Milano, Sonzogno, 1895.

18. LUIGI CHERUBINI, *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris, Heugel et Cie Editeurs, 1865; HECTOR BERLIOZ, *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione*, 3 voll., Milano, Ricordi, 1970-72; ID., *Instrumentationslehre ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Leipzig, Peters, 1905; NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, Leduc, 1910; ID., *Principes d'orchestration*, Paris, Eschig, 1914.

19. HEINRICH SCHENKER, *Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken*, Wien, Universal Edition, 1969; DIETHER DE LA MOTTE, *Manuale di armonia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

20. ALDO CLEMENTI, «Con vivacità, ma sempre con sentimento ed espressione» (*Lectio magistralis* pronunciata il 18 aprile 2008 nell'Aula magna di Palazzo Centrale dell'Università di Catania, in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Filologia moderna), in *Canoni, figure, carillons. Itinerari della musica di Aldo Clementi*, a c. di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2008, pp. 3-5: 5. Va sottolineato peraltro che l'adozione del contrappunto, che si estende dal semplice intreccio delle voci alla sovrapposizione di blocchi sonori a loro volta trattati polifonicamente, è piegata alla ricerca artistica clementiana: «L'essenza della tecnica canonica come io l'intendo – dichiarava il compositore – è che gli intervalli devono nascondere se stessi: questo, per me, rappresenta un grande stimolo creativo: un modulo che si schiaccia sull'altro, annullandolo in parte, produce un gioco di autocancellazioni che può definirsi materico: ciò mi ha sempre affascinato. In questo senso mi sono sempre proposto di raggiungere, nella mia musica, una sorta di vertigine sonora» (*Aldo Clementi*, intervista a cura di Andrea Verrengia, «Piano Time», x/109-110, luglio-agosto 1992, pp. 23-27: 25).

21. Clementi possedeva la prima edizione francese del discorso di THOMAS MANN, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, Paris, Bertraux, 1933.

22. CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1976; GLENN GOULD, *L'ala del turbine intelligente*, Milano, Adelphi, 1988. Tra gli altri scritti basti menzionare WALTER NIEMANN, *Das Klavierbuch Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister mit Übersichten über den Klavierbau und die Klavierliteratur*, Stuttgart – Berlin – Leipzig, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1910; ALFRED CORTOT, *Corso d'interpretazione*, Milano, Curci, 1939; FERRUCCIO BUSONI, *Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Bach*, Milano, il Saggiatore, 1977; ALFREDO CASELLA, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1951; GENRIH GUSTAVOVIČ NEJGAUZ, *L'arte del pianoforte*, Milano, Rusconi, 1988.

23. Basti citare i brani per pianoforte *B.A.C.H.* (1970) e *Variazioni su B.A.C.H.* (1984) e le composizioni con pianoforte solista: *Concerto per pianoforte e 7 strumenti* (1970), *Concerto per pianoforte, 24 strumenti e carillon* (1975), *Concerto per pianoforte e 14 strumenti* (1985-86), *Adagio cantabile* per pianoforte e 12 strumenti (1989), *Romanza* per pianoforte e orchestra (1991).

24. In un caso Clementi trascrisse un'intera lettera di Čajkovskij, del 24 novembre 1892, nella copertina interna della monografia di MICHEL HOFMANN dedicata al compositore russo (*Tchaïkovski*, Paris, Seuil, 1959).

25. Tra le raccolte epistolari vi è anche il volume *Billroth im Briefwechsel mit Brahms* (München, Urban & Schwarzenberg, 1964), che indirettamente incrociava la biografia del compositore.

26. Si vedano per esempio JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, Paris, Stock, 1927; ID., *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu. Souvenirs, lettres, journaux intimes, etc. suivis de la correspondance et des écrits de Schubert*, Paris, Stock, 1928; ERNST MÜLLER, *Robert Schumann Eine Bildnisstudie*, Olten, Walter, 1950; LINA RAMANN, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880 e 1887; ROBERT BORY, *Liszt et ses enfants: Blandine, Cosima & Daniel d'après une correspondance inédite avec la princesse Marie Sayn-Wittgenstein*, Nevers, Impr. Chassaing, 1936; RUDOLF VON DER LEYEN, *Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen*, Düsseldorf, Karl Robert Langeweische, 1905; *Ein Brahms Bilderbuch*, hrsg. von Viktor von Miller, Wien, Lechner, 1905.

27. Tra i titoli citiamo LAURA HENNING, *Die Freundschaft Clara Schumanns mit Johannes Brahms. Aus Briefen und Tagebuchblättern*, Zürich, Werner Classen, 1946; MARGUERITE ALLEY – JEAN ALLEY, *Une amitié passionnée Clara Schumann Brahms*, Paris, Laffont, 1955; GEORGE SAND, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, 1898; ID., *Journal intime publié par Aurore Sand*, Paris, Calmann-Lévy, 1926; EDOARDO

del Nostro per la dimensione umana e i percorsi esistenziali di ciascun artista e una particolare sensibilità per l'universo femminile, che trova manifestazione soprattutto nelle sue opere teatrali.

Vanno ancora posti in rilievo i testi dedicati ai filoni musicali della danza e dell'operetta, che nella produzione di Clementi appaiono strettamente intrecciati: deriva proprio dall'operetta e in particolare dal modello di Jacques Offenbach l'eclettica varietà di balli di diversa provenienza nazionale impiegati in *ES* (1980), *Finale* (1984) e *Carillon* (1992-95). L'introduzione in queste opere teatrali di sezioni con danze riflette un versante peculiare dell'arte di Clementi: il desiderio di affrontare i grandi temi del proprio mondo poetico in una prospettiva ironica e persino umoristica e di restituire musicalmente la dimensione frivola e salottiera, futile e superficiale, nella quale si dibatte l'uomo contemporaneo nel più vasto scenario della tradizione culturale europea. Benché il richiamo all'operetta e l'impiego di motivi e ritmi di danza caratterizzino in particolare il cosiddetto periodo diatonico del musicista, nondimeno i volumi presenti in questa sezione della biblioteca appaiono quasi tutti datati, in sintonia con la vocazione antiquaria di Clementi, e sono dedicati in particolare alle figure di Johann Strauss e Franz Lehár.<sup>28</sup>

Per contro, se si escludono la prima edizione dell'*Harmonielehre* di Schönberg (1922) e le prime due edizioni del trattato *Unterweisung im Tonsatz* di Hindemith (1939),<sup>29</sup> i testi della sezione dedicata al Novecento non appaiono scelti in base a criteri di collezionismo: il confronto con la propria epoca e le sue problematiche compositive era troppo urgente per il musicista perché avvertisse il bisogno di ritrovare nella loro tangibile concretezza la storicità dei materiali librari. Predominante è il riferimento a Schönberg, del quale Clementi possedeva tutti gli scritti, così come – in traduzione italiana – la raccolta delle conferenze sulla Neue Musik tenute da Anton Webern a Vienna tra il 1932 e il 1933.<sup>30</sup> Ancor più significativa è – accanto ai testi di Ernst Krënek, René Leibowitz e Josef Rufer sui principi compositivi del metodo dodecafonico<sup>31</sup> – la presenza dell'intera produzione di Theodor W. Adorno,

che ha svolto un ruolo essenziale nello sviluppo del pensiero di Clementi.

Altri due compositori della prima metà del xx secolo occupano in maniera considerevole questa sezione della biblioteca clementiana: Igor Stravinskij e Claude Debussy, reputati dal compositore ineludibili termini di confronto per la conoscenza della musica del Novecento.<sup>32</sup> Decisamente ridotto appare invece lo spazio dedicato alla musica americana, con pochi volumi su Charles Ives, Elliott Carter, Milton Babbitt e sul jazz e saggi di Aaron Copland e John Cage,<sup>33</sup> mentre più consistente è la presenza di scritti di e su compositori italiani coevi, da Goffredo Petrassi a Camillo Togni, da Luciano Berio a Luigi Nono, da Franco Evangelisti a Francesco Pennisi.

Tra queste presenze si insinua – 'altra' e seducente – la figura di Marlene Dietrich, che viene a gremire la biblioteca di Clementi a partire dalla fine degli anni Ottanta.<sup>34</sup>

### 3. Tra letteratura e filosofia

Se la parte più preziosa della biblioteca letteraria di Clementi appare di provenienza familiare,<sup>35</sup> alcuni settori della sezione dedicata alla letteratura attirano l'attenzione dello studioso per la loro consistenza e per la continuità delle acquisizioni nel corso del tempo, che depongono a favore di scelte personali del compositore.

Il più rilevante è costituito dalle opere di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, che hanno trasformato profondamente la topografia della letteratura romantica: con i suoi scenari narrativi segnati dall'irruzione dell'ignoto e del rimosso, con l'inquietante schiera di *Doppelgänger* e la predilezione per le figure dell'automa e della marionetta, lo scrittore tedesco ha raccontato per primo le lacerazioni del reale e la scissione dell'io e ha anticipato molti dei temi introdotti dalla psicanalisi freudiana. Il tema del doppio e l'immagine dell'automa sovrintendono anche il teatro di Clementi,<sup>36</sup> che di E.T.A.

---

*scuola musicale di Vienna Espressionismo e dodecafonìa* (Torino, Einaudi, 1974) nonché *Fase seconda. Studi sulla nuova musica* di Mario Bortolotto (Torino, Einaudi, 1969).

32. Di Stravinskij Clementi possedeva la prima edizione delle *Chroniques de ma vie* (Paris, Denoël et Steele, 1935), la *Poétique musicale* (Dijon, Janin, 1945) e i volumi scritti con Robert Craft; di Debussy, *Monsieur Croche antidilettante* (Paris, Gallimard, 1926), anche in edizione italiana (Milano, Bompiani, 1945). Cospicua è inoltre la letteratura musicologica relativa a entrambi i compositori.

33. AARON COPLAND, *Come ascoltare la musica*, Milano, Garzanti, 1960; JOHN CAGE, *Notations*, New York, Something Else Press, 1969; Id., *Silenzio*, Milano, Feltrinelli, 1971.

34. Accanto a *Ihr Weg zum Chanson* di Helga Bemmann (Berlin, Musikverlag, 1990) e al libro autobiografico di Marlene Dietrich *Nachtgedanken* (München, C. Bertelsmann Verlag, 2005), si ritrovano diversi scritti sulla cantante e attrice tedesca. Tra questi i volumi di Thierry Navacelle (*Marlene Dietrich*, Berlin, Taco Verlag, 1987) e Patrick O'Connor (*Marlene Dietrich der blonde Engel*, München, Heyne, 1991) e le testimonianze di Alain Bosquet (*Marlene Dietrich. Un amore per telefono*, Padova, Il Poligrafo, 1993) e Maria Riva (*Marlene Dietrich, mia madre*, Roma, Frassinelli, 2007).

35. Tra i volumi di probabile provenienza familiare vanno inclusi tutti i romanzi di Jules Verne, presenti in edizioni italiane e francesi che vanno dal 1873 al 1898.

36. In *ES* ciascuna delle tre protagoniste dell'omonima commedia di Nello Saito viene triplicata, poiché «ognuna di loro ha due *Doppelgänger* (3×3=9)» (ALDO CLEMENTI, *Il libretto*, in *ES*, Venezia, Teatro la Fenice, 28 aprile 1981, programma di sala della prima esecuzione assoluta, p. 455); in *Carillon* la

---

SCHURÉ, *Donne ispiratrici Matilde Wesendonk, Cosima Liszt, Margherita Albana Mignaty, Gabriella Delzant*, Bari, Laterza, 1930.

28. Tra i volumi si segnalano LEO MELITZ, *Führer durch die Operetten: 119 Operettentexte nach Angabe des Inhalts, des Personals und der Szenerie*, Berlin, Globus Verlag, 1910; EDUARD REESER, *The History of the Waltz*, Stockholm, The Continental Book Company, 1947; STAN CZECH, *Franz Lehár Sein Weg und sein Werk*, Lindau, Bodensee Frisch & Perneder, 1948; WERNER JASPERT, *Johann Strauss*, Wien, Verlag Franz Perneder, 1948. Clementi possedeva anche il libretto de *Les contes d'Hoffmann* di Jules Barbier, pubblicato a Parigi da Calmann Lévy nel 1882.

29. ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1922; PAUL HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, Schott, 1939; Id., *Unterweisung im Tonsatz*, neue, erweiterte Ausgabe, Mainz, Schott, 1940.

30. ANTON WEBERN, *Verso la nuova musica. Lettere a Hildegard Jone e Josef Humplik*, Milano, Bompiani, 1963.

31. Ci si riferisce ai testi ERNST KRËNEK, *Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafonico*, Milano, Curci, 1948; RENÉ LEIBOWITZ, *Qu'est ce que la musique de douze sons?*, Liège, Editions Dynamo, 1948; JOSEF RUFER, *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano, Mondadori, 1962. Clementi possedeva anche gli scritti di Luigi Rognoni *Dall'impressionismo all'espressionismo* (Milano, Mondadori, 1955) e *La*

Hoffmann possedeva – accanto agli scritti sulla figura dell’immaginario musicista Johannes Kreisler<sup>37</sup> – diverse edizioni dei racconti, distribuite in un arco di tempo che va dalla prima metà dell’Ottocento agli anni Quaranta del Novecento, e ancora volumi sparsi con i racconti hoffmanniani più celebri.<sup>38</sup> Tra questi va segnalato *Der Sandmann (L’uomo della sabbia)*, contenuto nei *Nachtstücke* (1817), nel quale compare il personaggio di Olympia, una bambola animata che il protagonista scambia per una fanciulla vera: in più di un’occasione Clementi dichiarò infatti che la concezione della propria musica come ‘meccanismo’ era stata influenzata da questa inquietante figura femminile.<sup>39</sup> Inoltre Freud concepì proprio a partire da quel racconto di Hoffmann uno dei suoi scritti più famosi, *Das Unheimliche* (1919):<sup>40</sup> il richiamo freudiano a quel particolare senso di spaesamento e di angoscia che si prova dinanzi a una situazione *étrange*, che tuttavia oscuramente si percepisce come familiare, aiuta a comprendere il paesaggio sonoro delle opere di Clementi, quel perturbante «senso di vertigine»<sup>41</sup> che il musicista perseguiva sulla base di una consapevole posizione estetica. Non sorprende allora di trovare nella biblioteca del musicista un ingente gruppo di opere di Edgar Allan Poe la cui narrativa fantastica, intrisa di inquietudine e di mistero, guardava alla lezione di Hoffman;<sup>42</sup> né sorprende la presenza dei principali scritti di Freud, da *Il*

distribuzione dei personaggi della commedia *Der Schwierige* di Hugo von Hofmannsthal è ripensata in modo da mettere in scena due gruppi speculari di sei personaggi ciascuno e da far apparire i personaggi del secondo gruppo come *alter-ego* dei primi.

37. E.T.A. HOFFMANN, *Biografia frammentaria del direttore d’orchestra Giovanni Kreisler*, 2 voll., Lanciano, Carabba, 1921-1922; Id., *Kreisleriana*, Lanciano, Carabba, 1923.

38. Si segnalano in particolare un’edizione francese ottocentesca dei *Contes fantastiques d’Hoffmann* (Paris, Charpentier, 1845) e diverse edizioni italiane dei *Racconti* rispettivamente del 1928 (Roma, La Nuova Italia), del 1932 (Milano, Vallardi), del 1946 (Milano, Bompiani) e del 1950 (Milano, Rizzoli). Il titolo dell’edizione Rizzoli – *L’uomo della sabbia e altri racconti* – pone in primo piano il racconto *Der Sandmann*, particolarmente amato dal musicista.

39. Si vedano in particolare *Note per una messa in scena di ES*, in *ES*, Venezia, Teatro La Fenice, stagione 1980-1981, programma di sala della prima esecuzione assoluta (28 aprile 1981), pp. 443-451; e il colloquio con Paolo Petazzi *A proposito di Carillon, Finale e Interludi. Intervista con Aldo Clementi*, Festival di Gibellina, 1992, programma di sala, pp. 96-100. In quest’intervista Clementi confessò che da giovane aveva preso in considerazione la possibilità di mettere in musica la storia di Olympia e che aveva poi rinunciato anche per via dei *Contes d’Hoffmann* di Jacques Offenbach, confermando la centralità del racconto hoffmanniano nel proprio immaginario. A *Les contes d’Hoffmann* Clementi ha attinto nella citata opera *Finale*, «azione lirica in un atto per quattro soprani e orchestra» imperniata sul manifesto riferimento al genere dell’operetta: oltre che dall’opera di Offenbach, il musicista vi riprende temi da *Die Fledermaus* di Johann Strauss figlio e da *The Golden Legend* di Arthur Sullivan.

40. In *Das Unheimliche* Freud presentava il ‘perturbante’ come quel particolare senso di spaesamento e di angoscia che si prova dinanzi a una situazione estranea, che tuttavia oscuramente si percepisce come familiare e che ci fa risalire agli indefinibili territori dell’inconscio. Cfr. SIGMUND FREUD, *Das Unheimliche* (1919), in Id., *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, 1986, XII, pp. 229-268 e la traduzione Id., *Il perturbante*, in Id., *Opere*, a c. di Cesare L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1986, IX, pp. 81-114.

41. Così in un’intervista rilasciata da Clementi a Benedetto Passannanti nel 1991 e contenuta in *Clementi*, a c. di Benedetto Passannanti, «Archivio. Musiche del XX secolo», Palermo, CIMS, 1991, pp. 57-75: 73.

42. Negli scritti e nelle interviste rilasciate da Clementi non compaiono rimandi espliciti alla narrativa di Poe e tuttavia il suo paesaggio letterario ha di certo concorso alla delineazione dell’immaginario del compositore. L’estensione temporale delle edizioni possedute da Clementi è ampia, distendendosi dalle *Histoires extraordinaires*, pubblicate a Parigi da Lévy nel 1870, alle *Nouvelles histoires extraordinaires*, edita ancora a Parigi da Garnier nel 1961, fino alla *Storia di Gordon Pym* pubblicata da Rizzoli nel 1994. Dei

*disagio della civiltà* (Roma Istituto Editoriale di Cultura, 1945) a *Totem e tabù* (Bari, Laterza, 1946), da *L’interpretazione dei sogni* (Roma, Astrolabio, 1952) a *Osessioni e fobie* (Roma, Newton Compton, 1971).<sup>43</sup>

Anche la psicologia era materia di interesse per il Nostro ma tra le letture di argomento psicologico, che risalgono soprattutto agli anni Sessanta e Settanta,<sup>44</sup> manca il volume *The Measurement of Meaning* dello psicologo comportamentista statunitense Charles Osgood, al quale Clementi si era dichiaratamente ispirato per formalizzare i profili psicologici dei personaggi delle proprie opere sulla base di rigide determinazioni emozionali.<sup>45</sup> Sappiamo tuttavia che il compositore era solito ricorrere al prestito bibliotecario ed è dunque plausibile che la sua collezione libraria non accogliesse tutte le sue letture.

Risultano di tarda acquisizione pure i volumi sul teatro, che appaiono prevalentemente dedicati alla riflessione teatrologica del Novecento: accanto a *Il lavoro dell’attore* di Constantin Stanislavskij (Bari, Laterza, 1956) e a diversi scritti di Adolphe Appia, tra i quali *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano* (Milano, Feltrinelli, 1981), troviamo *Le théâtre et son double* di Antonin Artaud (Paris, Gallimard, 1966),<sup>46</sup> del quale Clementi possedeva le *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1964), e il fortunato libro del regista inglese Peter Brook *Il teatro e il suo spazio* (1968), edito in Italia da Feltrinelli nel 1980. Il predominante carattere teorico di questi testi rivela l’interesse del compositore per i problemi della recitazione e della messinscena e

racconti di Poe Clementi possedeva diverse edizioni italiane: *Racconti straordinari*, Milano, Sonzogno, 1898; *Racconti*, Torino, Chiantore, 1946; *Racconti*, 2 voll., Milano, Bompiani, 1946; *Racconti del mistero*, Milano, Rizzoli, 1949; *Racconti*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1984.

43. Di Freud sono inoltre da menzionare i volumi *Nuovi saggi di psicoanalisi* (Roma, Astrolabio, 1948) e *Psicoanalisi* (Torino, Boringhieri, 1963). Sono presenti anche testi di Carl Jung, in particolare *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna* (Torino, Einaudi, 1959) e *Ricordi sogni riflessioni* (Milano, il Saggiatore, 1965).

44. Tra i testi di argomento psicologico si riscontrano MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, il Saggiatore, 1965; JOHN CARROLL, *Psicologia del linguaggio*, Milano, Aldo Martello Editore, 1966; IVAN PAVLOV, *La psicologia contemporanea*, Roma, Newton Compton, 1970; PETER ROBERT HOFSTÄTTER, *Psicologia*, Milano, Feltrinelli, 1971.

45. Cfr. CHARLES OSGOOD – GEORGE SUCI – PERCY TANNENBAUM, *The Measurement of Meanings*, Urbana, University of Illinois Press, 1957. In particolare Clementi faceva riferimento al modello del ‘differenziale semantico’, che consisteva nel quantificare i significati connotativi delle parole attraverso determinazioni oggettuali disposte in una gradazione ‘discreta’ di qualità, delimitate da termini contrapposti (bello-brutto, buono-cattivo e così via): adottando liberamente il modello di Osgood il musicista poteva frazionare e cristallizzare le disposizioni caratteriali dei suoi personaggi in veri e propri diagrammi espressivi, che sembrano il rispecchiamento speculare *per negazione* degli ‘affetti’ tipizzati del melodramma barocco. Così in *ES* le tre protagoniste femminili sono associate ciascuna a tre diverse tipologie caratteriali; in *Carillon* ciascuna coppia di personaggi – costituita da uno dei sei protagonisti e dal suo *alter-ego* – presenta gruppi di attributi che vanno da tre a cinque inclinazioni emotive.

46. La prima edizione italiana del volume di Artaud venne pubblicata da Einaudi due anni dopo l’edizione francese, nel 1968, con il titolo *Il teatro e il suo doppio*. Ma l’interesse su Artaud era già stato alimentato nel 1965 da due numeri della rivista «Sipario» (230 e 232, rispettivamente del giugno e dell’agosto-settembre di quell’anno); inoltre Clementi poteva essere stato spinto alla conoscenza di Artaud da Achille Perilli, con il quale aveva collaborato alla realizzazione del primo *Collage*, ‘azione musicale’ messa in scena il 14 maggio 1961 al Teatro Eliseo di Roma nell’ambito della stagione dell’Accademia Filarmonica Romana.

rimanda alla sua concezione affatto originale dello spazio teatrale, sottoposto – come tutte le componenti della teatralità clementiana – a procedimenti di proliferazione polifonica che danno luogo a una moltiplicazione dei piani rappresentativi.

Nel settore dedicato alla letteratura del Novecento è degna di nota la presenza della narrativa di Gertrude Stein, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, a conferma dell'attenzione di Clementi per la dimensione femminile. Ma la parte più parte rilevante della collezione letteraria del xx secolo è costituita dalla produzione simbolista francese di Baudelaire, Verlaine, Louÿs, Mallarmé e soprattutto dalle opere dei principali esponenti del clima artistico della *finis Austriae*, segnato da quel sentimento della 'crisi' che ha profondamente segnato la cultura europea della Decadenza: dal teatro di Hofmannsthal alla poesia di Rilke, da *Il mondo di ieri* di Zweig al *Doktor Faustus* di Mann fino alle principali opere di Kafka.<sup>47</sup>

Lo scrittore boemo è menzionato da Clementi in un'intervista rilasciata nel 1992 ad Andrea Verrengia, nella quale il compositore asseriva che «la nostra matrice d'origine (me e i miei coetanei), in fondo, è, l'esistenzialismo. Negli anni dell'immediato dopoguerra eravamo impregnati di Kafka – in Italia una scoperta – di Camus, di Beckett, di Ionesco, di Sartre. [...] Quel senso di sbigottimento, di solitudine, di solipsismo, di angoscia e di caducità su cui ci si era formati sta dietro le azioni sonore che abbiamo creato e che ancora creiamo».<sup>48</sup> Tutti questi autori sono ben rappresentati nella biblioteca di Clementi, soprattutto Kafka, Sartre e Camus. Tra i testi di quest'ultimo si può rilevare il saggio del 1942 *Il mito di Sisifo* (Milano, Bompiani, 1947), che ha con evidenza ispirato la concezione drammaturgica di *ES*: non solo per il riferimento alla figura di Don Giovanni, richiamato da Camus come paradigma dell'assurdità dell'esistenza, ma soprattutto per la declinazione tutta novecentesca dell'antico mito greco che nell'opera di Clementi si traduce in un'inesausta ripetizione dei medesimi gesti con cui le protagoniste cercano di sottrarsi all'insensatezza delle loro vite.<sup>49</sup> Peraltro nel suo saggio Camus si richiamava al pensiero filosofico di Kierkegaard e Jaspers, che ha costituito un riferimento essenziale per gli scrittori legati al movimento esistenzialista.

47. RAINER MARIA RILKE, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1942; STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Roma, De Carlo, 1945; THOMAS MANN, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Milano, Mondadori, 1949. Di Kafka Clementi possedeva anche i *Diari* (2 voll., Milano, Mondadori, 1953), la raccolta di *Skizzen – Parabeln – Aphorismen. Schizzi – Parabole – Aforismi* (Milano, Mursia, 1961), il catalogo della mostra dedicata allo scrittore ceco dall'Akademie der Künste di Berlino nel 1966 (*Franz Kafka 1883-1924. Manuskripte, Erstdrucke, Dokumente, Photographien*, Berlin, Akademie der Künste, 1966) e il volume di Klaus Wagenbach *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Berlin, Akademie der Künste, 1968).

48. Aldo Clementi, intervista a cura di Andrea Verrengia, p. 25.

49. *Essai sur l'absurde* è il sottotitolo che compare nell'edizione originale di *Le mythe de Sisyphe*, pubblicata a Parigi da Gallimard nel 1942. Nelle citate *Note per una messa in scena di ES* Clementi collegava esplicitamente a quel mito l'ineine reiterazione dell'atto di riordinare «oggetti che cadono e che poi si ricompongono (un gruppo per ogni 'ambiente' delle tre protagoniste)» (ivi, p. 451).

Kierkegaard e Jaspers sono entrambi presenti nella biblioteca di Clementi: del primo sono presenti diversi scritti tra i quali *Il concetto dell'angoscia* (Firenze, Sansoni, 1953), del secondo si ritrova *Psicologia delle visioni del mondo* (Roma, Astrolabio, 1950).<sup>50</sup>

Va evidenziata infine la presenza della raccolta *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (Milano, Rusconi & Paolazzi, 1961), curata da Alfredo Giuliani, che fu propedeutica alla costituzione del Gruppo '63, promosso appunto nel 1963 – in occasione della quarta Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo – da un gruppo di giovani poeti e intellettuali, tra i quali Anceschi, Barilli, Eco, Manganelli, Sanguineti. Non bisogna dimenticare il legame di Clementi con le Settimane palermitane, alle quali prese parte sin dagli esordi nel 1960, con *Ideogrammi* per 16 strumenti; il musicista di Catania era presente anche alla citata edizione del 1963, con *Informel 3* per orchestra.

#### 4. I libri d'arte

«Già alla fine degli anni Cinquanta, osservavo che certe cose nella musica non erano risolte in maniera così avanzata come nella pittura. Mi interessava quello che facevano Jackson Pollock, Mark Tobey, Piero Dorazio, pittori che lavoravano sulla *texture*, provocando nebulose senza inizio e senza fine»:<sup>51</sup> così Clementi nella *Lectio magistralis* in occasione della laurea *honoris causa* in Filologia moderna concessa nel 2008 dall'Università di Catania. Il musicista si riferiva all'influenza della pittura informale sull'elaborazione di un proprio personale linguaggio,<sup>52</sup> ma più in generale alla tendenza alla visualità insita nella propria ricerca compositiva. Come ha evidenziato Gianluigi Mattiotti,

Tutto il percorso creativo di Clementi è stato accompagnato da un profondo interesse per la pittura contemporanea con la volontà di acquisirne le tecniche sul piano progettuale e di riprodurne gli esiti espressivi sul piano sonoro. Il suo pensiero musicale nasce in effetti da immagini grafiche che rivelano uno spostamento delle coordinate compositive dalla dimensione temporale a quella spaziale. E in questo senso si può definire un pensiero *figurale*, per usare un aggettivo caro al compositore.<sup>53</sup>

Non sorprende allora lo spazio ragguardevole occupato nella biblioteca del musicista da libri d'arte e cataloghi di mostre, che riconducono a precisi indirizzi estetici: da un lato Vincent van Gogh e gli artisti legati alla Berliner

50. Si può forse ricondurre all'interesse di Clementi per la riflessione filosofica sul significato dell'esistenza la presenza dei *Pensieri* di Blaise Pascal, in più edizioni italiane e francesi.

51. CLEMENTI, «Con vivacità, ma sempre con sentimento ed espressione», p. 5.

52. Alla lezione artisti come Jackson Pollock, Antoni Tàpies, Jean Fautrier, Mark Tobey, che perseguivano una pittura di tipo materico fondata sulla cancellazione di qualsiasi residuo formale, guarda il ciclo degli *Informels*, composti da Clementi tra il 1961 e il 1963.

53. GIANLUIGI MATTIOTTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Clementi*, Lucca, LIM, 2001, p. 65.



Secession e a Der Blaue Reiter come Edvard Munch, Emil Nolde, Erich Heckel, Vassilij Kandinskij, August Macke, che proprio da van Gogh presero ispirazione; dall'altro tutta una tradizione figurativa, che da Picasso e Braque attraverso il dadaismo era giunta fino a Kurt Schwitters e alle provocatorie contaminazioni linguistiche dei suoi quadri (*Merzbildern*) e dei suoi disegni (*Merzzeichnungen*).<sup>54</sup>

Ma in questa sezione bibliografica un posto di rilievo rivestono anche i principali esponenti dell'arte italiana coeva, da Carrà a Boccioni, da Fontana a Vedova a Perilli.<sup>55</sup> Di quest'ultimo Clementi possedeva *L'age d'or di Forma 1* (Roma, Edizioni De Luca, 2000), riedizione degli scritti già raccolti dall'artista romano nel 1994 e collegati alle posizioni estetiche del gruppo Forma 1 e alle iniziative promosse dalla libreria e galleria d'arte L'age d'or, che Perilli aveva fondato nel 1950 a Roma insieme a Piero Dorazio e Mino Guerrini.

Consistente è anche la sezione dedicata a Paul Klee, che – in aggiunta ai consueti cataloghi – comprende testi critici e scritti dell'artista svizzero;<sup>56</sup> tra i volumi si trova lo studio di Joseph-Émile Muller sui dipinti di Klee denominati 'quadrati magici',<sup>57</sup> nei quali Clementi poteva ritrovare quella condensazione di tensione all'astrazione e sottesa carica emozionale che è propria della sua musica.

Mancano invece testi relativi a taluni artisti che hanno avuto un grande impatto sulla scrittura compositiva del musicista: da un lato il citato Piero Dorazio e Victor Vasarely, ai quali si ispira il ciclo dei *Reticoli*,<sup>58</sup> dall'altro l'incisore e grafico olandese Maurits Cornelis Escher, la cui ricerca figurativa presenta fondamentali analogie con la ricerca musicale clementiana.<sup>59</sup> Clementi

condivideva con Escher non solo la concezione eccentrica e paradossale dello spazio, traslata dalla dimensione visiva a quella sonora, ma anche l'interesse per la ripetizione simmetrica di *pattern* uguali, che i due artisti ammiravano nelle decorazioni geometriche realizzate nel xiv secolo dagli arabi nello splendido edificio dell'Alhambra a Granada. Non è un caso che in questo settore della biblioteca si rinvenivano *Arabic Geometric Pattern and Design* di Jules Bourgoïn (New York, Dover, 1973) e *Optical Illusions Quilt Designs* di Sharon Ogden (New York, Dover, 1994): Clementi era infatti affascinato dalle distorsioni percettive prodotte dalla semplice reiterazione figurale e – anche sotto l'influenza di Vasarely e dall'*optical art* – nel 'periodo diatonico' si volse alla ricerca di effetti illusionistici di tipo acustico.<sup>60</sup>

## 5. Dalla matematica agli scacchi

Come Escher, Clementi era ammiratore di Bach e – come l'artista olandese – coltivava una passione per i giochi matematici e le investigazioni logiche e geometriche. Conosceva (anche se manca nella sua biblioteca) il libro di Hofstadter dedicato alle connessioni tra Bach, Escher e il matematico austriaco Kurt Gödel,<sup>61</sup> e possedeva molti degli articoli pubblicati da Martin Gardner tra il 1956 e il 1981 nella rubrica *Mathematical Games* della rivista «Scientific American». Se si escludono pochi volumi del primo Novecento,<sup>62</sup> gli altri testi di contenuto matematico sono tutti posteriori e dunque riconducibili a precise scelte del musicista, così come i libri di fisica presenti nella biblioteca.<sup>63</sup>

Alla matematica e alla logica rimanda anche la passione di Clementi per gli scacchi, che dà luogo a una delle sezioni più imponenti della sua biblioteca:

linguaggi dei due artisti: tra le quattro isometrie del piano (traslazione, riflessione, scorrimento e rotazione), applicate da Escher alle forme geometriche, e i quattro procedimenti speculari del contrappunto (Originale, Inverso, Retrogrado, Retrogrado dell'Inverso), applicati da Clementi ai temi musicali; tra i disegni periodici di Escher e i canoni circolari di Clementi; tra i procedimenti di ingrandimento progressivo delle figure e la tecnica del rallentando misurato, che nelle partiture di Clementi si traduce in sagome geometriche progressivamente più espanse; tra le operazioni di sovrapposizione e capovolgimento dei piani prospettici messe in atto da Escher e la creazione clementiana di un contrappunto fatto non di voci ma di blocchi polifonici, tale da generare nelle opere del musicista canoni 'al quadrato' di estrema complessità.

60. Proprio a proposito delle implicazioni asimmetriche delle decorazioni dell'Alhambra Clementi dichiarava a Mattiotti: «[...] sono stato molto stimolato da questi *pattern* arabi, da queste decorazioni moresche, perché sono dei modelli ripetitivi che nell'insieme possono produrre effetti di deformazione» (MATTIOTTI, *Geometrie di musica*, p. 67). Nella sua scrittura musicale il compositore sfrutta al massimo le possibilità di 'distorsione' implicite nei procedimenti della ripetizione e del canone con sofisticate operazioni di sfasatura tra le voci e tra i blocchi polifonici. Un altro procedimento perseguito per generare illusioni acustiche è quello di adottare traiettorie polifoniche divergenti, per esempio facendo discendere una o più voci in un canone che complessivamente si sposta verso l'alto.

61. DOUGLAS R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach. Un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1984 (ed. orig. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books, 1979).

62. Tra questi HENRI POINCARÉ, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1903; CATULLO RUCERI, *Curiosità e sofismi matematici*, Milano, Sonzogno, 1914; GUSTAVO BESSIÈRE, *Il calcolo differenziale ed integrale*, Milano, Hoepli, 1929.

63. Tra i volumi di fisica si segnalano MAX PLANCK, *La conoscenza del mondo fisico*, Torino, Einaudi, 1943; JAMES JEANS, *Attraverso lo spazio e il tempo*, Firenze, Sansoni, 1953; ALFRED EINSTEIN – LEOPOLD INFELD, *L'evoluzione della fisica*, Torino, Einaudi, 1950. Nella vasta sezione dedicata all'astronomia è presente anche il libro di STEPHEN HAWKING, *Dal big bang ai buchi neri*, Milano, Rizzoli, 1988 (cfr. la nota 68).

54. Alle 'poesie sonore' di Schwitters (*Merzdichtungen*) si ispira il brano *Silben Merz* (1973) per attrice e due cantanti, interamente creato da Clementi sui fonemi della lingua tedesca. Da Schwitters proviene anche l'idea di *collage* come assemblaggio di materiali di diversa provenienza, che sovrintende il ciclo dei *Collages* (1961-1967).

55. Diversi libri d'arte risultano pubblicati dalle tedesche Buchlein Verlag e Piper Verlag, dalla casa editrice italiana Skira e da Dover Publications di New York. I cataloghi derivano da mostre tenute a Roma (*Fontana*, Roma, Galleria d'Arte Marlborough, 1964; *Achille Perilli Trasformazione dello spazio 1965-1967*, Roma, Galleria d'Arte Marlborough, 1967), Parigi (*Achille Perilli*, Paris, Galerie d'Art International, 1985), New York (*Paul Klee*, New York, The Museum of Modern Art, 1987) e Stoccolma (*Kurt Merz Schwitters 1887-1948 Retrospektiv*, Stockholm, Ake Nyblom & Co., 1962; *Max Ernst Målningar, collage, frottage, teckningar, grafik, böcker, skulpturer 1917-1969*, Stockholm, Moderna museet, 1969).

56. PAUL KLEE, *Im Zwischenreich*, Köln, DuMont, 1957; Id., *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959; *Paul Klee. Die Zwischerschmaschine und andere Grotesken*, Berlin, Eulenspiegel-Verlag, 1986.

57. JOSEPH-ÉMILE MULLER, *Klee. Quadrati magici*, Milano, Mondadori, 1956.

58. Nella serie dei *Reticoli*, costituita da *Reticolo: 11* per 11 strumenti (1966), *Reticolo: 4* per quartetto d'archi (1968) e *Reticolo: 12* per 12 archi (1970), Clementi perveniva a un livellamento assoluto di tutti i parametri compositivi: la tessitura polifonica, ottenuta con l'applicazione di un densissimo contrappunto ai materiali dodecafonici, appare soggetta soltanto a modificazioni della densità, con raddensamenti e rarefazioni dello spessore sonoro, e a variazioni dei valori di durata, che producono accelerazioni e decelerazioni misurate e progressive. Queste fluttuazioni della *texture* danno luogo a veri e propri blocchi sonori di tipo prismatico, cangianti al loro interno ma sostanzialmente statici, avvertiti sul piano percettivo come una sorta di caleidoscopico *continuum* senza inizio né fine, del tutto privo di direzionalità.

59. In *Geometrie di musica* Mattiotti ha ipotizzato delle precise corrispondenze tra taluni aspetti dei

più di seicento dei circa tremila volumi che la compongono sono dedicati alle strategie da adottare sulla scacchiera, ai principali protagonisti del mondo scacchistico internazionale, alle sfide più celebri svolte in occasione di tornei mondiali di scacchi.<sup>64</sup> L'estensione nel tempo delle edizioni dei volumi è molto ampia, poiché si dispiega dal 1714 al 2003, e va ascritta non solo alla passione collezionistica del musicista ma anche alla tradizione familiare:<sup>65</sup> il padre Ignazio aveva fatto parte della Federazione Scacchistica Italiana come giocatore di prima categoria e aveva trasmesso al figlio la passione del gioco, che il musicista cominciò a coltivare seriamente soltanto negli anni Sessanta, «in occasione delle feste natalizie trascorse a Catania».<sup>66</sup> A inizio degli anni Settanta Clementi si iscrisse alla Federazione Scacchistica Italiana e all'ASIGC (Associazione Scacchistica Italiana Giocatori per Corrispondenza) e cominciò a prendere parte a tornei nazionali come giocatore di terza e poi di seconda categoria; e proprio agli anni Settanta e ai successivi anni Ottanta risale la più consistente concentrazione di acquisizioni librerie relative agli scacchi, che sarebbero proseguite negli anni Novanta e in minor misura anche nei primi anni Duemila.<sup>67</sup>

Quanto alle altre sezioni di contenuto scientifico della biblioteca clementiana, colpisce la pluralità dei volumi dedicati all'astronomia: la maggior parte dei libri risulta acquistata dagli anni Settanta in poi a riprova di un interesse maturo del musicista, la cui attrazione per questa disciplina mi è stata confermata dalla figlia Anna.<sup>68</sup> In una tarda conversazione con Guido Zaccagnini, Clementi – che si definiva «dilettante di astronomia» – richiama un'immagine ricorrente nella sua mente: quella del processo di contrazione al quale

prima o poi sono destinate tutte le stelle e che – per la potenza del vortice gravitazionale che ne risucchia la materia e ne cattura la luce – le fa implodere trasformandole in ‘buchi neri’. In questa sorta di reiterato sogno a occhi aperti, l'evocazione della fine del ciclo vitale degli astri finiva per compendiare quella dolorosa percezione del declino della musica d'arte (e con essa della tradizione culturale europea) che sovrintende la concezione poetica del musicista e che viene qui traslata in una dimensione cosmica:

Il sole è una stella, molto più piccola di tante altre stelle come ho letto in certi libri che ho. Però tutte le stelle prima o dopo esplodono. E io ho sognato cioè mi sono svegliato con questo terrore ... Quando il sole esploderà la musica dove va a finire? Questa è la domanda. Schubert chi lo ricorderà, se tutto viene distrutto con l'esplosione?<sup>69</sup>

## 6. Marginalia e schizzi musicali

I commenti di Clementi alle proprie letture, tracciati a penna o a matita a margine del testo, sono pochi e – come si è già constatato – stringati ed epigrafici. Talvolta hanno carattere assertivo, come a ribadire la propria approvazione o a evidenziare precisi concetti, come quello weberniano di *Urpflanze*;<sup>70</sup> più spesso trasmettono reazioni di esplicita contestazione o di malcelato fastidio, rivolte a interlocutori non solo del presente<sup>71</sup> ma anche del passato. Per esempio nel volume *Les idées de Claude Debussy, musicien français* di Léon Vallas, a proposito della condanna espressa da Debussy nei confronti del descrittivismo in musica Clementi annotava: «Non è quello che ha fatto Beethoven nella Pastorale di cui CD ha scritto tutto il male possibile»; e più avanti, laddove si fa riferimento alla convinzione debussiana dell'inutilità del

64. Nella biblioteca sono presenti testi di e sui più grandi scacchisti della storia: Aleksandr Alechin (conosciuto come Alekhine) Mikhail Botvinnik, Bobby Fischer, José Capablanca, Wilhelm Steinitz, Emanuel Lasker, Anatolij Karpov, Garri Kasparov.

65. Il libro più antico è *Le jeux des échecs* di Gioachino Greco (Paris, Denis, 1714), il più recente *Il gioco degli scacchi* di Pietro Carrera (Catania, Boemi, 2003). Del volume *Il giuoco incomparabile degli scacchi* di Domenico Ponziani sono presenti tre edizioni, rispettivamente del 1769, del 1812 e del 1829. Degni di attenzione *Philidor: il musicista che giocava a scacchi* di Corrado Rollin (Brescia, Messagerie scacchistiche, 1991) e *Gli scacchi con il computer* di Hans Carl Opfermann (Milano, Mursia, 1982); a proposito di quest'ultimo, va ricordato che Clementi amava giocare a scacchi al computer e che gli piaceva risolvere i problemi proposti sulla rivista «L'Italia Scacchistica» (1970).

66. SANTO SPINA, *La passione per il Nobile Giuoco del celebre musicista Aldo Clementi*, «L'Italia Scacchistica», 1202, agosto-settembre 2008, p. 299. L'informazione è desunta da una conversazione di Spina con lo stesso Clementi: cfr. In., *I giocatori siciliani 1500-1975*, Milano, I libri di Scacchitalia, 2011, p. 126.

67. Tra le riviste acquistate da Clementi, oltre a «L'Italia Scacchistica», si annoverano «The British Chess Magazine», «The Chess Player Magazine», «Chess Digest Magazine» e la rivista svedese «Tidskrift för Schack Förlag». Molti sono i volumi pubblicati in Svezia da case editrici come Sveriges schackförbunds Förlag (Stockholm) e Schackbulletinens Förlag (Uppsala). I volumi in lingua tedesca sono editi soprattutto da Sportverlag (Berlin) e Das Schach-Archiv (Hamburg); quelli in lingua inglese da Bell & Sons (London), e Dover Publications (New York). Non pochi sono i libri prodotti in Europa orientale, a Budapest, Belgrado, Praga e Mosca.

68. Tra i volumi di astronomia PETER LANCASTER BROWN, *Il libro delle stelle. Come identificare galassie, costellazioni, stelle e pianeti*, Milano, Mursia, 1975; HAWKING, *Dal big bang ai buchi neri*; FREEMAN DYSON, *Infinito in ogni direzione*, Milano, Rizzoli, 1989; FRED WHIPPLE, *Il mistero delle comete*, Milano, Jaca Book, 1991; MARGHERITA HACK, *L'amica delle stelle*, Milano, Rizzoli, 1998.

69. La conversazione con Zaccagnini conclude il citato documentario *Per Aldo Clementi*, 5/5, [https://www.youtube.com/watch?v=io3-ku\\_GngU&t=84s](https://www.youtube.com/watch?v=io3-ku_GngU&t=84s) (ultimo accesso 14 giugno 2023). In un breve testo dal titolo *Commento alla propria musica*, pubblicato nel 1979 in *Autobiografia della musica contemporanea* (a c. di Michela Mollia, Milano, Lerici, 1979, pp. 48-55), Clementi manifestava la «convinzione che la Musica (e l'Arte in generale) debba avere semplicemente l'umile compito di descrivere la propria fine, per lo meno il suo lento estinguersi». Tale tragica considerazione del comporre come «riflesso ed emanazione della dissoluzione del mondo» recuperava – attraverso il filtro del 'pensiero negativo' di Adorno – l'idea tutta novecentesca del tramonto della civiltà umanistica e rivelava altresì la distanza del musicista dalla fede nel progresso e dalle tensioni utopiche che avevano improntato gli esordi dello strutturalismo post-weberniano. Si può comprendere meglio allora la svolta che ha contrassegnato l'ultima e più lunga fase della ricerca compositiva di Clementi: la sostituzione del materiale dodecafonico con frammenti tematici di impianto modale o tonale, che affiorano tra le maglie del fittissimo contrappunto come fragili residui della memoria e che – nel ritrovare la loro 'lontana' cantabilità – si fanno portatori di un sempre meno celato sentimento di nostalgia.

70. WEBERN, *Verso la nuova musica*, p. 101. Qui Clementi sigla l'affermazione «Questo è dunque la “Urpflanze” di cui si parlava ultimamente!» Sempre diversa e sempre la stessa! con la formula «Variazioni sopra un tema».

71. Severamente commentate sono diverse asserzioni contenute della monografia su Beethoven di Giovanni Carli Ballola (Milano, Sansoni, 1967). Per esempio il riferimento all'«età del basso continuo» (p. 203) è chiosata con la domanda provocatoria «con Beeth?»; la definizione della Sonata per violino e pianoforte op. 96 come «cauta e tradizionalista» (p. 204) è commentata da un laconico «?», mentre un irritato «pazzo!» glossa l'enunciazione «certa eloquenza neoclassica» riferita alla Sonata per violino e pianoforte op. 24 *La primavera* (p. 207).

genere sinfonico dopo Beethoven, il musicista si chiedeva: «e Brahms?».<sup>72</sup>

Se chi conosceva Clementi riesce a immaginare l'espressione corruciata che doveva accompagnare questi interventi, dietro i toni rudi e talvolta risentiti dei suoi *marginalia* si intravede l'intransigenza intellettuale dell'uomo oltre che dell'artista, che si manifesta anche nella meticolosa segnalazione di imprecisioni ed errori o nella puntualizzazione di un concetto: sono frequenti le correzioni di errate indicazioni di una tonalità o di inesatte definizioni di una forma musicale, che tradiscono talora una più generale disapprovazione nei confronti dell'autore del testo.<sup>73</sup> Qualche commento sembra infine rimandare a personali convinzioni del musicista: così l'asserzione debussiana «La musique doit humblement chercher à faire plaisir, l'extrême complication est le contraire de l'art» è postillata dal lapidario giudizio «Musica odierna!».<sup>74</sup> Ben più numerosi e interessanti di questi *marginalia* sono gli schizzi musicali che Clementi tracciava negli spazi vuoti dei risvolti interni di copertina e talvolta nelle pagine bianche che separano le diverse sezioni dei suoi volumi. Si impiega qui il termine 'schizzo' musicale (*musical sketch*) nel senso lato proposto da Friedemann Sallis:

The term sketch covers a vast array of diverse types of manuscript documents. Everything from the barest jottings, tracing a thin melodic outline, to pages of densely written, systematic attempts to work out complex compositional problems can be legitimately included under this heading. [...] Sketch material can also include or be made up entirely of verbal remarks, plans, drawing, scribbling, schemata, charts, lists, inventories, mathematical calculations, algorithms, or anything else the composer might find useful for the elaboration of his or her ideas.<sup>75</sup>

Gli schizzi clementiani sono riconducibili a molte delle categorie indicate da Sallis, poiché vanno dall'appunto verbale alle sequenze numeriche, dall'indicazione di altezze segnate su uno o più pentagrammi a schemi preordinati con precisi valori di durata. Nondimeno, nonostante la loro estrema disomogeneità, si possono ascrivere tutti a una fase aurorale del processo compositivo, quando il balenare di un'idea richiedeva una tempestiva annotazione su

carta prima che potesse sfuggire di mente al musicista. Lo confessava lo stesso Clementi nella citata intervista a Verrengia:

Un fermento interiore mi spinge spesso a cercare degli stimoli che mi si rivelano anche sotto forma di fatti prosaicamente tecnici, che hanno per me però un grande valore poetico. Posso stare mesi a cercare uno stimolo senza trovare nulla, poi, improvvisamente, basta un attimo un caso particolare e trovo l'oggetto musicale giusto: non so spiegare come ciò avvenga.<sup>76</sup>

Si spiega così la varietà dei testi che accolgono schizzi di mano di Clementi e in particolare la quantità di scritti sugli scacchi variamente annotati: quando avvertiva il bisogno di fissare un'idea compositiva il musicista ricorreva al libro che teneva a portata di mano, che finiva con il perdere il proprio statuto originario per convertirsi in un vero e proprio taccuino di appunti. Ma proprio in virtù di tale *modus operandi* gli schizzi tracciati da Clementi nelle pagine dei suoi volumi si rivelano particolarmente preziosi, poiché illuminano il suo metodo di lavoro, adottato in particolare nel periodo della maturità: da un lato egli metteva a punto o ricercava nella tradizione d'arte materiali sonori definiti, dotati di precise caratteristiche intervallari e già investiti di «valore poetico», dall'altro individuava procedimenti tecnici pertinenti, funzionali al trattamento contrappuntistico dei materiali prescelti e tali da corrispondere alla propria idea compositiva. I paragrafi che seguono si soffermano su taluni schizzi, di particolare rilievo sul piano musicologico.

### 6.1. Simmetria e quadrati magici

Conseguito nel 1954 il diploma di composizione, Clementi si trasferì a Milano dove conobbe Bruno Maderna e frequentò con lui lo Studio di Fonologia della RAI in cui si compivano le prime esperienze elettroniche. Qui nel corso di una delle lezioni del compositore veneziano fu introdotto allo strutturalismo postweberniano:

Rammento un pomeriggio nel quale finalmente riuniti tre, quattro allievi, tra i quali io stesso e ci espone i procedimenti compositivi di ciò che allora si chiamava puntillismo o strutturalismo, se si preferisce, che si basavano sul 'quadrato magico' di ascendenza weberniana. Maderna parlò per mezz'ora, forse un'ora al massimo, ma io rimasi stupito e affascinato dalla sua esposizione.<sup>77</sup>

Il quadrato magico era già stato evocato da Webern che – nelle conferenze tenute a Vienna tra il 1932 e il 1933 – aveva fatto riferimento a un'antica iscrizione latina dalla struttura palindromica per spiegare le proprietà simmetriche

72. LÉON VALLAS, *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, Paris, Éditions musicales de la Librairie de France, 1927, pp. 25 e 50.

73. A p. 82 del volume *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten* di Edwin Fischer (Leipzig, Insel Verlag, 1958), nell'esempio musicale desunto dalla Sonata op. 31 n. 2 il si bemolle è corretto in si bequadro; a p. 185 della monografia di Marcel Schneider su Schubert (Paris, Seuil, 1973) in corrispondenza dell'indicazione «ut major» si legge «? La M». A p. 87 del citato libro di Carli Ballola su Beethoven, Clementi precisava: «il Finale dell'op. 12 n.º 2 è uno Scherzo con T.». A p. 46 del libro *Specchi invisibili dei suoni. La costruzione dei canoni: risposta a un enigma* di Giancarlo Bizzi (Roma, Centro Internazionale di Studi per la divulgazione della Musica Italiana, 1982) l'affermazione dell'autore «si è costruita una prospettiva illusoria» è così rettificata: «Giusto chiamarlo Cont. Incompleto».

74. VALLAS, *Les idées de Claude Debussy*, p. 29.

75. FRIEDEMANN SALLIS, *Coming to Terms with the Composer's Working Manuscripts*, in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, ed. by Patricia Hall and Friedemann Sallis, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 43-51: 44.

76. Aldo Clementi, intervista a cura di Andrea Verrengia, p. 25.

77. RAFFAELE POZZI, *Specchio delle mie brame. Note sull'opera per pianoforte di Aldo Clementi*, «Piano Time», 36, 1986, pp. 20-22: 21.

delle proprie serie dodecafoniche.<sup>78</sup> Su suggerimento di Maderna Clementi cominciò ad adottare il quadrato come sistema di predisposizione del materiale in fase pre-compositiva: lo disegnava in un foglio di carta millimetrata e vi inscriveva orizzontalmente una serie dodecafonica suddivisa in frammenti, convertendo le note in punti e collocandoli in corrispondenza dei numeri da 1 a 12 disposti in una colonna verticale; collegando i punti con linee diagonali poteva raffigurare il profilo della serie e – con lo stesso sistema – anche le successive operazioni di ‘rotazione’ del materiale, che in tal modo trovavano una traduzione di tipo visivo.<sup>79</sup> Benché questo specifico procedimento venisse accantonato negli anni successivi, Clementi continuò a utilizzare la figura del quadrato per ‘mettere in forma’ e visualizzare le tecniche di trasposizione e permutazione alle quali sottoponeva i propri materiali, sempre più orientati in direzione diatonica.

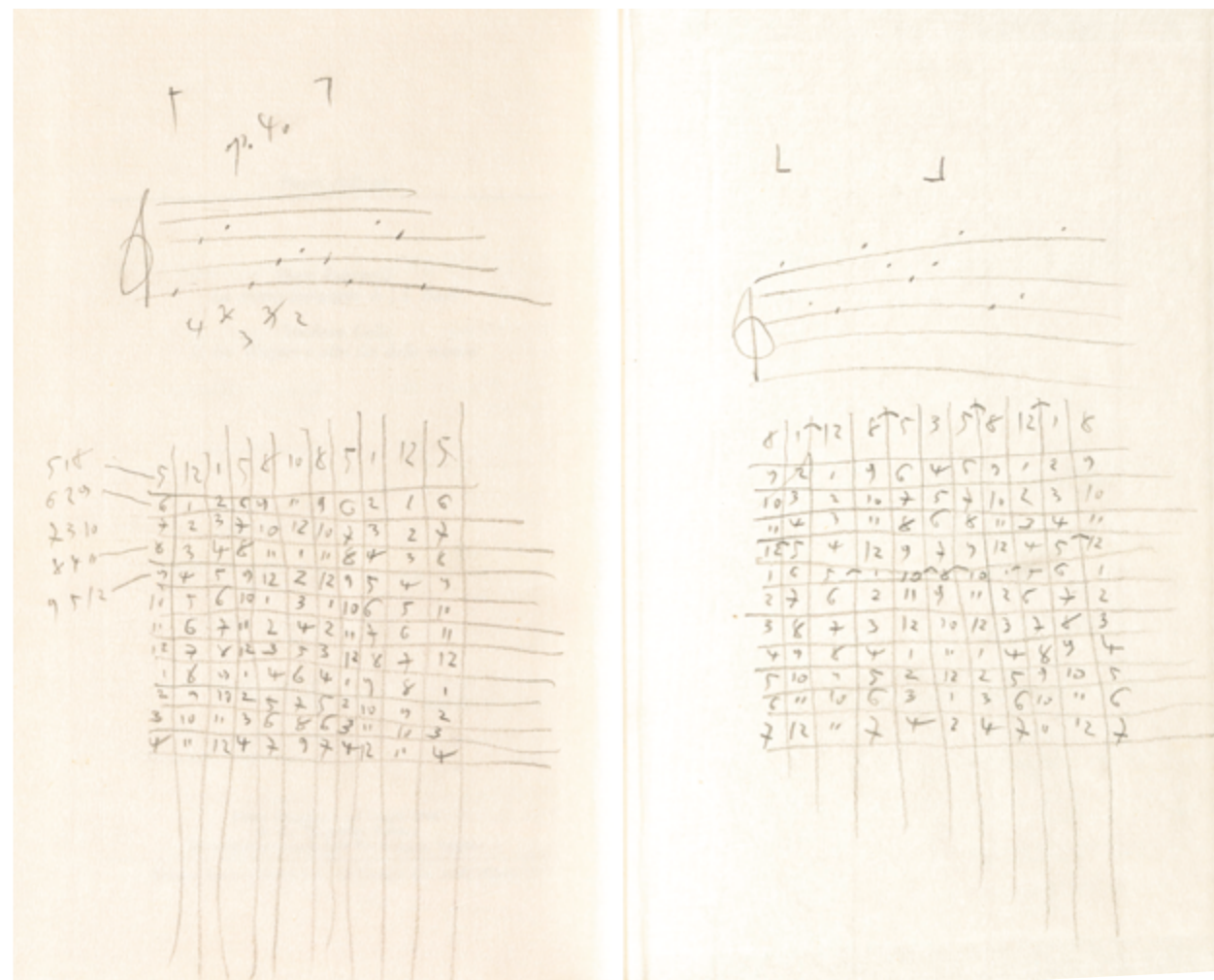
In uno schizzo contenuto nella monografia di Claude Rostand dedicata a Brahms (Milano, Rusconi, 1986 [Fig. 1]), il musicista compone in un pentagramma un tema diatonico simmetrico di undici altezze, con tre note disposte a specchio a inizio e alla fine e con le cinque note centrali a formare un perfetto palindromo. Quindi converte il tema in una sequenza numerica, che dispone nella prima linea orizzontale di un quadrato; come indica la prima colonna verticale, tale sequenza è progressivamente trasposta di un semitono sino a completare la scala cromatica. In un secondo sistema, preceduto dal segno dell’Inversione, il musicista riscrive lo stesso tema nella forma inversa con trasposizione alla terza minore e ripropone lo stesso processo di formalizzazione all’interno di un nuovo quadrato.

Un altro esempio si trova in un appunto steso nel margine inferiore dell’ultima pagina del volume di scacchi *José Raoul Capablanca. Ein Schachmythos* (Düsseldorf, Walter Rau Verlag, 1989). Qui Clementi pre-dispone – senza però adottare alcuna griglia – quattro serie di dodici suoni, che non sono collocati su pentagramma ma vengono indicati dai numeri da 1 a 12 corrispondenti alla scala cromatica a partire da do [Figg. 2a-b].<sup>80</sup> Come rende evidente la trasposizione musicale delle quattro sequenze numeriche dello schizzo, il musicista frammenta le prime due serie dodecafoniche in quattro gruppi di tre note, costituiti da quinte giuste ascendenti e disposti per terze minori discendenti; inoltre la prima sequenza è replicata iniziando dal terzo gruppo,

78. Si tratta della celebre iscrizione «sator | arepo | tenet | opera | rotas», che si può leggere in senso orizzontale e verticale, da sinistra a destra e da destra a sinistra, dall’alto in basso e dal basso verso l’alto e in cui la parola «tenet» forma all’interno del quadrato un palindromo perfetto. Cfr. ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. di Giampiero Taverna, Milano, SE, 1989, p. 98 (ed. orig. *Der Weg zur neuen Musik*, Wien, Universal Edition, 1960).

79. L’applicazione del metodo di Maderna consentì a Clementi di utilizzare in maniera del tutto personale le possibilità combinatorie della serie: «Avevo finalmente capito – dichiarava Clementi in un’intervista a Renzo Cresti – come lo strutturalismo smarrisce il senso originario della serie: questa, frammentata e attraverso innumerevoli permutazioni, si perdeva alla fine in una molteplice girandola caleidoscopica» (RENZO CRESTI, *Intervista ad Aldo Clementi*, in *Aldo Clementi*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1990, p. 134).

80. Le annotazioni musicali riprodotte e trascritte senza chiave sottintendono quella di violino.



## 1.

CLAUDE ROSTAND, *Brahms*, Milano, Rusconi, 1986

BASEILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 241

Foglio di guardia posteriore con schizzi autografi di Aldo Clementi





in modo da produrre uno slittamento complessivo della serie di una quarta aumentata inferiore. Le altre due serie dodecafoniche hanno inizio una terza minore sopra rispetto alle prime due e presentano anch'esse quattro gruppi di tre note, che in questo caso sono costituiti da quarte giuste ascendenti e disposti per terze minori ascendenti; sulla falsariga delle sequenze precedenti, la quarta sequenza ha inizio dal terzo gruppo della terza, generando di nuovo uno slittamento complessivo della serie di una quarta aumentata.

L'adozione di trasposizioni e rotazioni per intervalli di terza e quarta è un procedimento tipico del periodo diatonico di Clementi.<sup>81</sup> In questo schizzo le operazioni messe in atto dal compositore fanno sì che le prime note di ciascun gruppo di tre suoni – che siano lette in senso orizzontale, verticale e trasversale – producano sempre lo stesso accordo di settima diminuita fa diesis la do mi bemolle. D'altra parte la programmazione meramente aritmetica delle quattro serie fa supporre che Clementi abbia operato in base alla combinatoria matematica, poiché la somma delle prime cifre di ciascun gruppo numerico – lette in tutte le direzioni – dà sempre lo stesso risultato (22): ci troviamo dunque dinanzi a un vero e proprio quadrato magico, nell'accezione proposta da Webern. Benché applicati a materiali musicali diversi (diatonico il primo, cromatico il secondo), i due schizzi considerati condividono l'adozione di quella logica simmetrica che sovrintende la ricerca musicale di Clementi e che rimanda alla lezione weberniana; ma da Webern il musicista derivava anche la seduzione dell'asimmetria, che viene a incrinare la perfezione dei suoi dispositivi sonori generata dall'inflessibile coerenza della scrittura.

Degno di interesse è infine uno schizzo contenuto nel *Dizionario di astronomia* di Philippe de La Cotardièrre,<sup>82</sup> che rivela la ricerca di strategie compositive volte a insinuare elementi di squilibrio in strutture originariamente

←

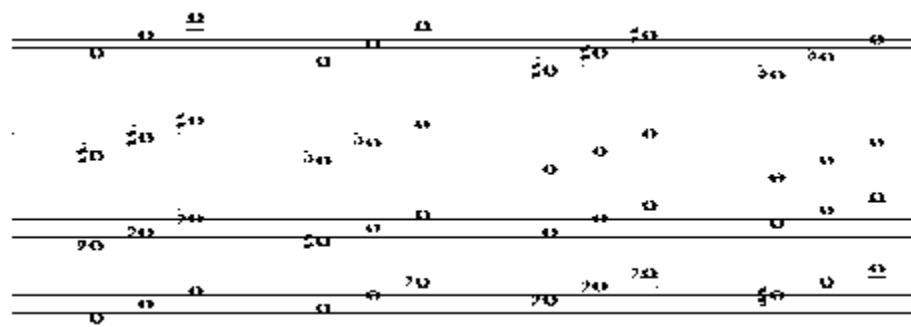
2.

OLGA CAPABLANCA-CLARK [et al.], *José Raoul Capablanca. Ein Schachmythos*, Düsseldorf, Walter Rau Verlag, 1989:

BASILEA, PAUL SÄCHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 1677

a. Ultima pagina, non numerata [ma 80], con annotazione e schizzo autografo di Aldo Clementi

b. Traduzione in notazione musicale delle sequenze numeriche dello schizzo di figura 2a



81. In una conversazione con Mattiotti, Clementi dichiarava che nelle composizioni del periodo diatonico evitava i temi cromatici, «tranne che in certi lavori dove uso catene simmetriche di intervalli che vanno per salti di terza o di quarta e riempiono tutto lo spazio cromatico. Tuttavia anche in questo caso è per me importante che i singoli dettagli restino diatonici, mentre nella musica dodecafonica e seriale anche i singoli dettagli erano cromatici. Partendo invece dalla tonalità, o dal diatonismo, o dalla modalità (che sia un tema luterano, dei trovatori o un tema greco) il totale cromatico risulta composto da tanti diatonismi che si sommano» (MATTIOTTI, *Geometrie di musica*, p. 15). Le ragioni della predilezione per materiali diatonici sono ancor più chiarite in uno scritto del 1984, laddove Clementi precisava che, anche nelle sezioni di maggiore densità contrappuntistica, «la folla dei particolari [...] determina il generale, addolcito nostalgicamente in questo caso proprio da quei moduli [diatonici] che lo minano alla base» (ALDO CLEMENTI, *Ancora sul teatro musicale*, «Musica/Realtà», v/14, agosto 1984, pp. 157-161: 158).

82. PHILIPPE DE LA COTARDIÈRRE, *Dizionario di astronomia*, Roma, Gremese, 1989.

simmetriche: in un pentagramma Clementi concepisce un disegno melodico speculare che tuttavia altera e offusca con l'inserzione di note estranee, sulla base di un procedimento ampiamente impiegato nelle sue composizioni.

## 6.2. Disegni a zig zag e sequenze con 'tutti gli intervalli'

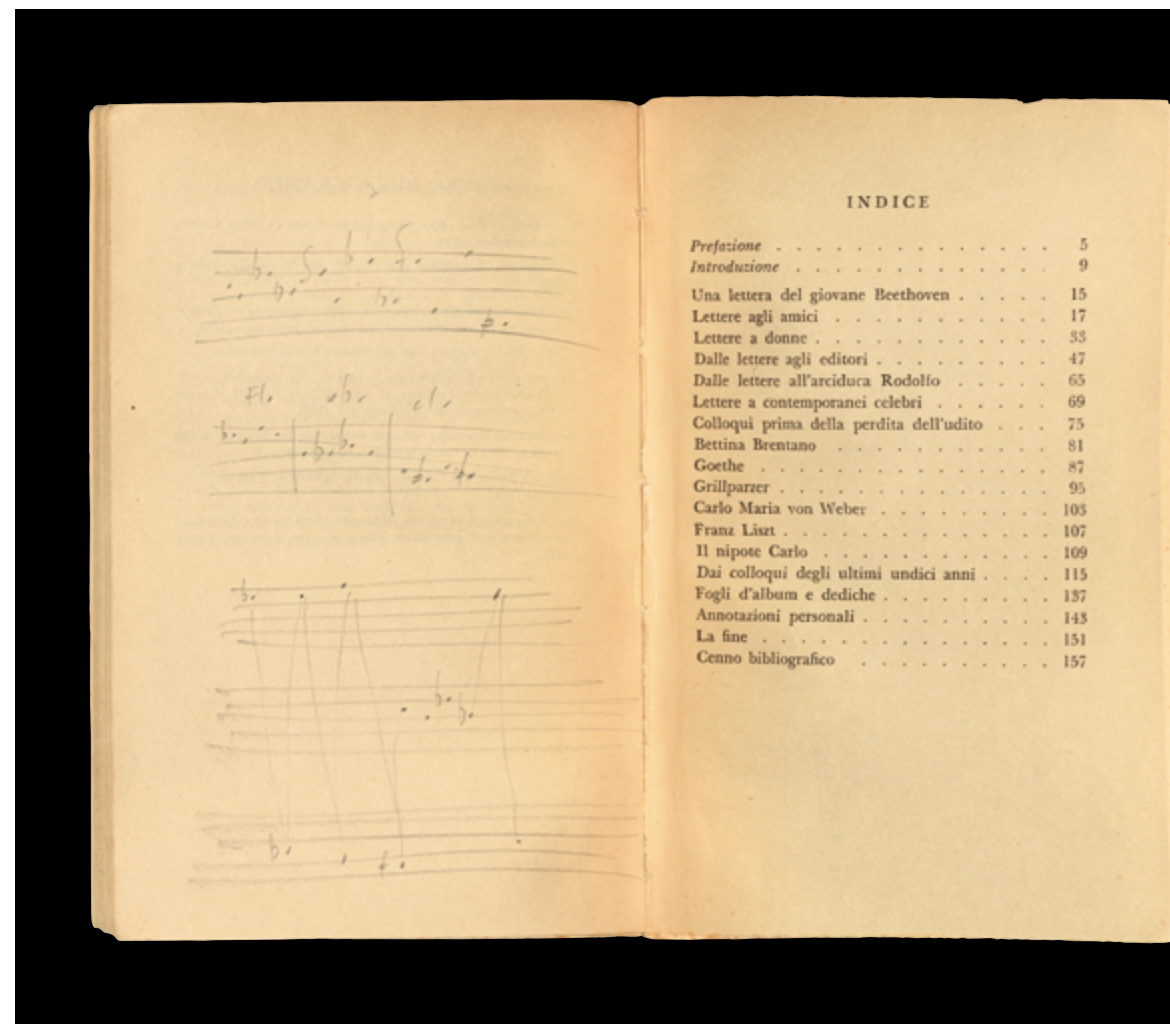
Nel volume *Lettere e colloqui* di Beethoven (Milano, Longanesi, 1950) troviamo un ampio schizzo disteso su cinque pentagrammi [Fig. 3]. Nel primo sistema è disposta una successione di 12 note che copre il totale cromatico e che presenta un profilo che Clementi definiva «a zig zag», determinato dall'intersezione di due scale cromatiche che procedono per moto contrario producendo intervalli sempre diversi: ciò fa della sequenza una *Allintervallreihe*, una serie contenente tutti gli intervalli, simile a quella impiegata nel *Concerto per pianoforte e 7 strumenti* (1970) con cui il musicista diede inizio alla fase diatonica della sua produzione.

Nel secondo sistema troviamo un'altra serie dodecafonica, ottenuta con la ripetizione per tre volte di una cellula di quattro suoni ricavati dal nome Bach, data non sulle altezze originarie (si bemolle la do si) ma in tre trasposizioni poste in rapporto di terza maggiore discendente. L'impiego di una serie costituita dalla triplice replica della cellula BACH, tale da contenere tutti i suoni della scala cromatica, si riscontra *Reticolo: 3 (B.A.C.H.)* per tre chitarre (1975); sulla cellula BACH sono inoltre costruite diverse composizioni clementiane, da *B.A.C.H.* (1970) per pianoforte a *Replica B.A.C.H.* per clavicembalo (1972), da *Manualiter* per organo (1973) a *Esercizio B.A.C.H.* per mezzo violino, violino e viola (1975) fino alle *Variazioni su B.A.C.H.* per pianoforte (1984).

Il terzo e il quinto sistema presentano due successioni cromatiche alternate, rispettivamente ascendente e discendente, seguite rispettivamente da una terza minore discendente e ascendente, sì da darsi l'una specchio dell'altra. Come mostrano le linee di collegamento tratteggiate dal compositore, tra le due successioni e l'ultima nota è inserito un tetracordo che completa il totale cromatico e che può essere ricondotto alla cellula BACH, data in trasposizione e con la permutazione dei quattro suoni che la costituiscono.

I tre sistemi inferiori dello schizzo rappresentano quindi una 'prova' di giustapposizione di diversi procedimenti compositivi, dalla costruzione di percorsi sonori - e visivi - a zig zag all'impiego della cellula BACH come base di una costruzione polifonica.

Il ricorso a linee melodiche dal disegno geometrico a zig zag si riscontra anche in altri brani del periodo diatonico di Clementi: nell'*Adagio per quartetto d'archi con pianoforte preparato* (1983) il musicista adotta un procedimento in parte diverso da quello praticato nel *Concerto per pianoforte e 7 strumenti*, poiché intreccia frammenti di scale con una nota perno. Diversi schizzi attestano prove del musicista con questo procedimento; il più interessante è un ampio abbozzo tracciato nell'ultima pagina con impressum della monografia di Claude Rostand dedicata a Liszt (Milano, Mondadori, 1971 [Fig. 4]).



### 3.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Lettere e colloqui*, Milano, Longanesi, 1950

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 108

Pagina bianca e susseguente indice finale del volume, con schizzo autografo di Aldo Clementi





4.  
CLAUDE ROSTAND, *Liszt*, Milano, Mondadori, 1961  
BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 392

Ultima pagina con impressum e susseguente terza di copertina,  
con schizzo autografo di Aldo Clementi

Il primo e il secondo pentagramma presentano cinque sequenze, in cui cinque diverse note-perno (re do si bemolle la sol) si intrecciano sempre con la stessa scala discendente (do, si bemolle, la, sol, fa) che tuttavia – per la sistematica elisione della nota più acuta – finisce con il ridursi a una singola altezza (fa). L'esito è emblematico della propensione di Clementi alla creazione di traiettorie divergenti: lo svolgersi della scala produce intervalli (diatonici) sempre più ampi in rapporto alla nota-perno ma il progressivo restringersi della scala stessa determina una contrazione dello spazio sonoro, segnalata dal compositore con la riduzione del numero delle note da 10 a 2. Negli ultimi due sistemi dello stesso schizzo, invece, è tracciato un percorso opposto benché più sintetico, nel quale le note-perno (si re mi fa) si intrecciano con la stessa scala ascendente; in questo caso è l'elisione del suono più grave a determinare la riduzione del numero delle note da 11 a 2.

Un procedimento ancora diverso si riscontra in un altro schizzo contenuto in un volume del 2002 su Donatoni e Pennisi [Fig. 5]:<sup>83</sup> in questo caso una nota perno (si) si alterna con altri suoni posti al di sopra e al di sotto in modo tale da produrre tutti gli intervalli dal semitono al tritono. I numeri apposti da Clementi nello schizzo si riferiscono agli intervalli di seconda e terza maggiore e minore, quarta giusta e quinta diminuita (corrispondente alla quarta aumentata fa si).

Un procedimento simile – con gli intervalli dal semitono al tritono prodotti da note disposte intorno a una nota perno (la) – è impiegato da Clementi nella delineazione del tema degli Intermezzi dell'opera *Carillon*, che presenta tuttavia un differente ordine di successione degli intervalli: evidentemente il compositore sperimentava in questo schizzo le possibilità offerte da questo tipo di profilo melodico, la cui caratteristica peculiare – l'utilizzo di una *Allintervallreihe* a metà – si ritrova anche in altre composizioni. Per esempio in *For Colin Rose* per soprano e 8 strumenti (1995) il tema dei primi due dei tre canoni in cui si articola il brano «è ottenuto interpolando, rispetto a una nota perno, tre coppie di intervalli ascendenti-discendenti,



5.  
Trascrizione dello schizzo autografo annotato da Aldo Clementi nel foglio di guardia posteriore di *Due maestri italiani del Novecento: Franco Donatoni e Francesco Pennisi*, a c. di Gabriele Moroni, Ancona, Istituto Gramsci Marche, 2002

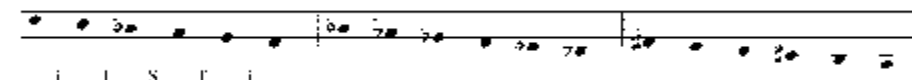
BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 519

83. *Due maestri italiani del Novecento: Franco Donatoni e Francesco Pennisi*, a c. di Gabriele Moroni, Ancona, Istituto Gramsci Marche, 2002.

dispostiprogressivamente dal semitono al tritono, determinando così un profilo melodico che lo stesso Clementi traccia come una linea ondulata che si dilata progressivamente». <sup>84</sup> E a ben vedere, anche i contorni della melodia delineata da Clementi in questo schizzo corrispondono a una linea ondulata, sia pure più frastagliata.

### 6.3. Sequenze intervallari speculari

Nel foglio di guardia anteriore di destra della citata monografia lisztiana di Rostand [Fig. 6], Clementi traccia tre esacordi discendenti in rapporto di terza minore caratterizzati tutti da una sequenza intervallare speculare costituita da quattro toni con un semitono centrale, che può essere sintetizzata nella formula TTSTT e che ricorre in diverse sue composizioni: su questo esacordo è costruito per esempio il tema del primo canone della *Romanza* per pianoforte e orchestra (1991).



6.  
Trascrizione dello schizzo autografo annotato da Aldo Clementi sull'occhietto di CLAUDE ROSTAND, *Liszt*, Milano, Mondadori, 1961

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 392

La predilezione clementiana per i temi dei corali *Kommt her zu mir e Nun komm, der Heiden Heiland* si spiega proprio con la particolare configurazione delle loro melodie, riconducibile a quest'esacordo simmetrico: il primo è impiegato nel *Concerto per violino, strumenti e carillons* (1977) e nel *Duetto* per flauto, clarinetto e due strumenti in eco (1983), il secondo in *Nun komm, der Heiden Heiland. Canoni per 3 trombe e 2 tromboni* (1980); in quest'ultima composizione gli esacordi relativi alle parti rispettivamente della tromba 3, delle trombe 1-2 e dei tromboni corrispondono – anche nelle altezze – ai tre esacordi dello schizzo, sicché si può supporre che si tratti di un abbozzo preliminare proprio di *Nun komm, der Heiden Heiland*.<sup>85</sup> Diversi schizzi contengono un'altra sequenza intervallare speculare, costituita da tre toni centrali e due semitoni esterni (STTTS), adottata anch'essa da Clementi nelle sue composizioni: si ritrova per esempio in *Tribute* per quartetto d'archi (1988), laddove il tema di *Happy Birthday*, scelto per festeggiare gli ottant'anni di

84. MATTIETTI, *Geometrie di musica*, p. 154.

85. I tre esacordi adottati in *Nun komm, der Heiden Heiland* sono indicati da Mattiotti in *Geometrie di musica* (esempio 12, p. 80). All'esacordo TTSTT possono essere ricondotti anche i due temi della sezione A della *Rapsodia* per soprano, contralto e orchestra (1994), che sono peraltro desunti dal Lied di Schubert *Erk König*.



Elliott Carter, è «manipolato e compresso (tagliando il caratteristico salto d'ottava)»<sup>86</sup> proprio per venire adattato a questa sequenza simmetrica.

La ricerca di materiali melodici diatonici desunti dalla tradizione e dotati di precise caratteristiche intervallari, tali da renderli disponibili a trattamenti speculari e al gioco contrappuntistico, è testimoniata da uno schizzo contenuto in un altro libro di scacchi – *Spectacular chess problems* di Kenneth Howard (New York, Dover, 1965) – nel quale Clementi trascrive un frammento dal *Concerto per pianoforte e orchestra* op. 23 di Čajkovskij indagandone le possibili simmetrie interne [Fig. 7]. Si tratta verosimilmente di una riflessione non portata a compimento: sono costruiti infatti su altri materiali čajkovskiani le composizioni *Frammento* per pianoforte (1983, dal primo movimento del Trio op. 50) e *1904* per 4 trombe, 2 corni e 2 tromboni (da *Le stagioni* op. 37b).

#### 6.4. Trascrizioni e schizzi teatrali

In diversi schizzi Clementi sottopone dei frammenti melodici ai quattro procedimenti speculari del contrappunto o ad azioni di trasposizione e permutazione, nell'intento evidente di sperimentarne le possibilità combinatorie e le valenze espressive. Altrove segna successioni di bicordi che si allargano e si restringono e che si riferiscono verosimilmente alla delimitazione dello spazio sonoro, mentre gli schizzi con sequenze di accordi potrebbero essere ricondotti alla definizione di precisi campi armonici. In altri casi ancora il musicista accosta forme mensurali progressive, che disegnano anche visivamente decorsi temporali di rallentamenti e accelerazioni rigorosamente misurati.

Interessanti sono le trascrizioni di frammenti di brani preesistenti (molti dei quali bachiani), che permettevano al musicista di tastare la loro congruità a un possibile progetto compositivo;<sup>87</sup> tra questi appare singolare uno schizzo inserito nella monografia su Schumann di Emilia Durini,<sup>88</sup> in cui Clementi riscrive le misure 3-5 del primo movimento della *Sonata in Sol minore* di Schumann e ne tratta polifonicamente il tema, aggiungendo una voce intermedia e una grave.

Un appunto a prima vista di difficile decifrazione, annotato nel verso del foglio di guardia posteriore del libro *Les parties d'échecs de Bobby Fischer* di Robert Wade e Kevin O'Connell (Paris, Payot, 1974), a una più attenta considerazione si è rivelato uno schizzo preliminare delle prescrizioni metronomiche di *ES*; la datazione «Bo-Mi 2/12/80», apposta da Clementi nel margine

inferiore della pagina con *impressum* del volume, conferma la coincidenza cronologica con la composizione dell'opera, che si protrasse dal 1978 al 1980 [Figg. 8a-b, pp. 326-327]. Il progetto drammaturgico di *ES* è imperniato sulla successione Scena-Danza-Berceuse, che si ripete in ciascuna delle sei sezioni (ABCDEF) in cui l'opera è strutturata; sul piano dell'organizzazione temporale, Clementi immaginò un rallentando su larga scala sulla base di un tragitto rigorosamente predeterminato: «Ogni Scena rallenta fino a raggiungere il metronomo della Danza, la quale a sua volta rallenta fino a raggiungere il metronomo della Berceuse. Questo procedimento viene ripetuto per sei volte partendo da metronomi sempre più lenti nelle Scene e nelle Berceuses, mentre nelle Danze il metronomo iniziale è sempre uguale».<sup>89</sup> Se si confronta lo schizzo con la tabella elaborata da Gianluigi Mattiotti in riferimento alla partitura dell'opera [Fig. 9], si può constatare una pressoché assoluta coincidenza tra i metronomi appuntati dal compositore e quelli definitivi, con la sola eccezione della prescrizione relativa alla Scena della sezione E.

|          | A       | B       | C       | D       | E       | F       |
|----------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| Scena    | ♩ = 180 | ♩ = 170 | ♩ = 160 | ♩ = 150 | ♩ = 132 | ♩ = 130 |
| Danza    | ♩ = 120 | ♩ = 120 | ♩ = 120 | ♩ = 120 | ♩ = 120 | ♩ = 120 |
| Berceuse | ♩ = 90  | ♩ = 84  | ♩ = 78  | ♩ = 72  | ♩ = 66  | ♩ = 60  |

9. Tabella delle indicazioni metronomiche relative alle sei sezioni di *ES*, in GIANLUIGI MATTIOTTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Clementi*, Lucca, LIM, 2001, p. 216

#### 6.5 Canoni figurati

Nel margine inferiore di una pagina dello scritto di Massimo Mila *Sulla dodecafonìa di Dallapiccola*, inviato dall'autore con dedica autografa [Figg. 10a-b], Clementi traccia le sagome geometriche di un triangolo e di una clessidra sottoposta a rotazione e tagliata a metà. Nelle composizioni del periodo diatonico le immagini del triangolo e della clessidra, che corrisponde a due triangoli sovrapposti e disposti a specchio, costituiscono l'esito visivo, tradotto anche in partitura, della tendenza clementiana a creare percorsi simmetrici di graduale raddensamento e rarefazione della compagine polifonica. Nondimeno in questo schizzo entrambe le sagome risultano tagliate da uno spazio centrale

86. MATTIOTTI, *Geometrie di musica*, p. 87.

87. Per esempio, Clementi raccontava: «Proprio in questi giorni, lavorando al progetto di un pezzo, mi sono imbattuto in una struttura tematica di Purcell semplicemente meravigliosa [...]. Sto lavorando appunto sul frammento iniziale di quest'aria, abbastanza lunga e atipica per quei tempi» (Aldo Clementi, intervista a cura di Andrea Verrengia, p. 25). Il musicista si riferiva all'aria di Purcell «O let me weep» dall'atto v di *The Fairy Queen*, sulla quale avrebbe composto *The Plaint* per voce femminile e tredici strumenti.

88. EMILIA DURINI, *Schumann. La tragedia di un genio*, Milano, Corbaccio, 1937.

89. MATTIOTTI, *Geometrie di musica*, p. 216.

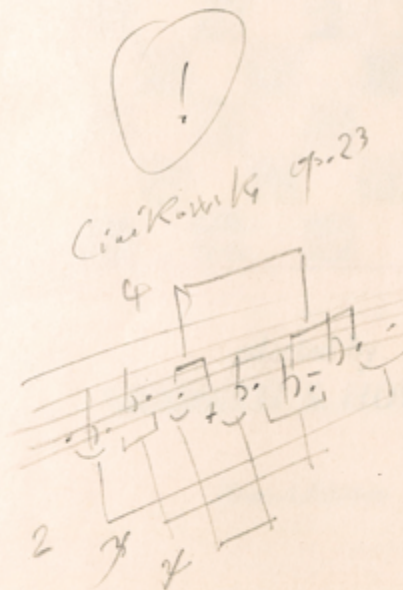
## DOVER BOOKS ON CHESS

- TECHNIQUE IN CHESS, Gerald Abrahams. (22953-X) \$3.00  
 HOW GOOD IS YOUR CHESS?, Leonard Barden. (23294-8) \$2.00  
 AN INTRODUCTION TO CHESS MOVES AND TACTICS SIMPLY EXPLAINED, Leonard Barden. (21210-6) \$1.35  
 THE BRIGHT SIDE OF CHESS, Irving Chernev. (21366-8) \$2.00  
 CHESSBOARD MAGIC!, Irving Chernev. (20607-6) \$3.00  
 COMBINATIONS: THE HEART OF CHESS, Irving Chernev. (21744-2) \$3.00  
 PRACTICAL CHESS ENDINGS, Irving Chernev. (22208-X) \$3.50  
 WONDERS AND CURIOSITIES OF CHESS, Irving Chernev. (23007-4) \$3.50  
 DYNAMIC CHESS, R.N. Coles. (21676-4) \$2.50  
 THE KING-HUNT IN CHESS, W.H. Cozens. (23240-9) \$2.00  
 GUIDE TO FAIRY CHESS, Anthony Dickins. (22687-5) \$2.00  
 THE BASIS OF COMBINATION IN CHESS, J. Du Mont. (23644-7) \$3.50  
 A GUIDE TO CHESS ENDINGS, Dr. Max Euwe and David Hooper. (23332-4) \$3.50  
 THE PSYCHOLOGY OF THE CHESS PLAYER, Reuben Fine. (21551-2) \$1.75  
 MATE IN TWO MOVES: THE TWO-MOVE CHESS PROBLEM MADE EASY, Brian Harley. (22434-1) \$2.00  
 CHESS PROBLEM GEMS BY EIGHT EMINENT AMERICAN COMPOSERS, Kenneth S. Howard. (22166-0)  
 CLASSIC CHESS PROBLEMS, Kenneth S. Howard. (22522-4) \$2.50  
 THE ENJOYMENT OF CHESS PROBLEMS, Kenneth S. Howard. (20742-0) \$2.00  
 HOW TO SOLVE CHESS PROBLEMS, Kenneth S. Howard. (20748-X) \$2.00  
 ONE HUNDRED YEARS OF THE AMERICAN TWO-MOVE CHESS PROBLEM, Kenneth S. Howard. (20997-0) \$2.00  
 SPECTACULAR CHESS PROBLEMS, Kenneth S. Howard. (21477-X)  
 THE BRILLIANT TOUCH IN CHESS, Walter Korn. (21615-2) \$2.00  
 THE ADVENTURE OF CHESS, Edward Lasker. (20510-X) \$2.75  
 CHESS FOR FUN AND CHESS FOR BLOOD, Edward Lasker. (20146-5) \$3.00  
 CHESS SECRETS I LEARNED FROM THE MASTERS, Edward Lasker. (22266-7) \$4.95  
 CHESS STRATEGY, Edward Lasker. (20528-2) \$3.50  
 COMMON SENSE IN CHESS, Dr. Emanuel Lasker. (21440-0) \$2.00  
 LASKER'S MANUAL OF CHESS, Dr. Emanuel Lasker. (20640-8) \$4.00  
 THE ART OF CHESS, James Mason. (20463-4) \$4.00  
 THE PRINCIPLES OF CHESS, James Mason. (20646-7) \$4.50  
 MODERN CHESS STRATEGY, Luděk Pachman. (20290-9) \$3.50  
 COMPLETE BOOK OF CHESS STRATAGEMS, Fred Reinfeld. (20690-4) \$2.50  
 HOW TO FORCE CHECKMATE, Fred Reinfeld. (20439-1) \$2.00  
 LEARN CHESS FROM THE MASTERS, Fred Reinfeld. (20362-X) \$2.25  
 WIN AT CHESS, Fred Reinfeld. (20438-3)  
 THE ART OF THE CHECKMATE, Georges Renaud and Victor Kahn. (20106-6) \$2.50  
 1234 MODERN END-GAME STUDIES, M.A. Sutherland and H.M. Lommer. (21884-8) \$4.00

(continued on inside back cover)

40

SPECTACULAR  
CHESS PROBLEMS



7.  
KENNETH HOWARD, *Spectacular Chess Problems*,  
New York, Dover, 1965

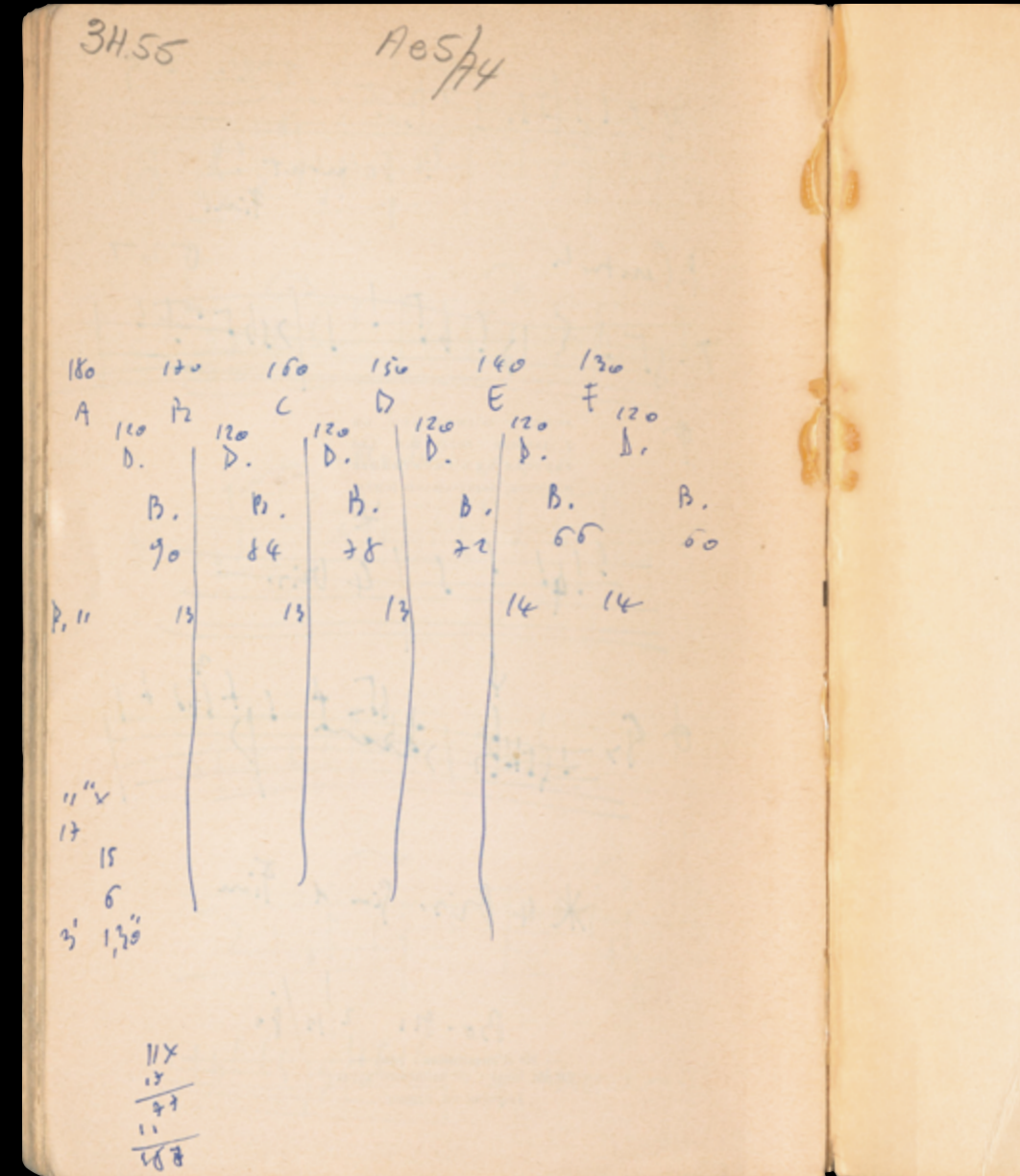
BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 1981

Seconda di copertina e carta di guardia  
con annotazione autografa di Aldo Clementi



# les parties d'échecs de Bobby Fischer 2

Wade  
O'Connell  
Payot

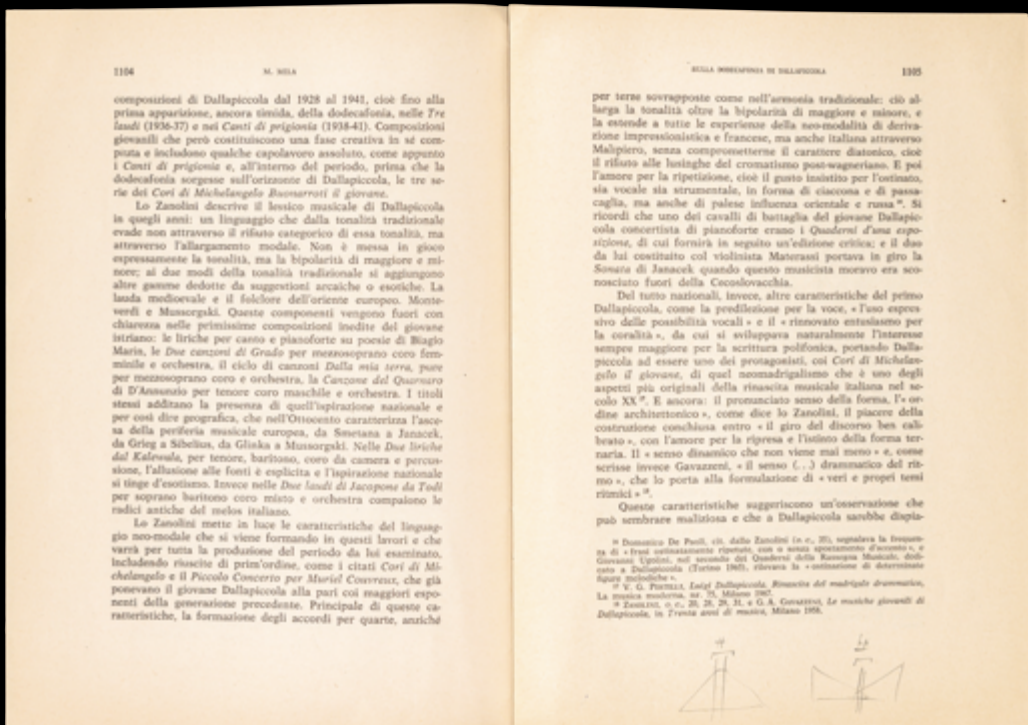
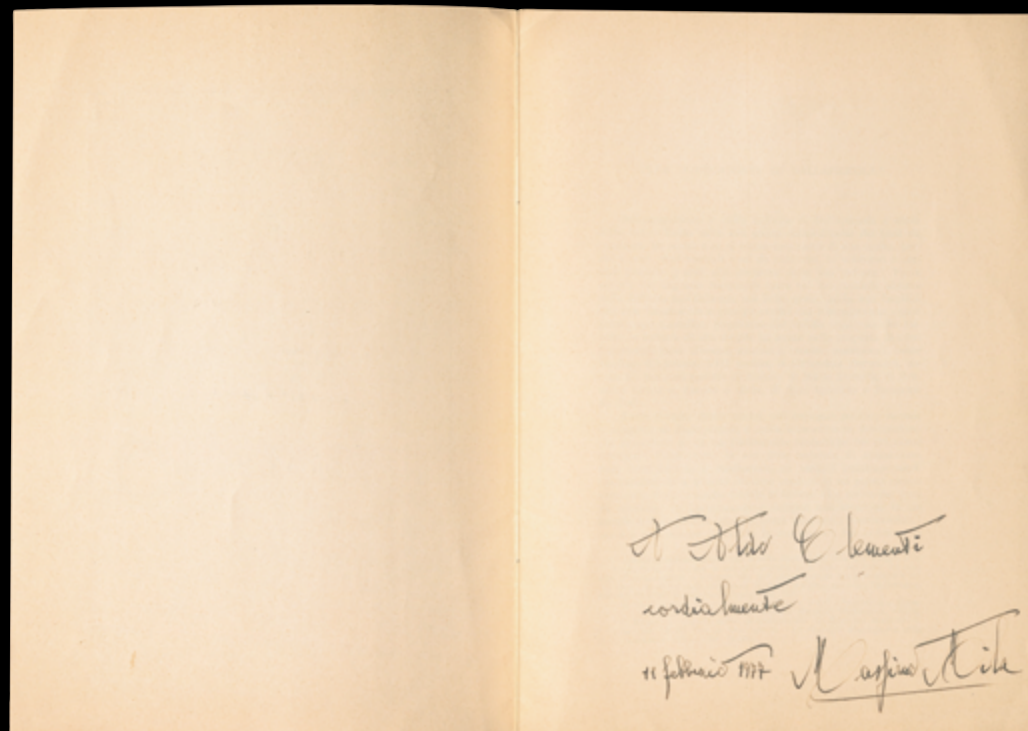


8.  
ROBERT WADE, KEVIN O'CONNELL, *Les parties d'échecs de Bobby Fischer*,  
vol. 2, Paris, Payot, 1974

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC 2113

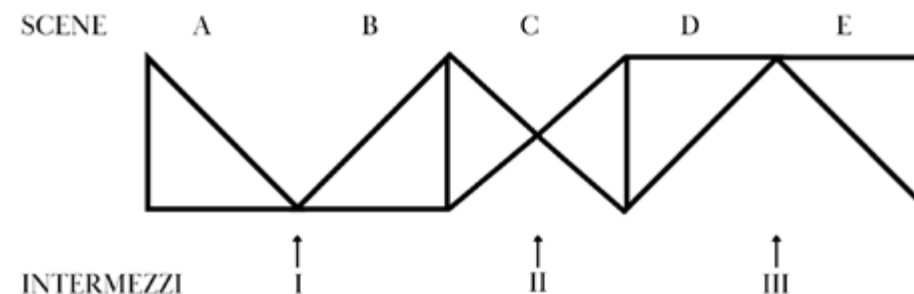
a. Prima di copertina

b. Verso della carta di guardia posteriore con schizzo autografo di Aldo Clementi



proprio come avviene nel percorso sonoro di *Carillon*, in cui tre Intermezzi, caratterizzati dall'espansione da 12 a 24 a 36 parti, sono inseriti tra le cinque Scene dell'opera in corrispondenza con le zone di totale riduzione della trama contrappuntistica. Nella trasposizione figurale realizzata da Mattiotti [Fig. 11], gli Intermezzi I e III si collocano ai vertici delle figure triangolari speculari prodotte rispettivamente dalla successione delle scene A-B e D-E; il secondo intermezzo è invece inserito al centro della Scena c, che può essere raffigurata come un'anfora ruotata di 60 gradi. Rispetto allo schema elaborato dallo studioso, i disegni dello schizzo restituiscono in maniera più precisa l'innesto delle sezioni contrappuntistiche degli Intermezzi, che - in corrispondenza dei vertici - producono una scissura nelle forme geometriche del triangolo e della clessidra.

Un ultimo appunto, inserito nella pagina con la lista dei personaggi dell'edizione italiana di *Die Schwierige* [Fig. 12],<sup>90</sup> si rivela particolarmente interessante poiché rimanda a un primo stadio della riflessione drammaturgica di Clementi sulla distribuzione dei personaggi nella trasposizione drammatico-musicale del testo teatrale di Hugo von Hofmannsthal realizzata in *Carillon*. Ma l'appunto colpisce anche per la sua valenza visuale: il gioco delle interazioni psicologiche e umane si risolve - ancora una volta - in figure geometriche dai profili triangolari.



11. Schema grafico della struttura formale di *Carillon*, in GIANLUIGI MATTIOTTI, *Geometrie di musica. Il periodo diatonico di Clementi*, Lucca, LIM, 2001, p. 260

10. MASSIMO MILA, *Sulla dodecafonia di Dallapiccola*, estratto di «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, vol. vi, 3, 1976, pp. 1097-1122

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE ALDO CLEMENTI, AC A15

- a. Carta di guardia con dedica di Massimo Mila a Aldo Clementi  
b. Pagina 1105 con schizzo autografo di Aldo Clementi

90. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *L'uomo difficile*, Milano, Adelphi, 1987.



\* Solo alla 11

# PERSONAGGI

A → HANS KARL BÜHL  
 CRESCENCE, sua sorella — X 3  
 B → STANI, figlio di Crescence  
 HELENE ALTENWYL [HELÈN] 7  
 \* [ALTENWYL]  
 X → ANTOINETTE HECHINGEN 2  
 [HECHINGEN]  
 C → NEUHOFF 160  
 4 x [EDINE  
 5 x [NANNI  
 6 x [HUBERTA } amiche di Antoinette  
 (AGATHE, cameriera)  
 (NEUGEBAUER, segretario)  
 (LUKAS, primo cameriere in casa di Hans Bühl)  
 (VINZENZ, un cameriere)  
 [UN UOMO CELEBRE]  
 Servitori di casa Bühl e di casa Altenwyl

H. Karl Helene  
 Stani Antoinette  
 F. Neuho. Crescence  
 (Edine) (Hech.)  
 (Nanni) (H. c.)  
 (Huberta)

## ATTO PRIMO

Stanza di media grandezza in un vecchio palazzo  
 viennese, arredata da studio del padrone di casa.

### Scena prima

Entra LUKAS con VINZENZ

LUKAS. Questo è il cosiddetto studio. Qui si fan-  
 no passare i parenti e gli amici intimi, oppu-  
 re, quando è detto espressamente, nel salotto  
 verde.

VINZENZ (entra). Che lavoro fa? Amministrazione  
 del maggiorasco? O che? Politica?

LUKAS. Da questa porticina a muro entra il se-  
 gretario.

VINZENZ. Anche un segretario privato? Quelli so-  
 no dei morti di fame! Esistenze fallite! Ha  
 voce in capitolo?

LUKAS. Di qui si passa nello spogliatoio. Ora ci  
 andiamo e prepariamo lo smoking e il frac, a  
 sua scelta, perché non ci sono ordini partico-  
 lari.

VINZENZ (gira curiosando tra i mobili). Ma che?  
 Mi vuole mostrare il servizio? C'era tempo fino  
 a domattina, e ora potevamo intrattenerci tra  
 colleghi. Cos'è il servizio in una casa signorile  
 m'è noto da molti anni, perciò si limiti al puro  
 necessario; voglio dire alle cose un po' parti-  
 colari. Ebbene? Cominci!

## Geografia intellettuale e mappatura delle idee: (ascoltando) il fondo librario di Luciano Berio

I libri di una biblioteca parlano. Ci narrano le storie contenute nelle loro pagine e quelle dei loro autori; ci rivelano particolari sui viaggi intellettuali di chi li ha letti, sfogliati o anche solo posseduti. Illuminano (o mormorano di) percorsi cementati su passioni durature o di interessi momentanei; di disposizioni e sistemi di classificazione evidenti o impenetrabili (se non, come accade per i lasciti migrati in altri archivi, irrimediabilmente smarriti). E, ancora, ci parlano di spostamenti, dispersioni, accumulazioni e rotte spesso inattese disegnate su scaffali che diventano specchio di un’interiorità esternata in piccoli gesti quotidiani o nel percorso di una vita.

Quando, come nel caso di Luciano Berio, si ha la fortuna di accedere a un fondo librario che riflette (pressoché fedelmente) la disposizione forgiata dal suo proprietario, e quando – ed è sempre questo il caso – quel proprietario è un uomo di cultura a tutto tondo, oltre che uno dei compositori più importanti del Novecento, la tentazione di ‘leggere’ gli spazi e i ripiani come si leggesse una partitura, e di cercare in essi armonie, polifonie o logiche precise che strutturino i contenuti delle librerie, è difficilmente arginabile. Vinte le lusinghe della facile similitudine, resta nondimeno, intatto, uno scenario composto da spazi, mensole e libri che *concertano* tra di loro – nell’accezione più profonda e articolata di disporre, conversare e, soprattutto, dialogare *insieme*:

Io credo che tutto comunichi. Io credo che i libri parlino tra loro, così come le composizioni musicali di diversi periodi e culture parlano tra loro. Ciascuna voce ha la propria storia, e lo stesso vale per gli strumenti. È bello quando le diverse storie comunicano tra loro e si commentano.<sup>1</sup>

---

Finito di scrivere nel febbraio del 2021, revisione giugno 2022, *editing* agosto 2023. Ringrazio qui di cuore, con un affetto e una stima senza aggettivi, Talia Pecker Berio. Se nulla ci è dovuto, come uomini e studiosi, ancora più incommensurabile è la fiducia con cui mi ha accolto in spazi (fisici, vitali e di memoria) la cui conoscenza, sola, ha permesso la redazione di queste pagine.

1. Luciano Berio in *Voyage to Cythera*, film documentario di Frank Scheffer, prodotto da Allegri Film & Avro, [Olanda], 1999, da 30’55” a 31’25” (originale in inglese; traduzione di chi scrive, solo parzialmente conforme ai sottotitoli in italiano approvati dal compositore; copia presso il Centro Studi Luciano Berio). Edizione commerciale: Paris, Idéale Audience International, 2005. Il video è disponibile anche al link <https://www.youtube.com/watch?v=liNBSfnGCI8> (ultimo accesso: 20 aprile 2024). Tale documentario si è rivelato, insieme ad altri film di vari enti radiotelevisivi dedicati a Berio, una fonte preziosa durante le fasi preparatorie della presente ricerca. Varie riprese sono state girate all’interno degli spazi di cui si dirà

Sulla scia di queste parole, si provi quindi a immaginare una biblioteca fatta di tanti, tantissimi libri che *comunicano* tra di loro. Di volumi di ogni forma e foggia che si commentano a vicenda, fino a creare un indistinto vociferare di autori tra i più diversi, invitati, spesso loro malgrado, a un ideale ‘convivio del sapere’. Un convivio intertestuale, polilinguistico e metatemporale, senza limiti di genere (musicale, filosofico, letterario, ecc.), epoche o idiomi. E si modelli questa immagine tenendo a mente le parole che lo stesso Berio ebbe a usare nella prima delle sue *Lezioni americane* del 1993-94, *Formazioni*, per illustrare una propria personale visione del «sapere musicale»:

Abbiamo [...] a disposizione un’immensa biblioteca del sapere musicale che ci attrae, ci condiziona, ci intimidisce e ci invita a sospendere o a esasperare le cronologie e la storia. Da oltre un secolo anche le poetiche musicali vanno, metaforicamente, in biblioteca per fare creativamente i conti con i suoi immensi scaffali: penso ad esempio a Brahms e a Mahler, due consapevoli e coscienziosi visitatori di biblioteche. Gli stessi neoclassicismi di Stravinsky e di Schoenberg, sostanzialmente diversi, possono essere visti anche come un esorcismo nei confronti della straripante biblioteca che non ci trasmette necessariamente messaggi coerenti, ma che sembra invece poter interloquire con i pochi visitatori consapevoli della sua assolutistica e debordante presenza. Oggi quella biblioteca, un po’ come la *Biblioteca di Babele* di Borges, non ha più confini, si espande in tutte le direzioni, non ha un prima e un dopo e non è un ricettacolo di memorie. È aperta e totalmente presente ma sempre in attesa di interpretazione.<sup>2</sup>

Tali parole, che non a caso furono riprese nel suo ultimo testo pubblicato in vita (*Invito*),<sup>3</sup> costituiscono un buon viatico per entrare nel fondo librario di Berio e per avanzare alcune riflessioni volutamente propedeutiche a un autentico studio di caso (per il quale, invero, occorreranno ben altri spazi e tempi).

Quando parliamo di ‘biblioteca di Luciano Berio’ (intesa, si specifica, come raccolta personale e non d’autore), non dobbiamo pensare a un luogo a sé

---

nelle pagine che seguono. Spesso il regista indugia su volumi, mensole e scaffali delle librerie di Berio qui illustrate nella figura 1. Le stesse parole citate nel testo sono riferite dal compositore mentre l’occhio della telecamera indugia tra le librerie del piano superiore del suo studio (cfr. *infra* nel testo e nota 53).

2. LUCIANO BERIO, *Formazioni*, in Id., *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-25: 10-11. In tema di ‘libri che comunicano tra loro’, si nota qui solo incidentalmente che un volume di George Luis Borges è presente anche tra gli ultimi libri lasciati da Berio nella propria camera da letto [App. 2]. Da notare anche l’accento a Gustav Mahler, compositore di centrale importanza anche nell’esperienza da lettore di Berio [App. 4].

3. Si tratta di una elaborata riscrittura messa a punto nel 2003 per essere pubblicata in una miscellanea dedicata a Maurizio Pollini (la si legga ora in LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica*, a c. di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, pp. 482-498, e relative note bibliografiche a p. 548). Il passo citato compare, con alcune significative varianti, a p. 484; tra queste, si segnalano l’aggiunta, dopo «assolutistica e debordante presenza», dell’inciso «e, a volte, della sua a-storicità»; e l’omissione dell’accento a Borges, sostituito con il seguente passo: «Le dimensioni di questa babelica e assordante biblioteca e l’impermanenza di specifiche condizioni tecniche hanno sempre suscitato uno struggente desiderio d’ordine e, quindi, di analisi: di analisi teorica, formale, armonica, estetica, sociologica, acustica, ritmica, fenomenologica, metrica, melodica, strutturale, ermeneutica...» (pp. 484-485).

stante ricavato all’interno di una dimora, a uno spazio specifico adibito alla lettura o a una zona di raccoglimento dove immergersi proiettati verso una silenziosa interiorità. La biblioteca di Berio, o meglio, le biblioteche di Berio (il plurale è d’obbligo) sono vari luoghi, sono stanze – reali e metaforiche – in cui le attività del pensare, del leggere, del comporre o dello scrivere coesistono. Sono ambienti polifunzionali che ancora oggi, a più di vent’anni di distanza dalla morte del compositore, restituiscono l’alta temperatura di un vortice intellettuale in cui le forze del pensiero diventano sinergiche. Nella necessità di doverla circoscrivere in categorie, e sottolineando la dimensione a tutt’oggi privata dei luoghi che la ospitano, si potrebbe parlare di una raccolta viva, fluida e dinamica di volumi distribuiti in più luoghi dello stesso ambiente domestico, dove vari oggetti (libri, partiture, ma anche carta da musica) interagiscono tra loro.

Il riferimento va, nello specifico, all’insieme librario preservato nella residenza principale di Radicondoli (Siena), divenuta stabile a partire dalla metà degli anni Settanta –, luogo che conserva a tutt’oggi, pressoché intatta, la sua forza nel narrare storie di libri intesi da Berio come oggetti itineranti e presenze costanti. Esso ci restituisce l’immagine di un lettore quasi compulsivo che, lontano dall’essere un collezionista o un feticista dell’oggetto-libro, acquisiva, accoglieva o conservava volumi e riviste delle più disparate, dedicando spazi quotidiani a forme diverse di lettura, intese a seconda dei casi come studio, relax, curiosità, approfondimento, impegno o mera esigenza di informazione (si consideri, a quest’ultimo proposito, che d’abitudine Berio leggeva quattro quotidiani al giorno, arrivando a cinque di domenica). Tale raccolta di volumi è il risultato di un processo assestatosi gradualmente nel tempo, come si vede nelle immagini dell’appendice 3, che si riferiscono al periodo 1976-2003. Si tratta di un processo di accumulazione non sistematico, non dettato da regole da bibliofilo, né legato a un progetto logistico (o domestico) inteso *ad hoc* per la collocazione dei libri. Esso è piuttosto il risultato del fluire vitale e dinamico di quella che è stata una vera coltivazione di interessi, informazioni, passioni durature o anche curiosità momentanee. Che siano riposti negli scaffali, su panchine d’appoggio, o che si spostino di stanza in stanza, i volumi non sono oggetti di culto: sono beni potenzialmente mobili e itineranti, all’interno o all’esterno della dimora di Radicondoli o di altre abitazioni, da portare in viaggio e magari, al ritorno, ricollocare in un luogo diverso; o, ancora, da comprare in più copie quando reputati irripetibili o particolarmente amati. (A questa categoria appartiene, per esempio, un volume tra i più importanti degli ultimi anni, lo *Spinoza. Deus sive natura* di Karl Löwith.)<sup>4</sup>

La disposizione dei volumi, così come la stessa suddivisione delle librerie, non asseconda le esigenze topografiche dei luoghi, ma le inclinazioni culturali e gli interessi dell’uomo e del compositore Berio. Gli ambienti, si direbbe,

---

4. Roma, Donzelli, 1999. Berio ne possedeva più esemplari, collocati in stanze diverse, annotati e no.

sembrano disegnare una sorta di geografia intellettuale: questo consistente insieme di volumi, unitamente alla sua suddivisione e organizzazione interna, potrebbe essere paragonata a una coloratissima mappa geomorfologica, dove ogni colore (ogni sezione) rappresenta differenti costellazioni del pensiero. Una carta con risvolti termici che, se letta attentamente, permette di individuare i flussi magmatici delle idee, la polifonia dei percorsi di lettura, o, ancora, di osservare l'intensità, la permanenza o, al contrario, la fugacità di interessi e approfondimenti.

L'idea di biblioteca è associata, implicitamente, a concetti come sistema, ordine e classificazione (scomponibili a loro volta in sub-sistemi, in sub-ordini e così via).<sup>5</sup> Sono, queste, categorie lontane dall'orizzonte della biblioteca personale di Berio. L'eterogeneità delle sue letture, e le sue personali combinazioni associative, si riflettono nella versatilità (e nella potenziale variabilità) della disposizione degli oggetti. Si tratta, come detto, di una collezione 'in movimento', in cui si riconoscono due tipologie di *disordine* (o, detto altrimenti, due 'ordini di disordini'): uno *intenzionale*, e uno *casuale*. Il primo è proprio a una sistemazione di scaffali e librerie volutamente aperte a logiche d'assemblaggio per macro-soggetti. Il secondo, spesso indecifrabile per l'osservatore esterno, consegue a movimenti dettati da decisioni occasionali e contingenti, provvisorie in origine e spesso dovute all'interazione con le poche persone (perlopiù di famiglia) ammesse in quelle stanze. Per rendere più immediatamente comprensibili queste ultime considerazioni, si riproducono nella figura 1 le planimetrie reali degli ambienti adibiti da Luciano Berio a studio-biblioteca personale nella sua dimora di Radicondoli, corredate di indicazioni aggiuntive sulle librerie presenti nei tre locali di lavoro. Per descrivere sul piano del contenuto i singoli reparti librari si sono qui utilizzate alcune categorie spurie («Musica», «Idee», «Prosa e Poesia» ecc., discusse più estesamente oltre nel testo) che attingono a un vocabolario privato utilizzato da chi, insieme al Maestro, ha potuto vivere quelle stanze nel loro farsi e nel loro modificarsi durante differenti fasi creative e biografiche.

La sistemazione e l'attuale consistenza del fondo librario rispecchia grossomodo lo stato in cui Berio l'ha lasciato al momento della sua scomparsa.<sup>6</sup> I volumi all'epoca presenti nell'abitazione e nello studio di un secondo domicilio a Firenze – collocati temporaneamente in quelle sedi dal compositore

o solo depositati lontano dalla dimora principale di Radicondoli per motivi contingenti – sono confluiti nuovamente nel loro luogo d'origine o, laddove estranei a quella che Berio considerava la 'propria' biblioteca, sono stati collocati altrove. Le riflessioni che seguono si limitano pertanto nello specifico ai principali ambienti di studio e lavoro di Berio, luoghi spesso *off-limits* anche agli amici più cari, dove egli raccolse e collocò, nel corso del tempo e con aggiustamenti progressivi, quanto più reputava importante tenere vicino a sé.<sup>7</sup> L'assetto schematizzato nella figura 1 è quello relativo all'ultima disposizione delle librerie presenti nelle stanze che formavano lo «Studio del Maestro», da intendere fedele a un ordine d'autore solo se intesa come disposizione macrostrutturale, o come scheletro di una collocazione preferenziale degli oggetti.<sup>8</sup> Tale assetto ha cominciato a precisarsi con la sistemazione definitiva dei locali di Radicondoli, raggiunta nel 1994-95, e con il conseguente riordinamento, in quegli spazi o in luoghi diversi della casa, di volumi già appartenuti a Berio, di altri provenienti dalla biblioteca paterna (soprattutto volumi di orchestrazione e partiture), di alcuni volumi di soggetto musicale donati da o appartenenti alla terza moglie, la musicologa Talia Pecker Berio (talora direttamente condivisi con lei, spesso usati e annotati da entrambi), o ancora di altri libri provenienti da dimore proprie o altrui abitate in passato.<sup>9</sup> Un lavoro di censimento dei volumi conservati nella zona riservata del compositore [Fig. 1] è tuttora in corso. Una stima quantitativa complessiva della biblioteca può pertanto essere fornita solo in modo approssimativo e, avanzando un calcolo condotto per difetto, assestarsi intorno ai 3.100 volumi. Tra gli scaffali e nei vari ripiani non vi è, come si vedrà, una netta distinzione tra biblioteca musicale e biblioteca letteraria o filosofica (o quant'altro); o tra *musica* intesa – e letta – in quanto codice a sé (partiture a stampa, spartiti), o in forma di 'parole su', come riflessione teorica, manualistica, storica, estetica, musicologica ecc. Partiture e spartiti, infatti, entrano a pieno titolo nella 'biblioteca mentale' di Berio: le sue mensole rivelano una implicita difficoltà, se non una vera impossibilità a operare una netta distinzione tra il lettore di suoni e il lettore di parole, e lasciano intravedere una visione quasi olistica degli stessi concetti di lettura e analisi.<sup>10</sup>

7. Numerose altre librerie presenti nel resto della casa o negli spazi e/o dependance aperti agli ospiti erano adibite alla conservazione di libri generici o di altri membri della famiglia, non più usati o, talora, sentiti come ingombro.

8. Sebbene aperti solo ai familiari più stretti, infatti, quegli spazi, hanno continuato a 'vivere' anche dopo la morte di Berio. Si precisa che «Studio del Maestro» è il modo in cui, nel *jargon* familiare, erano e continuano ad essere nominate quelle tre stanze.

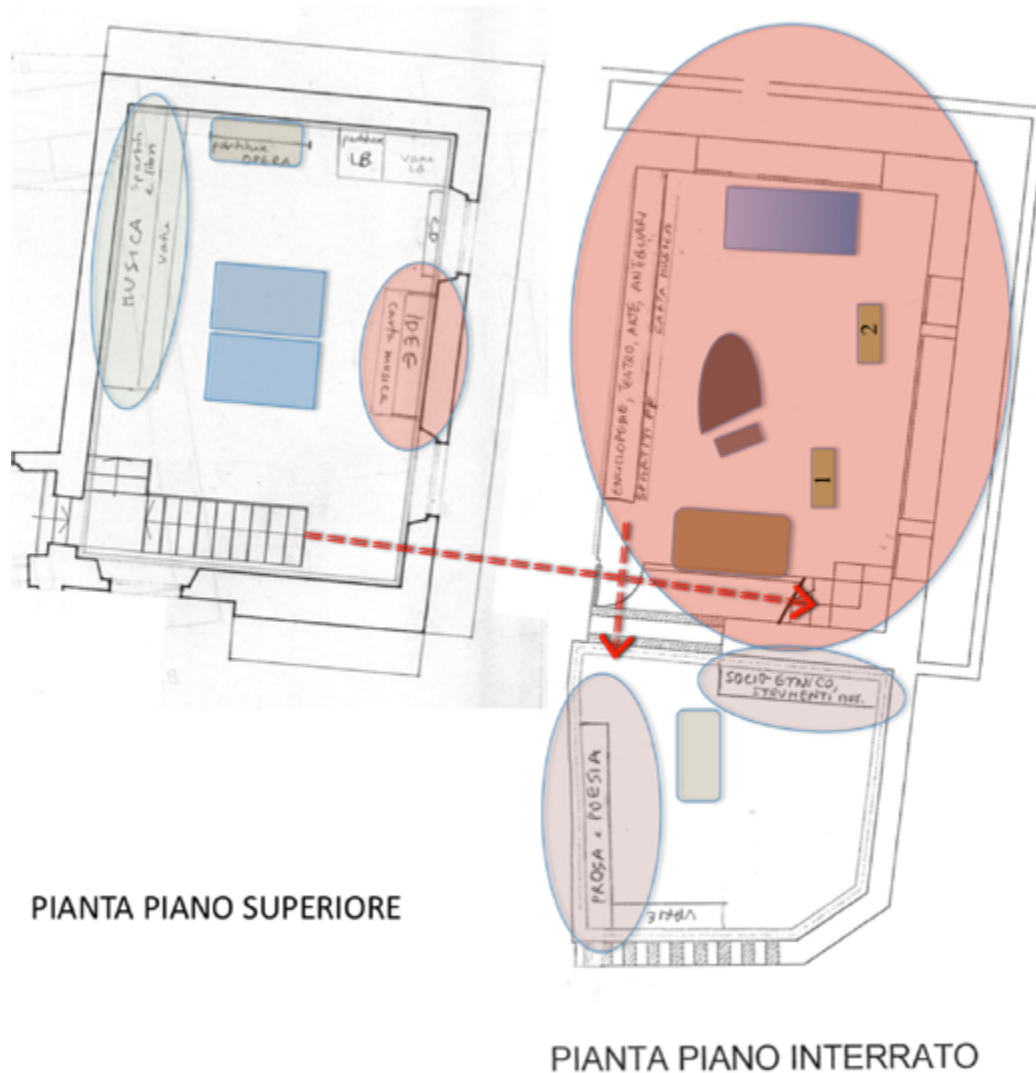
9. Vari volumi provengono, per esempio, dalle librerie condivise negli anni Cinquanta con la prima moglie, Cathy Berberian; altri ancora sono doni personali provenienti da biblioteche di altri musicisti; tra questi menziono *L'Esthétique de Lévi-Strauss* di José Guilherme Merquior (Paris, Presses Universitaires de France, 1977), con dedica dell'autore a Pierre Boulez, e *Reflections on Language* di Noam Chomsky (New York, Pantheon, 1975) con la firma di possesso di Nicolas Ruwet, volumi entrambi presenti in quella che, oltre nel testo, sarà chiamata «Biblioteca delle Idee».

10. Talia Pecker Berio ricorda di aver trovato spesso Berio, in luoghi e momenti della giornata estranei a contesti di lavoro, intento a leggere non libri, ma partiture, e concentratissimo. Una riflessione più

5. A scanso di equivoci, si precisa qui che tutte le considerazioni avanzate nei margini di questo contributo non hanno alcuna pretesa rispetto a norme e teorie proprie delle scienze biblioteconomiche o archivistiche. Esse si nutrono piuttosto di letture erratiche e mirate sull'argomento e, soprattutto, su un'esperienza diretta (condotta da una prospettiva squisitamente musicologica) di studio e analisi di fondi librari di compositori o interpreti conservati presso abitazioni private (come nel caso in questione) o presso fondazioni archivistiche miste o di persona (tra queste la Paul Sacher Stiftung e la Fondazione Archivio Luigi Nono). Tra i risultati di queste ricerche mi permetto di rimandare al mio *Books between Memories and Imaginary Projects: A Glance at the Library of Alberto Ginastera*, in *Alberto Ginastera in Switzerland: Essays and Documents*, ed. by Angela Ida De Benedictis and Felix Meyer, London, Boosey & Hawkes, 2016, pp. 33-47.

6. I cambiamenti più importanti investono le sole riviste (musicali, musicologiche, e di altre discipline), riordinate da Talia Pecker Berio negli anni successivi al 2003.





1.

Principali librerie e mensole presenti nello studio privato di Luciano Berio a Radicondoli, tenuta "Il Colombaio".  
 Planimetria con annotazioni autografe di Talia Pecker Berio, per sua gentile concessione.  
 Elaborazione grafica di Angela Ida De Benedictis

L'accesso al piano superiore [Fig. 1] conduce alla prima stanza dello «Studio del Maestro», luogo deputato tanto a mansioni pratiche e quotidiane – tra cui il disbrigo di corrispondenza, la gestione di lavori anche amministrativi, la raccolta di dati e appunti – quanto alla consultazione dei volumi e delle partiture (proprie e altrui) conservate in questo ambiente.<sup>11</sup> Al suo interno sono riconoscibili tre nuclei librari, qui definiti «Biblioteca Musica» (con spartiti e libri), «Biblioteca delle Idee» (cerchiato in rosso) e «Partiture, Opera» (frontale rispetto all'entrata). Nella stanza sono collocati inoltre altri materiali, quali pile di carta musica, e panchine d'appoggio, oltre ai due tavoli da lavoro centrali, da architetto (con piano rialzabile), a tutt'oggi conservati nello studio [App. 3b].<sup>12</sup>

Il piano inferiore, o interrato, si compone invece di due locali: un secondo ampio studio centrale, e un terzo studiolo periferico. Nella planimetria riprodotta [Fig. 1] ho messo in evidenza alcuni oggetti che popolano gli spazi dello studio centrale: un terzo grande tavolo da architetto (anch'esso con piano rialzabile) collocato a ridosso dell'ampia finestra a destra della libreria (luogo deputato al comporre, alla scrittura musicale [App. 3c]); la scrivania di legno affiancata al muro (luogo della scrittura o rifinitura di testi verbali, della stesura o riscrittura al computer di appunti spesso già tracciati a mano); il pianoforte a coda al centro della camera, con panchina apribile (dove sono tuttora conservati alcuni spartiti);<sup>13</sup> più panchine e/o tavolini di appoggio (la figura 1 ne riporta in particolare due), su cui si tornerà oltre nel testo. Tra i luoghi di appoggio destinati a libri e oggetti vari è da considerare anche il davanzale che costeggia la finestra che fronteggia l'estesa e (in senso stretto) unica libreria presente in questa camera. Essa occupa quasi un'intera parete e ospita perlopiù volumi di «Teatro, Arte, Antiquariato, Architettura, Enciclopedie e Grandi Opere».<sup>14</sup> Nelle sue mensole inferiori trovano spazio

approfondita sull'azione e la portata di una 'lettura della partitura' che sembra inglobare il concetto stesso di *storia* e di analisi dei contesti in cui essa fu prodotta porterebbe ben al di là dei confini del presente contributo. Nondimeno, ci si augura che tale tema possa essere presto indagato nel corso di future ricerche dedicate a Luciano Berio.

11. Era in questo primo locale che Berio leggeva le molte partiture che gli venivano spedite in omaggio da altri compositori, valutandone l'eventuale conservazione nel proprio studio. Questa prima stanza era occasionalmente aperta a collaboratori stretti, a ospiti scelti o a riprese documentarie. Sono questi gli spazi che, per esempio, si riconoscono nelle riprese citate *supra* (nota 1).

12. Uno di questi tavoli da lavoro (il primo collocato nel piano superiore) fu donato a Berio da Renzo Piano, che lo fece progettare dal suo collaboratore Dante Cavagna. Da questa stanza sono state spostate nel 2015 le sole partiture relative a opere dello stesso Berio (con annotazioni e/o correzioni dello stesso compositore), attualmente parte integrante della Collezione Luciano Berio presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

13. Sullo stesso pianoforte Berio ha lasciato le ultime partiture che stava leggendo o su cui stava in qualche modo lavorando prima di morire: sul leggio il *Carnaval* di Robert Schumann, mentre sul coperchio superiore (coda) la propria *Opera* (1969-70, rev. 1977) – i cui progetti di nuove revisioni non si erano mai arrestati fino alla fine – e la riduzione per pianoforte di *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss.

14. Nello specifico dei libri di arte, si segnala che quelli presenti in questa libreria costituivano una selezione molto ristretta di una più ampia raccolta di libri d'arte collocata al di fuori dello «Studio del Maestro», nelle librerie del soggiorno.

anche spartiti per pianoforte e pile consistenti di carta musica usata da Berio per comporre. Nello studiolo attiguo, usato anche per occasionali momenti di riposo, vi sono infine due altre librerie (oltre a una scrivania adibita dal compositore a mero piano d'appoggio). La prima è dedicata a «Prosa, Fiction e Poesia»; la seconda, tra le più eterogenee e affascinanti per un osservatore esterno, contiene volumi di storia locale, studi socio-culturali e politici (tematica, questa, condivisa con la cosiddetta «Biblioteca delle Idee» del piano superiore); libri su tradizioni orali ed etnologia; varie pubblicazioni dedicate alla canzone, anche popolare (con raccolte di testi, Lieder o canzoni folk, vinili); testi sulla voce e sul canto e, ancora, testi e trattati su strumenti, orchestra e orchestrazione.<sup>15</sup>

Come si diceva, le denominazioni qui utilizzate per i singoli settori librari non rispecchiano eventuali nomenclature d'autore, ma sono da considerare mere etichette di comodo, decise a posteriori proprio per agevolare le diverse fasi esplorative che hanno accompagnato la presente ricerca. La «Biblioteca delle Idee», per esempio, è stata così chiamata perché comprende un insieme di testi eterogenei, afferenti a settori diversi, tra cui filosofia, linguistica, antropologia e, di qui il conio, volumi di storia delle idee. I volumi collocati in questa libreria [Fig. 2 e App. 3e] erano considerati da Berio, se non più importanti, quantomeno più 'presenti' di quelli collocati nella vera e propria biblioteca musicale, sistemata nello stesso piano superiore, sul muro antistante [Fig. 1 e App. 3b].

In linea generale, il disordine di tutti questi scaffali è *intenzionale*: si tratta di reparti suddivisi in più sezioni o aree di interesse, con volumi che trattano differenti tematiche idealmente collegate tra di loro.<sup>16</sup> Un disordine più *casuale* si riflette invece soprattutto negli scaffali della libreria «Socio-Etnico-Strumentale», collocata nello studiolo del piano inferiore, dove sebbene possa riconoscersi sempre una logica propria al raggruppamento 'dialogico' tra tematiche o argomenti differenti tipica di Berio, si riconoscono anche contaminazioni e mescolamenti dovuti a minimi spostamenti successivi alla sua morte.

Nelle varie sezioni e sulle mensole si susseguono volumi di carattere storico, teorico, pratico, letterario, biografico – dedicati alla musica e a varie altre arti –, partiture e monografie su opere e autori vari (musicisti, scrittori, architetti, ecc.), scritti di e su autori classici moderni e contemporanei – e l'elenco non è che parziale. L'ordine non segue micro-spigolature biblioteconomiche, o regole classificatorie proprie del bibliofilo, ma agglomerazioni

15. Tra questi vi era *La tecnica dell'orchestra contemporanea* di Alfredo Casella e Virgilio Mortari (Milano, Ricordi, 1950), volume di fondamentale importanza per Berio, denso di appunti, annotazioni e fogli inseriti tra le singole pagine (alcuni riferibili a composizioni precise), donatogli da Cathy Berberian nel Natale del 1950 (con dedica). Il volume è stato di recente depositato presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, all'interno del lascito del compositore (segnatura PSS LB B 9).

16. Detto con una metafora da studio elettronico: i filtri impiegati per l'ordinamento degli oggetti, sono a banda larga.



2. Settore della libreria di Luciano Berio dedicato alla filosofia e alla storia del pensiero («Biblioteca delle idee»). Foto di Talia Pecker Berio



nella ribellione agli abusi dell'intellettualismo astratto. Ma ciò non deve comportare alcuna indulgenza nei riguardi dell'irrazionalismo. Alla *ratio* va contrapposta la *Vernunft*, non il sentimento, non la fede, né tantomeno una mal definibile facoltà extra-razionale, chiamata magari *intuizione*. La ragione va combattuta, negata, superata ed inverte dalla ragione stessa, senza mai dimenticare che, sia pur divisa, la ragione umana è e resta una. E' questa, del resto — come indicato da Adorno — la grande lezione di Kant, nel quale la ragione si afferma attraverso l'esercizio dell'autocritica. A sua volta, la lezione di Kant e di Hegel va corretta con quella di Marx, affinché la *Vernunft* si purghi della sua astrattezza, risolvendosi in *prassi*.

## 6. Visione estetica

L'APPARENTE radicale democraticità di chi gode a liquidare gli ultimi resti delle convenzioni, cui un tempo era affidato il compito di regolare i rapporti di convivenza fra gli uomini, cela in sé la tendenza che la conduce a rovesciarsi nell'opposto di ciò che pretende di essere: nell'apologia diretta e brutale del puro dominio. Tale concetto è stato chiarito da Adorno nel capitoletto *Per una dialettica del tatto*, che è uno dei più belli fra quelli che compongono i *Minima moralia*. La pretesa di abolire ogni e qualsiasi convenzione è strettamente connessa al mito di una pura incorrotta natura, facendo appello al quale, si colpisce il progresso, ma non ciò che lo condanna di continuo a rovesciarsi in regressione, cui, anzi, al contrario, viene spianata addirittura la strada.

Questa la logica che presiede anche all'evolversi della sfera artistica. La dialettica tra tradizione ed impulsi innovatori, essenziale a proposito, viene da Adorno sottratta all'impostazione cripto-idealistica che formalizza tale rapporto, situandolo in un limbo metastorico.

La problematica dell'arte contemporanea è da lui messa in relazione con quella sorgente dal trasformarsi della civiltà borghese in civiltà di massa in relazione al fenomeno dell'auto-organizzazione di un capitalismo uscito dalla sua fase anarchica ed arcaica. Il momento innovativo dell'arte, anche se si manifesta in termini necessariamente formali, non va inteso come alcunché di meramente formale. Esso è emergenza di bisogni profondi e si afferma come protesta contro una socializzazione che impone agli uomini il continuo soffocamento dei loro desideri. Si mette in tal modo in contrasto collo *stile*, cioè colla tendenza a rendere la *forma* artistica simile ad una *totalità chiusa*. Per *stile* Adorno intende in sostanza un certo tipo di sensibilità formale, prevalente in un certo periodo

macrotematiche guidate da logiche del tutto personali. Si pensi al macro-tema «teatro», per esempio (che trova perlopiù spazio nella grande libreria sita nello studio centrale del piano interrato): con un ordine — o disordine intenzionale — che farebbe rabbrivire qualsiasi archivista, Berio dispone in successione, seguendo una parvenza alfabetica, volumi di autori teatrali, libri di teoria e storia del teatro (di parola e/o musicale), classici del teatro o, ancora, volumi di musicisti che hanno scritto sul teatro o sperimentato in quel campo in varie epoche. Talché, lasciando scorrere lo sguardo su queste mensole, possiamo trovare per esempio Shakespeare vicino a Sofocle seguito da Stanislavskij,<sup>17</sup> e arrivare volume dopo volume a Wagner, rappresentato da raccolte e monografie sulle sue opere di teatro musicale seguite dalle edizioni dei suoi libretti o dal suo epistolario, e accorgerci così di essere ritornati circolarmente al macro-contenitore «musica», e non provare alcun stupore passando da Wagner a Xenakis per concludere quindi nuovamente col Teatro, questa volta con la maiuscola e in forma di *Enciclopedia dello spettacolo*.<sup>18</sup>

Quasi tutti i libri presenti in queste stanze sono stati letti e, spesso, ri-letti dando non di rado, in quest'ultimo caso, il destro per ritornare su precedenti annotazioni con precisazioni che prendono corpo in commenti stratificati nel tempo e 'autodialogici': si veda, per esempio, l'appunto su Beethoven assestatosi in un volume dedicato ad Adorno durante due differenti sessioni di lettura [Fig. 3].<sup>19</sup> I libri reputati di troppo o estranei al proprio orizzonte di *homo lector* non trovavano spazio in questi luoghi. La sola ammissione e permanenza in queste stanze era, di per sé, indice di interesse e di un possesso intellettuale che non richiedeva necessariamente siglatura o evidenti sigilli di proprietà. Anche quando non segnati, i volumi presenti in questi tre locali trasmettono un senso di vissuto e lasciano intravedere tracce di occhi e mani che hanno sfiorato dorsi e sfogliato pagine. Le sottolineature sono cospicue, mentre gli appunti, se presenti, possono essere di varia natura. Dalla qualità dei commenti e *marginalia* si deduce che, laddove il lettore-Berio diveniva 'interlocutore' (con l'autore o con sé stesso), il confronto con il pensiero altrui fissato su carta era scevro da pregiudizi. Anche con gli autori o i contenuti a sé più alieni, il solo atto di intrattenersi in compagnia di quelle pagine lascia presupporre un esercizio dialettico e/o un riconoscimento di valore o stima verso argomentazioni anche non condivise. E allorché appunti dubbiosi,

17. Quest'ultimo, tra l'altro, è citato da Berio in uno dei suoi maggiori testi teorici della seconda metà degli anni Sessanta, *Problemi di teatro musicale* (nato come conferenza a Harvard); lo si legga in BERIO, *Scritti sulla musica*, pp. 42-57: 54.

18. In 9 volumi, fondata da Silvio d'Amico, Roma, Le maschere, 1954-1962 (si vedano nella foto in App. 3d, sul secondo ripiano dal basso).

19. Si tratta di TITO PERLINI, *Che cosa ha veramente detto Adorno*, Roma, Ubaldini, 1971, collocato sul quarto ripiano della cosiddetta «Biblioteca delle Idee» (studio privato di Berio, piano superiore). L'annotazione riprodotta, scritta con due supporti scrittori differenti, recita: «È Beethoven che ha fornito i primi strumenti del rifiuto [a penna] superamento — dei moduli socialmente acquisiti [a matita]» [Fig. 3].

### 3.

TITO PERLINI, *Che cosa ha veramente detto Adorno*, Roma, Ubaldini, 1971

RADICONDOLI, "IL COLOMBAIO"

Pagine 108-109 con annotazioni autografe di Luciano Berio stratificate in due momenti di lettura differenti



retorici o talora ironici lasciano scorgere aspettative andate forse deluse o una palese divergenza di idee, il tono non diventa mai dogmatico, né scade nella sprezzatura da precettore o nell'aperto sbeffeggiamento. Perlopiù, i commenti di disappunto vero e proprio si accompagnano a una forma interrogativa e dubitativa che predilige il punto di domanda a quello esclamativo.<sup>20</sup>

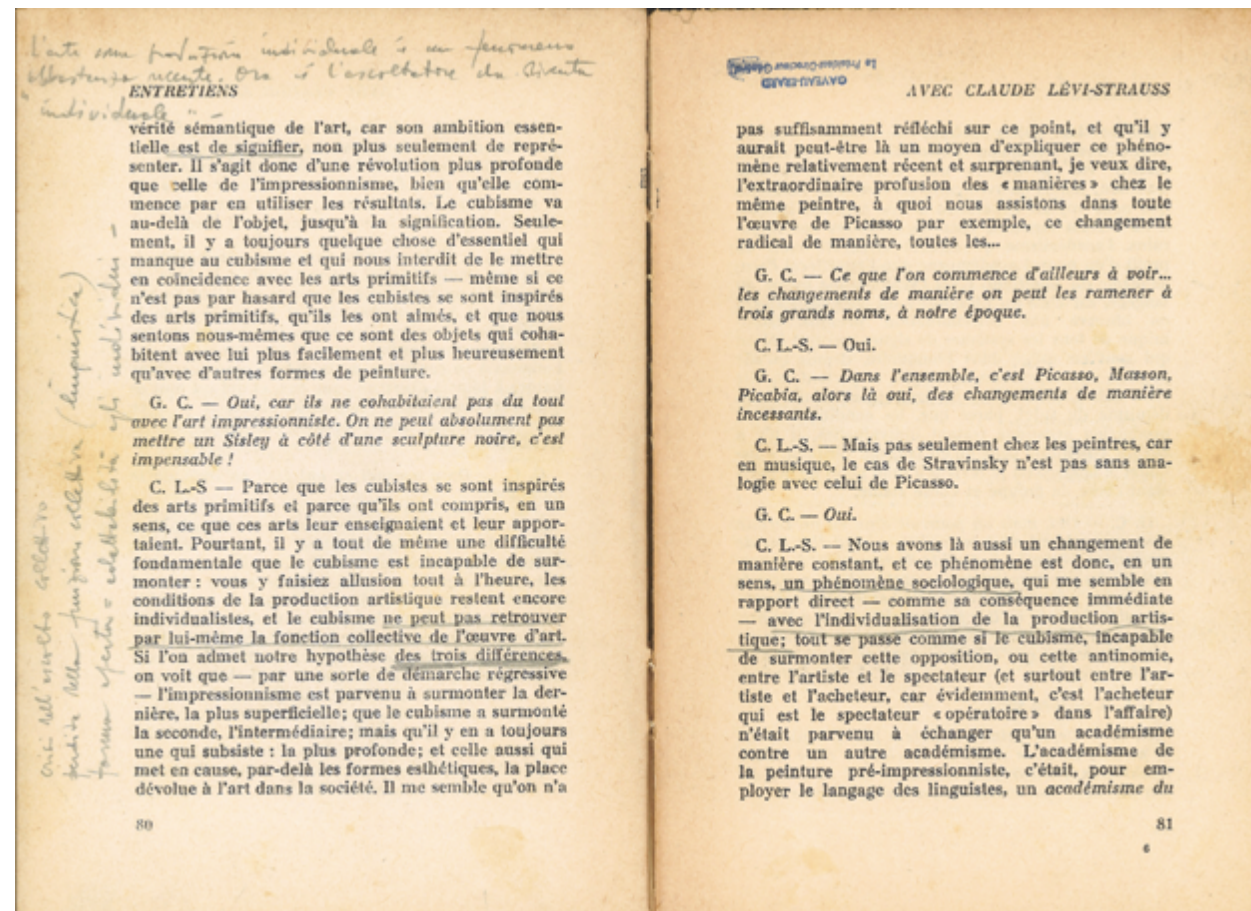
I *marginalia*, spesso di natura associativa e talora apparentemente lontani dall'argomento discusso nelle pagine su cui essi sono tracciati, sono una sorta di specchio dei suoi interessi labirintici e spesso imprevedibili. L'universo musicale, va da sé, è sempre al centro delle sue glosse, spesso con riflessioni che 'comunicano' con altri campi del sapere e che, da sole, avrebbero dignità di pubblicazione in una raccolta autonoma da intitolare idealmente *Glosse a margine* o *Aforismi inter-dialettici*.<sup>21</sup> Si vedano, tra le tante, le glosse ai libri di Georges Charbonnier e Roland Barthes,<sup>22</sup> riprodotte nelle figure 4-5, per avere una minima idea della gravidanza e della densità di alcuni appunti privati che, dettati dall'urgenza di un pensiero provocato dalla lettura, si rivelano di un'importanza spesso pari (se non maggiore) alle riflessioni teoriche pubblicate in vita dal compositore.

Nonostante l'indiscusso interesse (e il potenziale interpretativo) di tali glosse e annotazioni, o l'indubbia importanza che potrebbero avere dettagliati elenchi bibliografici relativi ai libri posseduti, reputo maggiormente opportuno nei limiti di questo contributo offrire un'idea dei modi in cui gli oggetti di questa biblioteca comunicano tra loro. E, per farlo, sarà opportuno non soffermarsi sui libri riposti sui ripiani delle librerie, ma, piuttosto, di indugiare su quelli lasciati dal compositore in vari luoghi delle sue stanze, talora inusuali per riporre volumi, sparsi in un disordine quasi apparente. Scopo di questa peregrinazione fuori dai sentieri convenzionali di una libreria è dimostrare come la disposizione esteriormente casuale dei volumi di Berio rimandi a una precisa geografia mentale, a migrazioni del pensiero tracciabili in potenza, indipendentemente dal periodo in cui questi viaggi hanno avuto luogo. Seguire le rotte di questi viaggi equivale talora a disegnare una vera mappatura delle idee (se non una mappatura dei desideri): specchio del vortice degli interessi e dei pensieri che abitavano l'uomo

20. Qualche esempio: in THEODOR W. ADORNO, *Quasi una fantasia. Essays on Modern Music*, transl. by Rodney Livingstone, London, Verso, 1992, il compositore appunta a p. 147: «la mania dei tedeschi di creare polarità – invece di complementarietà (non è etico?)». E poi, vicino a una frase in cui Adorno segnala una ragione per prestare ancora attenzione alla musica di Igor Stravinskij, glossa sornionamente un secco «Thanks». Questo, come tutti gli altri volumi di Adorno – posseduti da Berio pressoché *en bloc* e in varie lingue – sono collocati nella cosiddetta «Biblioteca delle Idee». Si segnala che proprio *Quasi una fantasia* è uno dei libri citati da Berio (nella sua edizione originale in tedesco) tra i dieci «irrinunciabili» della sua esperienza di lettore [App. 1]. Tra i volumi più densi di commenti di dissenso va citato *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* di Alessandro Baricco (Milano, Garzanti, 1992).

21. Per una visione delle note e dei *marginalia* come materiale che possa dar vita a un genere letterario ausiliario e autonomo rimando ad alcuni spunti presenti in ANTHONY GRAFTON, *La nota a piè di pagina*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2000.

22. Entrambi collocati nella «Biblioteche delle Idee».



#### 4.

GEORGES CHARBONNIER, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Librairie Plon-René Julliard, 1961

RADICONDOLI, "IL COLOMBAIO"

Pagine 80-81 con glosse autografe di Luciano Berio.

Pagina 80, margine superiore: «l'arte come produzione individuale è un fenomeno abbastanza recente. Ora è l'ascoltatore che diventa "individuale"»; margine sinistro: «crisi dell'ascolto collettivo / perdita della funzione collettiva (linguistica) / forma aperta = adattabilità agli individui».

Questo volume presenta altre annotazioni e glosse di enorme interesse.

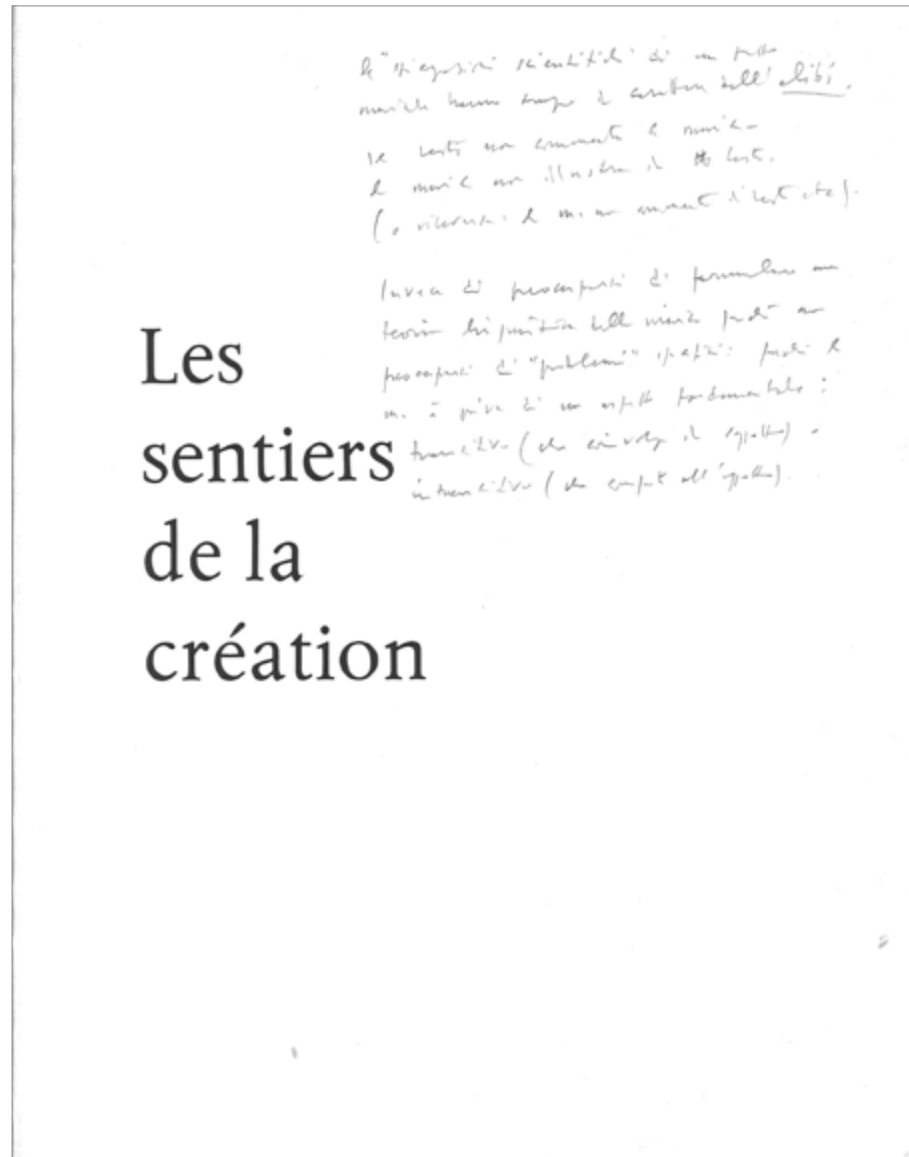
Tra queste, degna di nota è certamente quella che compare a p. 98:

«il legno di Trieste è diventato oggetto d'arte nella parete del mio studio – fuori contesto normale, cioè – la stessa cosa capita con J. Cage e i "puntillisti".

I suoni di tromba etc. vengono impiegati fuori contesto, cioè. Questo spiega

perché è possibile fare della buona musica anche su pessimi testi, o perché una cattiva musica diventa "significante" quando è adattata o semplicemente collegata a un contesto estraneo»





5.

ROLAND BARTHES, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970 (Les sentiers de la création, 5)  
RADICONDOLI, "IL COLOMBAIO"

Occhietto con annotazione autografa di Luciano Berio:

«le "spiegazioni scientifiche" di un pezzo musicale hanno sempre il carattere dell'alibi.

Il testo non commenta la musica. La musica non illustra il testo.

(o viceversa: la m[usica] non commenta il testo etc). // Invece di preoccuparsi

di formulare una teoria linguistica della musica perché non preoccuparsi

di "problemi" specifici: poiché la m[usica] è priva di un aspetto fondamentale: transitivo (che coinvolge il soggetto) e intransitivo (che compete all'oggetto)»

Berio, la disposizione dei volumi che lo circondavano nel quotidiano ci parla dei suoi pellegrinaggi intellettuali – spesso sconfinati e senza barriere, fatti di cultura, approfondimento, studio o semplice curiosità – ben di più di quanto non possano fare scaffali ordinati (ma spesso sterilizzati) di una struttura archivistica.<sup>23</sup>

Si osservino dunque i volumi lasciati da Luciano Berio su una delle panchine collocate nello studio centrale del piano interrato [Fig. 6], la numero 2 della planimetria [Fig. 1]. Affiancati o sovrapposti troviamo su questo punto d'appoggio *General Phonetics* di Roe-Merrill Secrist Heffner (Madison, University of Wisconsin Press, 1960), *L'isola del giorno prima*, romanzo di Umberto Eco (Milano, Bompiani, 1994) e ancora: *l'Introduzione alla fonetica* di Luciano Canepari (Torino, Einaudi, 1979), il *Manuale di fonetica generale* di Bertil Malmberg (Bologna, il Mulino, 1994) e *Dire la musica. Studi di ermeneutica musicale* di Talia Pecker Berio ([Siena], Protagon, 2000).

Tra i volumi lasciati su questa panchina quello più 'antico' è di certo quello di Heffner che, sfogliandolo, riserva varie sorprese. L'interesse di Berio per la linguistica e la fonetica è ben noto e, sui ripiani delle sue librerie, i volumi dedicati a queste discipline si susseguono numerosi. Eppure, nell'aprire questo esemplare, si comprende subito di avere tra le mani un libro speciale: il timbro di possesso con nome e indirizzo (quella «via Moscatti 7, Milano» condivisa all'epoca con Cathy Berberian) ci riportano in prossimità degli anni in cui il volume fu pubblicato (1960) e alle riflessioni sull'uso della voce in musica maturate all'epoca in parallelo con le sperimentazioni condotte presso lo Studio di Fonologia di Milano della RAI. Le copiose annotazioni, spesso tracciate mimeticamente nella stessa lingua dell'autore,<sup>24</sup> ci rivelano che il volume fu letto più volte e usato in diverse occasioni. Si scopre così che questo volume è alla base di pensieri e riflessioni contenute in una importante conferenza tenuta da Berio presso la Harvard University nel gennaio del 1967, *On Vocal Gesture* (rimasta inedita in inglese e pubblicata in traduzione italiana solo nel 2013 con il titolo *Del gesto vocale*).<sup>25</sup> Ma, ancora prima, esso fornì spunti e riflessioni teoriche che sono alla base della composizione di *Sequenza III* per voce sola (1965). Non deve d'altronde stupire che tale punto di riferimento non sia mai stato esplicitato dal compositore, o che in *On Vocal Gesture* Berio citi Heffner apertamente solo una volta, nonostante le sue teorie

23. Tali note vogliono essere propedeutiche a uno studio di dimensioni ben più ampie sui percorsi spesso labirintici suggeriti dalle librerie di Berio, che, di fatti, potrà essere compiuto solo a patto che il fondo sia preservato in futuro in modo compatto o, se collocato altrove, documentato in modo complessivo ed esaustivo – non solo con liste bibliografiche, ma anche con riprese video e dossier fotografici – prima di cambiare destinazione.

24. Si ricorda che dai primi anni Sessanta Berio dimorò in modo pressoché stabile negli USA e il volume, come si dirà, fu usato anche in quel contesto geografico. Le pagine più interessanti per glosse, annotazioni e sottolineature sono le pp. 2, 72, 83 e 84.

25. La si legga BERIO, *Scritti e colloqui*, pp. 58-70 (note sul contesto e l'occasione che portarono alla redazione del testo a pp. 505-506).



6.

I libri lasciati da Luciano Berio sulla panchina 2 del proprio studio a Radicondoli (piano interrato [Fig. 1]). Foto e composizione di Angela Ida De Benedictis

siano sottintese in modo diffuso nelle varie riflessioni contenute nell'intero testo.<sup>26</sup> Questa è un'attitudine che può essere riscontrata in vari altri scritti e interviste di Berio, solitamente parco nel citare esplicitamente le proprie fonti o, detto altrimenti, più propenso a una forma di riferimento implicita nei confronti dei suoi modelli teorici.<sup>27</sup> Ci si astenga però dal pensare a qualsivoglia forma di cleptomania o all'abusato cliché dell'intellettuale 'onnivoro'. Il processo è piuttosto di appropriazione osmotica, non di mascheramento occultativo: leggere o studiare testi di altre discipline sembra portare spesso Berio ad assimilare informazioni rese quindi fertili in altri terreni (nel suo, quello musicale); talché, il legame con la fonte (o lo stimolo) che provocava la riflessione veniva a perdersi – o a diluirsi – in un nuovo flusso di pensieri e in un nuovo contesto estetico.

Sulla stessa panchina, si diceva, si trova il volume di Eco, *L'isola del giorno prima*, donato dall'autore «a Luciano p[er] c[onoscenza]», come si legge sul frontespizio. Il volume, che presenta vari segni di lettura e annotazioni, fu recensito attentamente dallo stesso Berio sulle pagine de «l'Espresso» poco dopo la sua pubblicazione (con una singolare inversione dei ruoli con lo stesso Eco, all'epoca collaboratore stabile del settimanale). Pubblicata nel 1994 con il titolo redazionale *Leggetelo, anzi ascoltatelo: è musica*,<sup>28</sup> tale recensione fu oggetto nel 2003 di una successiva revisione. A pochi mesi dalla sua morte, Berio ne ritoccò infatti lievemente i contenuti, apportando qualche aggiunta, alcune modifiche strutturali e ripristinando sulla sua ultima copia (stampata da file word) il proprio titolo d'autore: *Il tempo dell'isola*.<sup>29</sup> Si tratta di uno scritto atipico per un compositore che, eccezionalmente, veste i panni del critico musico-letterario e, nello sviluppare riflessioni ontologiche sulla maggiore o minore necessità di leggere «il nostro mondo occidentale» attraverso i romanzi,<sup>30</sup> rivela molto di sé (e non solo come lettore).

A pagina 460 del romanzo di Eco lasciato sulla panchina, il lettore-Berio osserva la capacità del «farsi e sfarsi del racconto» intessuto da Eco (come ci rivela una glossa a matita appuntata sul margine superiore della pagina). Questa nota segna il crepuscolo di una riflessione che Berio sviluppa quindi

26. Il solo passo di Heffner citato da Berio (cfr. ivi, p. 65) è il seguente: «[...] certain configurations of speech sounds come to serve as the conventional symbols of certain meanings. So too, certain patterns of accentuations become conventionalized in each linguistic group and serve as conventionalized symbols of certain attitudes or emotions which go with the words and phrases of an utterance» (da HEFFNER, *General Phonetics*, p. 231).

27. Fondamentale, da questo punto di vista, è stata per chi scrive l'esperienza editoriale relativa alla curatela del *corpus* degli scritti teorici di Berio. La ricerca delle fonti implicite (laddove riconosciute o rese palesi dall'esistenza di redazioni preparatorie o altra tipologia di appunti) ha infatti costituito una delle sfide più affascinanti e impegnative dell'intero lavoro, reso meno arduo grazie all'esistenza del fondo librario originale del compositore.

28. «l'Espresso», 7 ottobre 1994, pp. 28, 30 e 32.

29. Tale versione, di destinazione incerta, è rimasta quindi inedita fino al 2013 (ora in BERIO, *Scritti e colloqui*, pp. 154-157 e relative note di commento a pp. 513-515).

30. Ivi, p. 156.

nella sua personalissima recensione al volume: «*L'isola del giorno prima* è una narrazione che racconta il suo stesso farsi e disfarsi e il suo morire, come “romanzo”, dopo aver fatto i conti, faccia a faccia, con il suo decostruttivista e ironico (ma non troppo) autore».<sup>31</sup> Ne *Il tempo dell'isola* tale riflessione segue a un riferimento di carattere autobiografico – quasi metareferenziale, nei confini di questo contributo – di notevole interesse:

Io non leggo romanzi da molti anni, cioè dal mio primo incontro con Gadda, con G[ünter] Grass e con l'ultimo Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*).<sup>32</sup> Anche se, più recentemente, due altri incontri non proprio “romanzeschi” e per me molto significativi e coinvolgenti, sono stati *Il memoriale del convento* di Saramago e *In fondo al cuore, eccellenza* di Maurizio Bettini.<sup>33</sup>

Questo passaggio ha costituito un piccolo caso filologico durante le fasi di approntamento del volume che raccoglie gli scritti teorici di Berio: il riferimento al volume di Bettini, pubblicato per i tipi di Einaudi nel 2001, è di fatti (ovviamente) assente nella prima versione del saggio-recensione del volume di Eco pubblicata da Berio del 1994, e fu aggiunta *ad hoc* per la revisione messa a punto nel 2003. Che *In fondo al cuore, eccellenza* sia stato letto proprio a ridosso della revisione del testo-recensione su Eco (e che, *tout court*, sia stato uno degli ultimi romanzi letti da Berio) è confermato dalla sua ultima collocazione nella dimora di Radicondoli: il romanzo di Bettini è infatti rimasto, insieme ad altri volumi di vario genere, sulle mensole della camera da letto, lì dove Berio stesso li aveva lasciati prima di raggiungere l'ultimo ricovero ospedaliero a Roma.

Questo nucleo di libri eterogenei [App. 2] forma una sorta di categoria a sé, per così dire di passaggio o filtro: si tratta di volumi che perlopiù transitavano occasionalmente in quella camera – la più privata dell'intera dimora – dopo essere stati ricevuti in dono o acquistati. Sono libri che riflettono letture contingenti e che solitamente tornavano in studio la mattina dopo, o seguivano il compositore nei suoi spostamenti. Non bisogna pertanto vedere i libri rimasti in questo luogo, feticisticamente, come una sezione privilegiata. Piuttosto, questa miscellanea composita ci dà un'idea concreta di una selezione dettata dal caso o dal momento, nello stato in cui si trovava negli ultimi momenti di vita di Berio, a cavallo tra l'aprile e gli inizi di maggio del 2003. Nondimeno è interessante rimarcare come un volume lasciato su una panchina (Eco) ‘dialoghi’ con altri volumi letti in momenti diversi (tra cui Bettini), a loro volta

capaci di instaurare riferimenti incrociati e illuminare le varianti testuali di un proprio scritto teorico (*Il tempo dell'isola*, rev. 2003).<sup>34</sup>

Ma spostiamoci verso un altro luogo dello studio centrale sito al piano inferiore e, dalla panchina collocata vicino al tavolo di composizione, passiamo ad osservare i volumi lasciati da Berio sulla scrivania di legno accostata al muro che separa i due locali, dove tutt'oggi si trovano vicino al computer personale del compositore. (Volgendo lo sguardo verso questa direzione, si consideri solo incidentalmente la presenza, tra altri libri e spartiti lasciati sul davanzale della vetrata, di *Art and Illusion* di Ernst Hans Gombrich, edito nel 1960,<sup>35</sup> volume fondamentale per due testi teorici redatti da Berio negli anni Sessanta: *Meditazione su un cavallo a dondolo*, del 1965, il cui titolo è dichiaratamente debitore a un saggio di Gombrich; e *Commenti al rock*, del 1967).<sup>36</sup>

Come si accennava, questo ripiano di lavoro è da considerare come l'angolo della formulazione di testi teorici, della scrittura (o riscrittura al computer) di appunti e parole, posto specularmente rispetto alla seconda scrivania presente nella camera, deputata alla composizione musicale. Osserviamo dunque i libri lasciati su questa superficie [Fig. 7].<sup>37</sup> Ci sono *Le due società. Ipotesi sulla crisi italiana* di Alberto Asor Rosa (Torino, Einaudi, 1977); i *Saggi raccolti e ordinati da David Laibman* di Marx e Sraffa (Parma – Lucca, Pratiche Editrice, 1978); e ancora, il volume 53/1 di «Belfagor. Rassegna di varia umanità», del 31 gennaio 1998, che contiene, tra gli altri, un articolo di Ruggiero Romano (*Su alcuni grandi temi storiografici*, pp. 45-54). All'altezza del titolo di questo contributo, sul sommario di copertina della rivista Berio scrive: «città»; e, poco vicino, «p. 45». L'annotazione rimanda a un contenuto specifico della prima pagina del testo di Romano, in cui l'autore, contestando la tendenza specialistica e microspecialistica del dibattito sulla storia, rivendica l'opportunità di un ritorno a discussioni storiografiche dedicate ai «grandi temi». Tra questi la «feudalità», lo «sviluppo» e, appunto, la «città» (parole annotate o sottolineate da Berio, insieme ad altre quali «catalogo» e «inventario», che,

34. Breve *addendum* slittando da una riflessione musicologica a una più propriamente archivistica: un domani, se si dovesse spostare o collocare la biblioteca di Berio in un'altra sede o seguendo altri ordini, dati come questi potrebbero andare irrimediabilmente perduti.

35. New York, Pantheon, 1960. Tra gli altri libri lasciati sul davanzale ve ne sono alcuni significativi sul fronte degli interessi sociopolitici di Berio: FERNANDO SAVATER, *Contro le patrie*, trad. di Nicola Del Corno, Milano, Elèuthera, 1999; FERDINANDO ADORNATO, *Oltre la sinistra. Come liberarsi dal complesso della sconfitta*, Milano, Rizzoli, 1991; e due numeri della rivista «MicroMega» (1, 2003, *Un'altra Italia è possibile*; e 2, 1998).

36. Cfr. BERIO, *Scritti sulla musica*, pp. 37-41 (*Meditazione su di un cavallo a dondolo*) e pp. 108-120 (dove un saggio di Gombrich contenuto in *Art and Illusion* – «Invention and Discovery» – è citato a p. 109). Come lo stesso Berio esplicita nella nota 1 al suo testo del 1965 (ivi, p. 37), il titolo fa apertamente riferimento a *Meditations on a Hobby Horse* di Gombrich (London, Phaidon Press, 1963).

37. Alcuni dei volumi qui elencati sono chiaramente riconoscibili in varie riprese del video citato alla nota 1.

38. «Desidererei discutere taluni grandi temi storiografici che recenti tendenze della storiografia (in Italia e fuori d'Italia, soprattutto in Francia) indicano come “vecchi” “superati” e – in breve – non degni d'essere trattati» (Ruggiero Romano, articolo citato *supra* nel testo, p. 45; *idem* per le successive citazioni virgolettate).

31. *Ibidem*. Si tenga presente che, al di là del forte sodalizio umano instauratosi tra i due fin dagli anni Cinquanta, Berio era un lettore attento e costante della produzione saggistica, teorica e romanzesca di Eco: negli scaffali della cosiddetta «Biblioteca delle Idee» si conservano più di 35 volumi (in edizioni italiane e inglesi) di Eco, e altri ancora se ne trovano occasionalmente in altri settori o luoghi dell'abitazione.

32. Autore a cui Berio dedicò nel 1988 il testo-omaggio *La musicalità di Calvino* (ora in BERIO, *Scritti e colloqui*, pp. 328-331).

33. BERIO, *Il tempo dell'isola*, pp. 155-156.



nel lessico beriano, aprono un piccolo mondo e fanno subito pensare a chiavi di lettura proprie ad alcune sue composizioni quali *Esposizione*, *Laborintus II* e altre ancora).<sup>39</sup>

Si diceva, «città»: tale appunto crea un'eco con un altro volume, adagiato insieme ad altri sulla prima delle due panchine presenti in questa stanza, posta vicino alla scrivania di legno [Fig. 1]. Su questo ripiano, infatti, è riposto un volume di Joseph Rykwert, *L'idea di città*, in una ristampa dell'Adelphi del 2002, annotata dal compositore.<sup>40</sup> Il 'dialogo' che si instaura tra questi volumi ci parla di un'idea che ha abitato l'orizzonte progettuale e concettuale di Berio a fasi alterne nell'ultimo ventennio della sua vita: quello relativo al binomio «musica e città» (nonché, per estensione, all'idea di orchestra come «città» e, associato al precedente binomio, al macroconcetto di «lavoro»). *Musicacittà* fu, non a caso, il titolo generale prescelto da Berio per la 47ª rassegna del Maggio Musicale Fiorentino, che egli curò nel 1984.<sup>41</sup> Oltre a scritti e vari appunti lasciati sull'argomento (oggi depositati presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea), gli scaffali delle sue librerie ci rivelano una sorta di accumulazione di letture e approfondimenti su questo tema. Un'intera sezione della libreria posta nella medesima stanza del piano inferiore dello studio è dedicata genericamente all'architettura e, tra le varie diramazioni di questa disciplina, nello specifico all'architettura degli esterni e delle città. Tra i vari libri, spesso affastellati anche in doppia fila, si riconoscono anche un volume sul Lingotto di Torino,<sup>42</sup> e alcuni volumi di Renzo Piano,<sup>43</sup> oggetti e nomi che mettono subito in vibrazione nelle corde interpretative degli esegeti beriani un passo specifico di un intervento del 1989 dedicato a *Rendering* in cui, fra altre considerazioni riferite a una composizione implicitamente legata a problematiche proprie al concetto di restauro (anche architettonico, in senso lato), Berio afferma: «Attualmente sto lavorando con Renzo Piano su un grande progetto di recupero della fabbrica Fiat a Torino. Si tratta di un fabbricato monumentale, il "Lingotto" [...]. È un punto di riferimento per l'architettura italiana».<sup>44</sup>

L'osservazione dei volumi sulla scrivania di legno [Fig. 7] non è ad ogni modo conclusa e riserva altre riflessioni. Vicino al numero di «Belfagor» troviamo



39. Per approfondimenti su questo tema mi sia concesso rimandare al mio *From "Esposizione" to "Laborintus II": Transitions and Mutations of a "Desire for Theatre"*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, 1: *De "Passaggio" à "La Vera Storia"*, sous la dir. de Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 177-246.

40. Talia Pecker Berio ricorda di aver donato questo volume al compositore in concomitanza con un rinnovato interesse verso la storia e l'idea di città, che lo portò verso il 2002 a nuove letture e approfondimenti.

41. Cfr. il programma generale *Musicacittà*, a c. di Luciano Berio, in coll. con Massimo Fino e Carlo Majer, Bari, Laterza 1984. Fu nel corso di questa rassegna che Berio rappresentò il proprio progetto collettivo dedicato all'*Orfeo* di Monteverdi.

42. *Il Lingotto, 1915-1939. L'architettura, l'immagine, il lavoro*, a c. di Carlo Olmo, Torino, Allemandi, 1994.

43. Tra questi *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Firenze, Passigli, 2002.

44. BERIO, *[In margine alla "Sinfonia incompiuta" di Schubert]*, in Id., *Scritti e colloqui*, pp. 444-461: 457.

7.

I libri lasciati da Luciano Berio sulla scrivania di legno nel proprio studio a Radicondoli (piano interrato [Fig. 1]). Foto e composizione di Angela Ida De Benedictis



un *L'uomo e il sacro* di Roger Caillois (Torino, Bollati Boringhieri, 2001), al cui interno si notano appunti interessanti sulla fiaba e, in prossimità del quarto capitolo dedicato al significato della festa, sul misticismo come anello di congiunzione tra paganesimo e cristianesimo. Tutti argomenti, questi, presenti (e fondamentali) nell'orizzonte del teatro musicale di Berio. E, ancora, si notano una pubblicazione in memoria degli ebrei deportati dalla Francia – *Le mur des noms* (pubblicata dal *Mémorial du Martyr Juif Inconnu*, oggi *Mémorial de la Shoah*) e *La verità della poesia* di Paul Celan – autore fondamentale nella biografia artistica di Berio –, nella prima edizione a cura di Giuseppe Bevilacqua (Torino, Einaudi, 1993), libro che conduce direttamente nell'ultima composizione scritta da Berio, *Stanze*, dove è intonato un componimento presente in questa raccolta (*Tenebrae*). Infine, affiancato al volume di Celan, vi è *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose* di George Kubler (1976),<sup>45</sup> consunto dall'uso e copiosamente annotato al suo interno con penne e matite diverse, visibilmente letto (e riletto) in tempi diversi.

Quest'ultimo libro, per i suoi risvolti in tema di 'concertazione' e 'comunicazione' (tra oggetti, idee e azioni), merita di essere osservato più da vicino. I suoi contenuti e le glosse di cui esso è carico ci narrano, infatti, scenari altrimenti indecifrabili, propri a quel processo osmotico (o di permeabilità) che talora si instaurava tra il Berio lettore, il Berio pensatore e l'artigiano di suoni. Nei suoi vari testi teorici e, tra questi, nelle già citate *Lezioni americane*,<sup>46</sup> non vi è un solo accenno a Kubler. Nondimeno, sfogliando le pagine di questa copia personale de *La forma del tempo* lasciata sulla scrivania, e indugiando sui passi sottolineati o sui contenuti dei vari post-it e *marginalia* fissati al suo interno, si crea una sorta di vorticosa girandola di rimandi (impliciti ed espliciti), che coinvolgono temi fondamentali per Berio, tanto sul piano teorico quanto su quello estetico,<sup>47</sup> nonché riferimenti specifici ad alcuni scritti degli anni Novanta (*Lezioni americane* comprese). Il primo riverbero si palesa già in una decisa sottolineatura (con pennarello rosa) presente nell'Indice (p. vi) dove, in prossimità del quarto capitolo («Alcuni tipi di durata») Berio marca energicamente il paragrafo «Tribù, corti e città» – apparentemente tra i *cluster* tematici dei volumi presenti su questa scrivania. Tra i vari spunti di riflessione disseminati nelle pagine che seguono, invero numerosissimi, occorre qui limitarsi solo a qualche esempio.

45. GEORGE KUBLER, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, introduzione di Giovanni Previtali, trad. di Giuseppe Casatello, Torino, Einaudi, 1976.

46. Le sei conferenze magistrali erano state tenute da Luciano Berio tra l'ottobre del 1993 e l'aprile del 1994 presso la Harvard University come titolare della cattedra poetica "Charles Eliot Norton". Esse furono pubblicate solo dopo la morte dell'autore (cfr. LUCIANO BERIO, *Remembering the Future*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2006; e la versione italiana citata *supra* a nota 2).

47. Tra questi, si pensi all'idea di «continuità» dei processi storici; di «sequenze» delle opere d'arte intese come «soluzioni collegate di un problema»; o ancora temi propri alla teoria della forma e dello stile, e tanto altro (il lettore più curioso potrà giungere a una lista più esaustiva solo sfogliando il volume di Kubler).

Un post-it e alcuni *marginalia* presenti a pagina 12 (debutto del capitolo «Limitazioni della biografia») attirano prepotentemente l'attenzione [Fig. 8]: il contenuto di un passo specifico, dedicato al pericolo di perdere di vista «il carattere di continuità delle tradizioni artistiche» a causa di strumenti quali «biografie e cataloghi» (letti da Kubler come «stazioni intermedie»), si riverbera direttamente nell'appunto tracciato sul post-it: «continuità storica vs informazione biografica / (Formazioni)». E, difatti, questi sono temi sviluppati da Berio in diversi testi dei primi anni Novanta, tra cui *Costanti*, discorso pronunciato nel 1991 in occasione dell'assegnazione del Premio Wolf a Gerusalemme, e, soprattutto, nella prima delle sei *Lezioni americane* del 1993-94, *Formazioni*.<sup>48</sup> (Senza dimenticare, d'altronde, che *Formazioni* è anche il titolo di un'opera orchestrale del 1985-87 in cui i processi di continuità nella trasformazione del tessuto musicale sono alla base del processo compositivo.)

Più discreto, ma non meno rivelatore, è un ulteriore segno a matita posto a margine di un passo a pagina 144 del volume di Kubler (la cui importanza è confermata da una piega dell'angolo superiore della pagina modellata da Berio a mo' di segnalibro). La semplice linea a matita attira l'attenzione su un passo iniziale del paragrafo «Classi interrotte» (consacrato a invenzioni o intuizioni abbandonate «prima di essere completamente sfruttate»), in cui è menzionato «sir Joseph Paxton che con i suoi prefabbricati metallici disegnava profetici spazi di vetro e acciaio nel Crystal Palace di Londra».<sup>49</sup> Questo appunto 'comunica' con uno scaffale della libreria della stessa stanza dove, tra i vari volumi di architettura, ve ne sono alcuni monografici sul Crystal Palace; e, di lì, si riverbera in un passo del già citato testo del 1991, *Costanti* (peraltro inedito durante la vita del compositore), dove Berio menziona apertamente non Kubler, sebbene gli argomenti siano i medesimi, ma proprio Paxton e il suo «stupefacente Crystal Palace».<sup>50</sup>

Prima di chiudere, letteralmente, questa copia a stampa de *La forma del tempo*, un ultimo accenno deve essere dedicato a un lungo appunto di Berio che riempie l'intero foglio di guardia, non numerato, posto a fine libro, e a una ulteriore glossa a margine aggiunta sulla terza di copertina. La trattazione di Kubler si chiude (a p. 153) con il capitolo «Equivalenza di forma ed espressione», denso di considerazioni sull'«idea di stile» (tema tra i più cari a Berio e interpretato in controtendenza rispetto a molti suoi colleghi). Dopo le ultime parole di Kubler (sottolineate e annotate), il compositore appone

48. Cfr. LUCIANO BERIO, *Costanti*, in Id., *Scritti sulla musica*, pp. 292-297; e BERIO, *Formazioni*, pp. 3-25 (cfr. la nota 2).

49. E continua (passo sempre evidenziato a margine): «Precursori come questi sono capaci di proporre le soluzioni per un bisogno di indole generale già molto tempo prima che la maggioranza della gente si accorga del bisogno stesso. Anzi, accade spesso che il problema venga in ultima analisi formulato secondo le linee tracciate da questi talenti prematuri».

50. BERIO, *Costanti*, p. 292.

## LIMITAZIONI DELLA BIOGRAFIA.

Sin da quando Filippo Villani iniziò la sua raccolta di aneddoti nel 1381-82, le vite degli artisti sono rimaste un genere particolare della letteratura artistica. In questo secolo le biografie degli artisti si sono andate moltiplicando e arricchendo, in proporzioni gigantesche, di documenti e testi destinati a preparare la strada alla creazione di un imponente catalogo generale di persone e di opere. Coloro che in letteratura artistica scelgono il genere biografico sembrano presumere che il fine ultimo dello storico debba essere di ricostruire l'evoluzione della personalità dell'artista, di autenticare opere di dubbia attribuzione e di discuterne il significato. Bruno Zevi, ad esempio, esalta tali biografie come strumento indispensabile alla formazione dei giovani artisti.<sup>1</sup> La storia di un dato problema artistico e della soluzione datane da un certo artista particolare trovano così una giustificazione pratica, con la quale si limita però il valore della storia dell'arte a questioni di pura utilità pedagogica. Da un punto di vista più ampio, biografie e cataloghi non sono che stazioni intermedie dalle quali è facile perdere di vista il carattere di continuità delle tradizioni artistiche. Queste non possono essere trattate adeguatamente nel contesto frammentario delle biografie. La biografia non permette che un'analisi provvisoria della materia artistica e non basta da sola a inquadrare il problema storico nelle vite degli artisti, cioè il problema

<sup>1</sup> Zevi, uno dei più eminenti storici dell'architettura della nuova generazione in Italia, osserva in un suo lungo articolo su *L'Architettura* (pubblicato nell'ed. americana dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, New York 1939, cc. 683-84) che la recente unione tra storia dell'arte e progettistica, che sta divenendo ora un fatto compiuto nelle accademie d'arte europee, non aveva potuto iniziare finché gli storici non si fossero liberati da certe erronee concezioni dell'arte e finché essi non fossero pronti a «dare un appoggio critico all'esperienza creativa degli artisti contemporanei». Zevi considera il problema di fondare un'educazione artistica su principi storici come «una delle più grandi battaglie culturali degli anni '30» in Europa e in America. In America si è ancora lungi dalla sua conclusione. La sua continuazione appare altrettanto insulsa ora quanto fu vana in passato.

continua storia  
vs informazione  
biografia -  
(Formazione)

delle relazioni esistenti tra loro e ciò che li ha preceduti o seguiti.

*Accessi individuali.*

In ogni serie biografica la vita di un artista costituisce senza dubbio un'unità a sé stante. Quando però se ne fa l'unità fondamentale di studio in una storia dell'arte, si cade in un errore simile a quello di chi pretendesse di discutere del sistema ferroviario di un certo paese basandosi unicamente sull'esperienza fattane da un solo viaggiatore su alcune linee di quella rete. È evidente che per trattare accuratamente dell'argomento dovremo escludere invece qualsiasi considerazione particolare, giacché l'elemento di continuità è dato dalla rete ferroviaria stessa e non dai suoi utenti o funzionari.

L'esempio della rete ferroviaria ci porta a formulare un'utile considerazione analogica. Il prodotto della vita di un uomo non è che uno degli elementi di una serie che si estende al di qua e al di là del suo tempo e di cui egli segna forse l'inizio o la fine, o soltanto un punto intermedio, a seconda della posizione che l'individuo occupa su una certa «linea». Detta posizione individuale è fissata sì dalle abituali coordinate di temperamento e di educazione, ma occorre anche considerare il momento di accesso dell'artista alla linea storica, cioè lo stadio di sviluppo di una certa tradizione artistica - primo, medio o tardo periodo - nel quale viene a inserirsi la sua esistenza fisica. È vero peraltro che un individuo può e, specialmente nel mondo moderno, riesce infatti a correggere la tradizione in modo da guadagnarsi un più favorevole accesso. Senza questa premessa l'artista, per quanto dotato e preparato che sia, rischia di sprecare il suo tempo in semplici imitazioni. Da questo punto di vista il «genio universale» del Rinascimento ci apparirà più semplicemente come un individuo di talento che, in un momento particolarmente fortunato del grande rinnovamento della civiltà occidentale, ha impresso la sua orma su numerosi sentieri e ha saputo procedere con molteplice ingegno senza l'impaccio di quelle ri-

8. GEORGE KUBLER, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, introduzione di Giovanni Previtali, traduzione di Giuseppe Casatello, Torino, Einaudi, 1976

RADICONDOLI, "IL COLOMBAIO"

Pagine 12-13 con sottolineature, annotazioni e appunti su post-it autografi di Luciano Berio

un ulteriore post-it sul margine inferiore del foglio dove traccia velocemente il seguente promemoria: «condizioni di invariabilità dello stile. Stile e tempo». Poi, voltata pagina, il pensiero trova sufficiente spazio per lasciar fluire, libere da margini, riflessioni presenti in molti scritti teorici di Berio, talvolta anche precedenti al 1976 (data di edizione del volume) o al 1990 (periodo in cui presumibilmente Berio ha tracciato questa lunga nota).<sup>51</sup>

Si tratta di un appunto in parte introspettivo, in parte autobiografico, discorsivo nel suo essere destinato a un altro-da-sé a cui comunicare i suoi pensieri più reconditi, o a un 'io' che nell'atto di leggere riesce a sdoppiarsi comunicando con sé stesso:

Stile come condizione dialettica esiste a condizione di negarlo come fatto specifico. Lo stile è la storia, è il rapporto con la storia che comunque è sempre presente ed entra magari dalla finestra. Quando si elimina la storia lo stile diventa "stile di comportamento" e, come tale, espressione di idee grossolane o semplici. Basta nominarlo, e lo stile scompare. Le ricerche stilistiche col computer sono solo ricerche di costanti.

Ho insegnato molto, soprattutto negli Stati Uniti. Puoi essere certo che quando un graduated student ti parlava del suo stile, era un imbecille degno di essere "sgraduato".

Mi interessa l'apertura di I[gor] S[travinskij], il lessico, non la pronuncia (a parte *Agon*).

Il pensiero è quindi ripreso e suggellato sulla terza di copertina, dove con un'altra punta scrittorica (una matita a grafite in luogo della penna blu dell'appunto precedente), il compositore precisa: «Un pittore, per affermare il suo stile (se proprio lo crede necessario) deve fare la stessa cosa, deve ripeterla. In musica lo stile si manifesta in maniera + complessa e forse anche + nascosta». Con l'accento a Stravinskij ben in mente, passiamo quindi a osservare l'ultimo volume presente sulla scrivania di legno [Fig. 7], *Le forme del bello* di Remo Bodei (Bologna, il Mulino, 1995), letto sia da Luciano Berio che da sua moglie Talia Pecker, e annotato da entrambi. Alcuni appunti di Berio sono particolarmente interessanti perché rivelano le due anime del lettore-Berio, o i due strati della sua carta geomorfologica: l'una più esterna, critica e proiettata verso le argomentazioni di chi scrive («nell'arte, nella letteratura e nell'architettura del classicismo si può dire quello che si vuole: "tout se tient"» appunta per esempio sul foglio di guardia a fine libro); l'altra più intima, personale e indirizzata verso un 'centro' della propria attività vulcanica dove il magma-musica continua a ribollire senza sosta. In questa direzione, per esempio, va la glossa tracciata su uno dei fogli bianchi di cortesia posto a separazione tra terzo e quarto capitolo:

51. Una riflessione critica sul concetto di stile in ambito musicale era, per esempio, già in *Giardino botanico*, testo redatto nel 1957 (ora in BERIO, *Scritti e colloqui*, pp. 363-367).

classicismo: bellezza implicita?

... quello che sta al di fuori del classicismo\_

I[gor] S[travinskij] neoclassicismo come parodia consapevole

A[rnold] S[chönberg] neoclassicismo come parodia inconsapevole / Ironia.

In questa riflessione sembrano risuonare echi di quegli «stessi neoclassicismi di Stravinsky e di Schoenberg, sostanzialmente diversi» (già citati in apertura di questo saggio);<sup>52</sup> nondimeno, essa non sembra essere stata mai sviluppata in alcun scritto teorico in modo così iconico e pregnante. A ben vedere, però, un suo riverbero, cristallino, è riconoscibile in un pensiero non fissato in forma scritta, ma orale, all'interno di un documentario televisivo girato nel 1999, presumibilmente a ridosso della lettura del testo di Bodei:

Il lavoro di Schönberg racchiude uno straordinario messaggio, quello di spingere l'espressività alle estreme conseguenze, per andare oltre; ma egli continuava a guardare nello stesso tempo al passato. La produzione di Schönberg di quegli anni [il primo decennio del Novecento] è la più determinante, la più generosa per noi. Poi, negli anni '20, si dedicò a formalizzare la sua concezione compositiva dodecafonica, conferendole una connotazione neoclassica, ovviamente del tutto diversa dal neoclassicismo di Stravinskij. Il neoclassicismo di Stravinskij era ironico... fortunatamente.<sup>53</sup>

Come autore, Bodei sarà citato apertamente da Berio in un breve (ma incisivo) testo del 2001, *Delle forme*, con riferimento specifico non a *Le forme del bello*, ma a un testo – scritto tra l'altro in onore del compositore – intitolato *Alzare lo sguardo*, un «mirabile saggio dedicato a Wallace Stevens». <sup>54</sup> Su questo ultimo nome, gli intrecci tra gli oggetti di questa biblioteca e il loro 'comunicare' diventano quasi assordanti... È proprio una frase di Wallace Stevens che, infatti, Berio sceglie non a caso come *exergo* per aprire la propria riflessione sulle forme musicali: «Il lettore divenne il libro, e la notte estiva era come la natura cosciente del libro». <sup>55</sup> La traduzione prescelta dal compositore, però, non è propria, ma è tratta da un ulteriore *exergo* stampato sul frontespizio di *Come si legge un libro (e perché)* di Harold Bloom, <sup>56</sup> uno degli autori più

52. Cfr. *supra*, citazione relativa alla nota 2.

53. Luciano Berio in *Voyage to Cythera*, film documentario del 1999 (cfr. la nota 1), citazione da 14'30" a 15'10" (originale in inglese).

54. LUCIANO BERIO, *Delle forme*, ora in Id., *Scritti sulla musica*, pp. 84-85: 85. Il riferimento va a REMO BODEI, *Alzare lo sguardo. Una meditazione sulla vicinanza a partire da Wallace Stevens*, in *Sequenze per Luciano Berio*, a c. di Enzo Restagno, Milano, Ricordi, 2000, pp. 79-86.

55. WALLACE STEVENS, *The House was Quiet and the World was Calm* [1947], in *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Vintage Books, 1990, pp. 358-359: 358 («[...] The reader became the book; and summer night / Was like the conscious being of the book»).

56. Il volume di Bloom, nella traduzione di Roberta Zuppet, era stato stampato per i tipi di Rizzoli (Milano) nel 2000, poco prima della redazione del saggio *Delle forme*. Si tenga comunque presente che il passo in questione è sottolineato da Berio nel volume di Wallace Stevens citato nella nota precedente.



amati da Berio nella sua maturità (e citato apertamente in un testo degli anni Novanta proprio per ratificare l'idea che «si è o si diventa ciò che si legge»<sup>57</sup>). Tra gli oggetti più importanti posti sulla scrivania principale di Berio (quella dedicata alla scrittura musicale), vi era un leggio, ben visibile nelle foto o nei documentari che lo ritraggono al lavoro, mentre compone nel suo studio. L'ultimo foglio lasciato su quel leggio è ancora lì, e contiene solo, scolpita nero su bianco con caratteri visibili anche a distanza, quella citazione così amata di Wallace Stevens [Fig. 9]. Osservandola oggi campeggiare sopra un ripiano ormai sgombro da carta da musica, sembra quasi che essa sia stata posta dal compositore in *quel* luogo, e così vicino a libri in cui parole e musica si confondono, per 'comunicare' un ultimo desiderio (o un'intima, forse autoreferenziale, speranza): che l'ascoltatore, come il lettore per Stevens, possa diventare musica.

## 9.

Leggio collocato sulla scrivania principale dello studio di Luciano Berio a Radicondoli.  
Foto di Talia Pecker Berio

57. Bloom citato in LUCIANO BERIO, *Testo dei testi* (1993), in Id., *Scritti sulla musica*, pp. 74-77: 75, quindi ripreso nella seconda versione del testo del 1999 (ivi, pp. 469-471: 469). La citazione è tratta da HAROLD BLOOM, *La necessità del travisamento*, in Id., *La Kabbalà e la tradizione critica*, trad. di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 97-127: 98. Il passo di Bloom era già stato citato inoltre da Berio in *Formazioni*, la prima delle *Lezioni americane* (cfr. BERIO, *Un ricordo al futuro*, p. 7).





## Appendice 1.

### «I miei irrinunciabili»

Il 3 gennaio 1994 Berio fu invitato a partecipare con un breve scritto alla quinta edizione di «Galassia Gutenberg», mercato e mostra del libro tenutasi a Napoli dal 16 al 20 febbraio dello stesso anno. Al compositore si chiedeva di fornire un «autorevole contributo» costituito dalla segnalazione di «dieci titoli di libri, con argomento musicale» ritenuti «irrinunciabili». Nella lettera di invito si specificava che il futuro elaborato di Berio, insieme a quello di «altri nove personaggi legati al mondo musicale», sarebbe stato «raccolto in una pubblicazione che sarà presentata e diffusa in occasione di Galassia Gutenberg 1994».<sup>1</sup> In una prima risposta, Berio stilava, in forma bibliograficamente meno completa, la lista che sarebbe stata poi pubblicata, accompagnandola dalle seguenti parole: «Per GALASSIA GUTENBERG / Gentile Signora Cusani, / eccole dunque dieci titoli di argomento musicale ai quali, per tutto “l’oro di Napoli”, non potrei né avrei mai potuto rinunciare. / Purtroppo mi manca il tempo di commentarli. Non me ne voglia. / Con molti cordiali saluti e auguri di buon lavoro. / Luciano Berio».<sup>2</sup> Un fax inviato a Berio il 2 aprile 1994 riproduce, per un presumibile «ok si stampi», la bozza dell’intervento del compositore.<sup>3</sup>

Un esemplare della pubblicazione finalmente prodotta è stato rinvenuto recentemente da chi scrive alla Paul Sacher Stiftung, tra documenti della Collezione Luciano Berio ancora non classificati. Si tratta di *Musica centotitoli*, a cura di Piera Cusani (Napoli, Associazione Galassia Gutenberg, 1994, Galassia Gutenberg. Mercato e mostre del libro). Gli altri autori coinvolti, con le stesse richieste, sono: Alessandro Baricco, Ennio Morricone, Mario Bortolotto, Gianna Nannini, Lucio Dalla, Roberto Cotroneo, Adriano Mazzeo, Roberto De Simone, Armando Torno. Si trascrive qui di seguito integralmente il testo di Berio così come corretto dall'autore nel fax del 2 aprile 1994.

### I miei irrinunciabili

di Luciano Berio

*compositore e direttore d’orchestra*

Ho sempre coltivato un intenso rapporto con la letteratura e gli scrittori, da James Joyce fino all’amico Calvino, a cui rendo omaggio con il titolo del corso che terrò fino al giugno 1994 alla Harvard University: “Remembering the future”.

Ecco dieci titoli di argomento musicale ai quali, per tutto “l’oro di Napoli”, non potrei né avrei mai potuto rinunciare.

NINO PIRROTTA, *Li Due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1981

MASSIMO MILA, *Breve Storia della Musica*, Torino, Einaudi, 1971

FEDELE D’AMICO, *Un ragazzino all’Augusteo*, Torino, Einaudi, 1991

GIORGIO PESTELLI, *L’età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1991

THEODOR W. ADORNO, *Wagner, Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1975

THEODOR W. ADORNO, *Quasi una fantasia*, Francoforte, Surhkamp Verlag [1963]

CARL DAHLHAUS, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, il Mulino, 1987

LEWIS LOCKWOOD, *Beethoven*, Harvard University Press [1992]

CHARLES ROSEN, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli, 1989

PIERRE BOULEZ, *Jalons*, Paris, C. Bourgois [1989]

1. Lettera di Piera Cusani, curatrice dell’iniziativa, a Luciano Berio del 3 gennaio 1994, inviata via fax congiuntamente a un foglio di «temi» generali della manifestazione (Basilea, Paul Sacher Stiftung, Collezione Luciano Berio [pss]; anche per le successive citazioni virgolettate nel testo). Il documento è preceduto da un foglio di ‘ricevuta invio fax’ sul quale Berio appunta a mano, in modo erratico e veloce, alcuni titoli o nomi di autori, confluiti poi perlopiù in una prima lista (conservata insieme al fax di Piera Cusani), identica per contenuti a quella qui riprodotta.

2. Stampata di computer non datata, inviata presumibilmente via fax, pss.

3. Sul fax, inviato dalla stessa Cusani (pss), compaiono alcune annotazioni manoscritte della segretaria di Berio, qui non trascritte. Il virgolettato proviene dalla lettera d’invito (cfr. la nota 1).

## Appendice 2.

### Libri in attesa di...

Ultimi libri e riviste lasciati da Berio in camera da letto (stato: maggio 2003). Lista compilata da Talia Pecker Berio. L'ordine rispecchia le diverse pile di libri lasciate su vari superfici d'appoggio nella stanza.

SIGMUND FREUD, *L'uomo dei lupi*, intr. di G. Pressburger, a cura di Mario Ajazzi Mancini, trad. di Michela Marcacci, Milano, Feltrinelli, 1994.

«Palomar», quaderni di Porto Venere, rivista quadrimestrale, 5, primavera 1990 (Al di là di ogni umanesimo. *Conversazione con Emanuele Severino*).

SANDRO SINIGAGLIA, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997.

GEORGE LUIS BORGES, *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, trad. di Angelo Morino e Vittoria Martinetto, Milano, Mondadori, 2001.

LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 1993.

REYNALDO HAHN, *Lezioni di canto: Parigi 1913*, trad. di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1990.

FRIEDRICH MELCHIOR GRIMM, *Scritti sulla musica*, a cura di Giancarlo Moretti, Gaeta, Bibliotheca, 2001.

PAOLO GALLARATI, *Lettura del Trovatore*, Torino, Libreria Stampatori, 2002 [con dedica dell'autore a Talia Pecker e Luciano Berio].

SERGIO SABLICH, *L'altro Schubert*, Torino, edt, 2002.

MARCO GRONDONA, *Otello. Una tragedia napoletana*, Lucca, LIM, 1997.

ANTONIO PIZZUTO - LUCIO PICCOLO, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, Milano, Scheiwiller, 2002.

OMAR CALABRESE, *Breve storia della semiotica*, Milano, Feltrinelli, 2001.

ROLAND BARTHES, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Feltrinelli 1999.

MAURIZIO BETTINI, *In fondo al cuore, Eccellenza*, Torino, Einaudi, 2001.

- *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000.

AMEDEO PETRILLI, *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'ospedale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 1999.

ALBERTO ARBASINO, *Le Muse a Los Angeles*, Milano, Adelphi, 2000.

«Enne Effe», pentasettimanale di politica e cultura,<sup>1</sup> 1/0, 2002.

«Nuova fase», quaderni di cultura e politica sociale, VIII/6, 2001.

1. Dal 2002 nuova serie della rivista «Nuova Fase» (si veda l'ultimo titolo della lista).

## Appendice 3.

### Instantanee 1976-2003

A testimonianza dell'assetto reale di alcune librerie di Berio nella sua dimora definitiva a Radicondoli dal 1976 all'anno della sua morte, si propone una concisa galleria di immagini tratte da video documentari o dal lascito del compositore.



a. Assetto di una delle librerie a Radicondoli (camera del camino) al 1976. Fotogramma tratto dal documentario *Luciano Berio. Considerazioni sulla musica d'oggi*, regia di Sandro Briner, ideazione e realizzazione di Carlo Piccardi (con Berio nel fermo immagine), produzione RSI, 1976 (46'46'')



**b.** Scrivania e librerie dello studio superiore.  
 Fotogramma tratto dal documentario *Luciano Berio: A Contemporary Maestro*  
 di Reuven Hecker, produzione Belshir International et al., Israel, 2000 (47'55")

**c.** Berio al lavoro nello studio interrato (ivi, 16'28")





d. Particolare di scaffali della libreria destinata, tra gli altri, ai volumi enciclopedici, teatrali e di arte (piano interrato). Foto di Talia Pecker Berio

e. Luciano Berio nel suo studio a Radicondoli (piano superiore), ca. 1993. Alle sue spalle, la «Biblioteca delle Idee». Foto di Hanya Chlala

BASILEA, PAUL SACHER STIFTUNG, COLLEZIONE LUCIANO BERIO





#### Appendice 4.

##### *Vivere (con) i libri*

Si fornisce qui di seguito una breve e intensa testimonianza privata su Berio lettore entusiasta di volumi che lasciano e/o rievocano tracce nella/della sua biografia personale e artistica. La lettera riprodotta qui di seguito, conservata nella Collezione Luciano Berio della Paul Sacher Stiftung, fu inviata l'11 novembre 1973 a Henry-Louis de La Grange, a ridosso della lettura del primo tomo della sua monumentale monografia su Gustav Mahler, pubblicata da soli pochi mesi (*Mahler*, I, New York, Doubleday & C., 1973). Il volume posseduto da Berio (si veda la fotografia nella pagina seguente) reca visibili segni di lettura ed è conservato nella biblioteca personale del compositore, insieme a un cospicuo numero di altri studi e libri dedicati a Mahler.<sup>1</sup> Da notare nella lettera il parallelo con il *Jean Christophe* di Romain Rolland, indicato anche pubblicamente, alcuni anni dopo questa lettera, come la sua «prima lettura indipendente», fondamentale nella sua decisione di divenire un compositore: «Lessi e rilessi i dieci volumi di quella bellissima metafora beethoveniana e debbo dire che il *Jean Christophe* mi ha aiutato a passare il guado delle mie tentazioni marinare (ero alla fine dei miei cruciali anni undici)».<sup>2</sup>

Dear Henry-Louis,

I must let you know that I'm practically living with your *Mahler*. It happens to everybody to live intensely with a book for some time. But my relation with your *Mahler* is so intense that sometimes I feel that I should do something with it. For some strange reason I can recall only one experience of similar emotional proportions, when – 37 years ago – I was living with the 10 volumes of R. Rolland's *Jean Christophe*!

You did a magnificent, rigorous, moving, dignified, fascinating and loving work. You built around Gustav Mahler the only space a book could possibly provide today.

Thank you for ever.

Yours, Luciano Berio

1. Per la centralità di Mahler nell'opera di Luciano Berio basti pensare al III movimento di *Sinfonia* (1968) o alle riletture realizzate tra il 1986 e il 1987 di alcuni *Lieder* giovanili del compositore viennese (editi presso la UE come *Fünf frühe Lieder* e *Sechs frühe Lieder*, entrambi per baritono e orchestra). Berio ebbe modo di riflettere su pagine o aspetti legati a Mahler anche in alcuni scritti teorici; tra questi si rimanda a *Una melodia di Gustav Mahler. Note sull'«Andante» della Sesta Sinfonia*, del 1986, e al già citato *Invito* del 2003 (entrambi ora in BERIO, *Scritti sulla musica*, pp. 149-153 e pp. 482-498).

2. LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a c. di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981, p. 47. Una testimonianza indiretta del medesimo ricordo è in Giorgio Pestelli (*Luciano Berio. Archetipi cancellati e avventura creativa*, in *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, a c. di Angela Ida De Benedictis, Firenze, Olschki, 2012, pp. 17-33: 20), dove si sottolinea anche una sorta di corrispondenza tra il protagonista del romanzo di Rolland e alcuni tratti del compositore in erba («si direbbe che il giovane Berio, per cercare la musica "là dove non c'è ancora", pensi alla tradizione solo per evitarla, se non per distruggerla; il suo rapporto con i precedenti, i padri, era di tipo competitivo, anche aggressivo; non fa "omaggi a", piuttosto occupa il posto del modello. In questa invadenza, mi sembra di riconoscere qualcosa del protagonista del *Jean Christophe* di Romain Rolland; un giorno Berio mi ha detto che fra i dodici e i quattordici anni aveva letto e riletto quel libro, e forse qualcosa dell'impeto, di quel caricare a testa bassa, di quello spirito di rivolta resterà sempre presente in qualche angolo del suo carattere»).



Dettaglio delle monografie su Gustav Mahler e dell'edizione inglese delle lettere di Hans von Bülow conservate nello studio di Luciano Berio a Radicondoli. Foto di Angela Ida De Benedictis

---

## Autrici e autori

**Michele Chiappini** è musicologo e docente di Teoria, Analisi e Composizione al Liceo Musicale “Lucio Dalla” di Bologna. Ha curato con Angela Ida De Benedictis e Benedetta Zucconi l'edizione degli scritti e delle interviste di Bruno Maderna (il Saggiatore, 2020) e pubblicato sullo stesso compositore diversi studi (Brepols, 2016; Fondazione Giorgio Cini, 2022; Boydell, 2022). Collabora con il Centro Studi Luciano Berio.

**Paolo Dal Molin** è professore associato di Musicologia e Storia della musica all'Università di Cagliari e collaboratore scientifico del Laboratoire de Musicologie dell'Université libre de Bruxelles. Ha pubblicato diversi saggi su opere e poetiche musicali dei secoli xx e xxi; ha curato un volume di studi sulle corrispondenze dei compositori novecenteschi («Archival notes», 2016) e l'edizione del carteggio Luigi Nono – Giuseppe Ungaretti (il Saggiatore, 2016).

**Angela Ida De Benedictis** è responsabile di ricerca alla Paul Sacher Stiftung di Basilea e direttrice scientifica del Centro Studi Luciano Berio. Ha insegnato in varie università italiane ed estere e pubblicato numerosi saggi e volumi sulla musica dei secoli xx e xxi. Ha stabilito le prime edizioni degli scritti di Luciano Berio (Einaudi, 2016), Bruno Maderna (il Saggiatore, 2020) e Luigi Nono (Ricordi – LIM, 2001; il Saggiatore, 2007, 2019<sup>2</sup>; University of California Press, 2018).

**Mila De Santis**, professoressa associata di Musicologia e Storia della musica all'Università di Firenze, ha condotto ricerche sulla musica dei secoli xix e xx. Si segnalano gli studi *Sylvano Bussotti, Luigi Dallapiccola, “Ulisse”*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, ed. by Daniela Tortora (Brepols, 2020) e *Pregchiere di Luigi Dallapiccola. Qualche nota su testo e contesto* («Chigiana», 2023). Di imminente uscita *Relazioni fruttuose. Incontri di musica e letteratura nel Novecento italiano* (Quodlibet).

**Alessandra Carlotta Pellegrini** è docente di Storia della musica al Conservatorio “Domenico Cimarosa” di Avellino, direttrice scientifica della Fondazione Isabella Scelsi (Roma). Autrice di diverse ricerche sulla musica del xx secolo e sulle fonti musicali, ha curato l'autobiografia di Giacinto Scelsi *Il sogno 101* (Quodlibet 2010; Actes Sud 2010), *Music as dream. Essays on Giacinto Scelsi* (Rowman & Littlefield, 2013) e *The Aesthetical Writings of Giacinto Scelsi* (Rowman & Littlefield, 2023).

**Giovanni Salis** è musicologo, insegnante di musica e poeta. Ha pubblicato saggi sulla musica sacra del tardo Cinquecento e sui rapporti tra poesia, teatro e musica nel Novecento, tra cui *Le liriche per canto e pianoforte di Nino Rota* (EDT, 2012) e «Un'invisibile piattaforma musicale». *Le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti per la Rappresentazione di Santa Uliva* («Rivista Italiana di Musicologia», 2015). Ha curato per Consonarte varie edizioni di liriche per canto e pianoforte.

**Graziella Seminara** è professoressa associata di Musicologia e Storia della musica all'Università di Catania. Interessata alla musica e al teatro musicale del xx secolo, ha scritto saggi su Richard Strauss, György Ligeti, Francesco Pennisi, Aldo Clementi, Alessandro Solbiati. È autrice di *Alban Berg* (L'Epos, 2012), *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corgi e Saramago* (Ricordi, 2015) e *Elektra, Lulu e le altre. La declinazione della donna nel teatro musicale fin de siècle* (Kaplan, 2024).

**Daniela Tortora** è docente di Musicologia al Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma. Tra i suoi campi di interesse, i sodalizi artistici (*Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni quaranta. Dall'apiccola Milloss Petrassi*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009) e la drammaturgia musicale contemporanea (*Fuga dal testo. Dieci saggi sul teatro per musica italiano del '900*, Editoriale Scientifica, 2023). Collabora da tempo con l'Istituto Goffredo Petrassi di Latina.

**Tommaso Vigna** è dottorando presso il Laboratoire de Musicologie dell'Université libre de Bruxelles e titolare di un mandato di ricerca *aspirant* del Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS per il quadriennio 2022-2026. La sua tesi di dottorato indaga le influenze esoterico-religiose sulla produzione musicale e letteraria di Giacinto Scelsi. Studioso attivo nel campo delle biblioteche e degli scritti di compositori, è fra i redattori di DICTÉCO (Dictionnaire des écrits de compositeurs).

**Claudia Vincis** è docente di Storia della musica al Conservatorio “G. Pierluigi da Palestrina” di Cagliari. Post-doc all'Università di Berna (FNRS), ha diretto la Fondazione Archivio Luigi Nono (2006-2017) coordinando i progetti

archivistici, editoriali e di digitalizzazione. Ha scritto su compositori e temi storiografici del xx secolo, da ultimo stabilendo un nuovo catalogo delle opere e dei progetti di Nono («Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 2024).

**Benedetta Zucconi** è ricercatrice in Musicologia e Storia della musica all'Università di Cagliari. Già nelle università di Berna e di Bonn, ha vinto il Programma “Rita Levi Montalcini” del MUR. Si occupa di fonografia e ha condotto ricerche su diversi autori del xx secolo, quali Bruno Maderna, Riccardo Malipiero e Mauricio Kagel. È co-curatrice dell'edizione degli scritti di Maderna (il Saggiatore, 2020) e sta approntando l'edizione del carteggio Massimo Mila – Goffredo Petrassi (LIM).

---

## Indice dei nomi

- Abbiati, Franco 224, 228  
Abhinavagupta, Rājānaka 177  
Acerbi Petrassi, Rosetta 131, 132  
Acri, Francesco 8, 70  
Adam, Adolphe XIII  
Adam de La Halle 201, 235, 236, 237, 238  
Adornato, Ferdinando 351  
Adorno, Theodor W. 131, 197, 213, 225, 300, 309, 342, 343, 344, 363  
Afro (nome d'arte di Afro Basaldella) 137, 162, 166  
Agnoletti, Fernando 59  
Agostino, santo 66, 93, 111, 147  
Ajazzi Mancini, Mario 364  
Albergati Capacelli, Francesco 86, 87  
Albergati, Niccolò 82  
Albertazzi, Adolfo 9, 74  
Albert, Henri 68  
Alberti, Leon Battista 55  
Alberti, Luciano 110, 115, 119, 126  
Albesano, Silvia 280  
Alcalay, Luna 219  
Alceo 110  
Alcibiade 66  
Alehin, Aleksandr Aleksandrovič 308  
Aleramo, Sibilla 266  
Alfani, Gianni 55  
Alfero, Giovanni Angelo 227  
Alfieri, Vittorio 8, 52, 53, 56, 154  
Algarotti, Francesco 87  
Alighieri, Dante 7, 8, 51, 52, 53, 55, 93, 111, 125, 131, 339  
Alleg, Henri 279  
Allodoli, Ettore 109  
Alsina, Carlos Roqué 219  
Alvaro, Corrado 62, 77, 272  
Alvisi, Edoardo 74  
Amaduzzi, Isabella 241  
Ambrogio, Ignazio 227  
Ambrosini, Richard 273  
Ambrosoli, Francesco 54  
Amy, Gilbert 208  
Anceschi, Luciano 110, 155, 158, 223, 265, 305  
Andersch, Alfred 213  
Andrea da Barberino 55  
Andreev, Leonid Nikolaevič 67  
Angelini, Cesare 57  
Angelio, Nicolò Eugenio 54  
Annibaldi, Claudio 130  
Antoine, André 70  
Antona Traversi, Camillo 70  
Apel, Willi 228  
Apollonio, Mario 66  
Aporti, Pirro 55  
Apostel, Hans Erich 216  
Appia, Adolphe 71, 303  
Apuleio, Lucio 52  
Aragona, Livio 120  
Arbasino, Alberto 364  
Arcari, Paolo 57  
Aretino, Pietro 9, 52, 54, 82, 83, 84, 86, 92, 93  
Arici, Cesare 53  
Ariosto, Ludovico 7, 8, 9, 51, 53, 54, 74  
Aristotele 55, 225  
Armando Marchioni 35  
Arnaldo da Brescia 74  
Arrieu, Claude 233  
Arrigo, Girolamo 218, 219  
Arrowsmith, William 232  
Artaud, Antonin 303  
Artusi, Giovanni Maria 298  
Aschieri, Pietro 33, 69  
Asor Rosa, Alberto 351  
Assagioli, Roberto 181, 182  
Atkinson, William Walker (pseud. Yogi Ramacharaka) 177, 180



Aubry, Pierre 226  
 Auden, W. H. (Wystan Hugh) 132, 227  
 Auric, Georges XIII  
 Aurobindo (pseud. di Aurobindo Ghose) 179, 181  
 Avalos, Francesco d' 131  
  
 Baatz, Ursula 171  
 Babbitt, Milton 301  
 Baccara, Luisa 93  
 Bacchelli, Riccardo 71, 73, 130, 221, 225  
 Bach, Carl Philipp Emanuel 298, 299  
 Bach, Johann Sebastian XII, 92, 101, 208, 254, 299, 307, 316  
 Baffo, Giorgio 82  
 Baïf, Jean-Antoine de 226  
 Bailey, Alice Ann 179, 181  
 Baldelli, Francesco 54  
 Baldi, Attilio 137  
 Baldini, Antonio 62  
 Balzac, Honoré de 65, 111  
 Bandiera, Alessandro 54  
 Banfi, Antonio 62  
 Baratono, Adelchi 264  
 Baratto, Mario 284, 285  
 Barber, Samuel 134  
 Barbier, Jules 300  
 Barbusse, Henri 282  
 Barclay Squire, William 229  
 Baretti, Giuseppe 54  
 Baricco, Alessandro 344, 362  
 Barile, Laura 6  
 Barilli, Arnaldo 72, 77  
 Barilli, Bruno 72, 93, 305  
 Barilli, Latino 72  
 Barneschi, Renato 135  
 Baroni, Mario 197, 208, 224, 227  
 Barr, Alfred Hamilton jr. 196  
 Barrès, Maurice 64  
 Barthes, Roland 344, 346, 364  
 Bartók, Béla 208, 218  
 Bartoli Bacherini, Maria Adelaide 100  
 Bastianelli, Giannotto 93, 131  
 Battisti, Eugenio 71  
 Baty, Gaston 269  
 Baudelaire, Charles 94, 103, 110, 111, 184, 304  
 Bausani, Alessandro 231  
 Bazzoni, Giambattista 74  
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 64  
 Becket, Thomas 73  
 Beckett, Samuel 304  
 Beethoven, Ludwig van XII, 101, 154, 201, 208, 218, 220, 298, 299, 309, 310, 316, 317, 343, 363  
 Beggi, Annibale 7, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 56, 60, 73  
 Beissner, Friedrich 227  
 Belcari, Feo 55  
 Bellini, Vincenzo 61  
 Bellonzi, Fortunato 71  
 Bellotti, Felice 35, 36, 38, 42, 44, 45, 48, 53, 69  
 Bembo, Pietro 53  
 Bemmman, Helga 301  
 Benserade, Isaac de 95  
 Benvenuti, Giacomo 216, 217, 228  
 Berberian, Cathy 337, 340, 347  
 Berdjaev, Nicolaj Aleksandrovič 264  
 Berg, Alban 102, 103, 208, 216, 218  
 Berio, Luciano XIV, XV, 208, 210, 213, 214, 218, 219, 301, **333–371**  
 Berlioz, Hector XIII, 95, 298  
 Bernanos, Georges 68  
 Bernardi, Gian Giuseppe 177  
 Bernard, Tristan 64  
 Bernart de Ventadorn 225, 236, 237  
 Bernasconi, Ugo 71  
 Berni, Francesco 51  
 Bersezio, Vittorio 74  
 Bertacchi, Giovanni 55  
 Bertholet, Edouard 171  
 Bertoni, Ferdinando 202  
 Bertoni, Giulio 109  
 Berton, Pierre 32  
 Bessière, Gustave 307  
 Beths, Vera 199  
 Betocchi, Carlo 116  
 Betsy, Jolas 219  
 Betti, Daniela 262  
 Bettini, Maurizio 350, 364  
 Bevilacqua, Giuseppe 354  
 Biagini, Enza 200  
 Biamonte, Salvatore Galeazzo 192  
 Bianconi, Lorenzo 364

Biasion, Renzo 138  
 Bibeb (pseud. di Elisabeth Maria Lampe-Soutberg) 201  
 Bienstock, J. Wladimir 95  
 Bierl, Anton 39  
 Biglioni, Ferdinando 7, 74  
 Billroth, Theodor 296, 299  
 Bini, Annalisa 132, 137  
 Bitaubé, Paul-Jérémie 16, 68  
 Bitter, Christof 197, 231  
 Bizet, Georges XIII  
 Bizzi, Giancarlo 310  
 Bjørnson, Bjørnstjerne 68  
 Blavatsky, H. P. (Helena Petrovna) 179  
 Bloch, Augustyn 219  
 Blok, Aleksandr Aleksandrovič 265  
 Bloom, Harold 359, 360  
 Bobbio, Norberto 264  
 Bo, Carlo 116, 130, 225, 261, 265  
 Boccaccio, Giovanni 52, 53, 74  
 Bocchialini, Jacopo 72  
 Boccioni, Umberto 93, 306  
 Bodei, Remo 358, 359  
 Bodini, Vittorio 227  
 Boiardo, Matteo Maria 52  
 Boileau, Nicolas 64  
 Boito, Arrigo 57  
 Bonajuto Clementi, Concettina 296  
 Bonarelli, Guidubaldo 8, 51  
 Bonfantini, Mario 63  
 Bonghi, Ruggiero 70, 182  
 Boni, Chiara XVI  
 Bonomo, Gabriele 132, 160  
 Bonsanti, Alessandro 100, 116  
 Bontempelli, Massimo 5, 57, 59, 60, 93, 155, 261  
 Borgese, Giuseppe Antonio 195  
 Borges, Jorge Luis 132, 229, 334, 364  
 Borghi, Giuseppe 75  
 Borgiotti, Mario 71  
 Borio, Gianmario XVI, 102, 217, 239, 240  
 Borletti, Anna Maria 3  
 Bortolotti, Mauro 218, 219  
 Bortolotto, Mario 131, 148, 149, 301, 362  
 Bory, Robert 299  
 Boschetti, Anna 241  
 Bosquet, Alain 301  
 Boswell, James 231  
 Bottaro, Emanuele 241  
 Botvinnik, Mikhail 308  
 Boulanger, Nadia XIII  
 Boulez, Pierre XIII, 131, 201, 208, 216, 219, 337, 363  
 Bourdieu, Pierre 241, 269  
 Bourgoin, Jules 307  
 Bovio, Giovanni 55  
 Brady, Frank 231  
 Bragaglia, Anton Giulio 70  
 Brahms, Johannes XII, 208, 253, 296, 298, 299, 310, 312, 313, 334  
 Braidà, Lodovica 6  
 Brancati, Vitaliano 93, 162, 166  
 Branca, Vittore 85, 98, 233  
 Brandi, Cesare 133, 134  
 Brantôme, Pierre de Bourdeille 64  
 Braque, Georges 306  
 Brecht, Bertolt 217, 266  
 Brega, Gian Piero 230  
 Bressieux, Solange de 60  
 Brindle, Reginald Smith 219  
 Briner, Sandro 365  
 Brioschi, Franco 82  
 Brisson, Adolphe 64  
 Bristiger, Michael 119  
 Brod, Max 186  
 Brogniez, Laurence XIII  
 Brook, Peter 303  
 Brown, Earle 201, 204, 208, 219  
 Brown, Peter Lancaster 308  
 Bruch, Max 97  
 Bruers, Antonio 62, 63, 73, 93  
 Bruneau, Alfred XIII  
 Bruno, Giordano 75, 278  
 Bruno Pizzetti 37  
 Brunton, Paul (pseud. di Raphael Hurst) 182, 184  
 Büchner, Georg 111  
 Bücken, Ernst 228  
 Bülow, Hans von 371  
 Buonarroti, Michelangelo 55  
 Buonarroti, Michelangelo (il Giovane) 109, 110  
 Burchiello, Domenico di Giovanni, detto il 82  
 Burri, Alberto 162, 187  
 Busenello, Giovan Francesco 216, 217

Busetto, Giorgio XI, XIV, XV  
 Busoni, Ferruccio 101, 177, 299  
 Bussler, Ludwig 297  
 Bussotti, Sylvano 208  
 Bustini, Alessandro 194  
 Buttò, Simonetta 100  
 Byron, George Gordon 10, 11, 67, 224  
  
 Cadei, Erme 9, 67  
 Cadieu, Martine 227  
 Cadioli, Alberto 271, 273  
 Caetani Markevič, Topazia 120  
 Cage, John 208, 301, 345  
 Cagli, Corrado 137  
 Caillou, Roger 354  
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 299, 322  
 Calabrese, Omar 364  
 Calabretto, Roberto XV  
 Calamandrei, Franco 280, 281, 282, 286  
 Calamandrei, Piero 272, 281  
 Calasso, Roberto 81  
 Calbet, Antoine 64  
 Calderón de La Barca, Pedro 78  
 Calico, Joy H. 280  
 Caltabiano, Sebastiano 212  
 Calvino, Giovanni 230  
 Calvino, Italo 169, 209, 284, 350, 362  
 Calvocoressi, Michel Dimitri 95  
 Camerini, Eugenio 6, 51, 52  
 Campanella, Ilaria XV  
 Campanile, Achille 105, 107, 111  
 Campiglio Pizzetti, Irene 57, 58, 59, 60, 73  
 Camus, Albert 138, 139, 141, 142, 304  
 Canella, Massimo XIV  
 Canepari, Luciano 347  
 Canetti, Elias 132  
 Canevascini, Guglielmo 272  
 Cantimori, Delio 230  
 Cantone, Giuseppe 296  
 Cantù, Cesare 55, 74, 296  
 Capablanca-Clark, Olga 315  
 Capablanca, José Raúl 308, 312, 315  
 Capasso, Aldo 60  
 Capasso, Carlo 55  
 Capogrossi, Giuseppe 187  
 Capra, Andrea 241  
 Caproni, Attilio Mauro 111, 169  
 Caraël, Georges 201  
 Carcano, Giulio 4, 10, 11  
 Cardarelli, Vincenzo 59, 62, 93, 148, 149, 150, 153, 154, 162, 222  
 Carducci, Giosuè 7, 9, 16, 58, 61, 74, 93, 131, 251  
 Carella, Franz 212  
 Carissimi, Giacomo 208  
 Carli Ballola, Giovanni 309, 310  
 Carlo v d'Asburgo 115  
 Caro, Annibale 52, 53  
 Carone, Angela 102, 217, 240  
 Carrà, Carlo 134, 137, 306  
 Carrera, Pietro 308  
 Carrieri, Raffaele 138  
 Carroll, John 303  
 Carter, Elliott 208, 301, 322  
 Casamassima, Emanuele 100  
 Casatello, Giuseppe 354, 357  
 Cascetta, Annamaria 35  
 Casella, Alfredo XIV, 92, 131, 136, 299, 340  
 Casellato, Alessandro 281  
 Cases, Cesare 274  
 Casini, Tommaso 74  
 Casorati, Felice 137  
 Cassigoli, Renzo 352  
 Cassinari, Bruno 232  
 Castaldi, Paolo 218, 219  
 Castaneda, Carlos 179  
 Castelli, Alberto 78  
 Castelnuovo-Tedesco, Mario 131  
 Casti, Giovanni Battista 54, 55  
 Castiglione, Baldassarre 54  
 Castiglioni, Niccolò 218, 219  
 Castro, Guillén de 11, 16  
 Casula, Clementina XVI, 239  
 Catania, Alessio 7  
 Cattaneo, Carlo 54  
 Catullo, Gaio Valerio 78, 307  
 Catunda, Eunice 260  
 Cavalli, Francesco 95  
 Cavallotti, Felice 66, 74, 75  
 Cayré, Fulbert 147  
 Cecchi, Emilio 56, 62, 67, 130  
 Cecchi, Giovanni Battista 9, 54  
 Čehov, Anton Pavlovič 95, 111  
 Celan, Paul 354  
 Celenza, Giulia 67  
 Celestini, Federico 171, 173

Cellini, Benvenuto 51, 75, 86  
 Cennini, Cennino 55  
 Cerny Ogden, Sharon 307  
 Cerreti, Giulio 272  
 Cervantes, Miguel de 111, 138  
 Cesare, Gaio Giulio 54  
 Cesareo, Giovanni Alfredo 232  
 Cesari, Antonio 53  
 Cesarotti, Melchiorre 54  
 Chabrier, Emmanuel XIII  
 Chaigneau, Marguerite 102  
 Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de 73  
 Chanfón, Carlos XVI, 295  
 Chappell, William 229  
 Charbonnier, Georges 344, 345  
 Charpentier, Gustave XIII  
 Char, René 184, 216  
 Charrière, Ernest 95  
 Chatterji, Priya 176  
 Chausson, Ernest XIII  
 Chavance, René 269  
 Cherubini, Luigi 298  
 Cherubini, Tiziana 132  
 Chiappini, Michele 192, 199, 201, 217, 227  
 Chiara d'Assisi, santa 147  
 Chiarini, Cino 66  
 Chiarini, Giuseppe 56, 58  
 Chiarini, Rodolfo 55  
 Chiari, Pietro 82, 86  
 Chiesa, Francesco 60  
 Chillemi, Guglielmo 70  
 Chirol, Henri 95  
 Chlala, Hanya 368  
 Chomsky, Noam 337  
 Chopin, Fryderyk 218, 220  
 Cicerone, Marco Tullio 54  
 Cicognani, Bruno 195  
 Cimarosa, Domenico 58, 86  
 Cinelli, Delfino 60, 195  
 Cingria, Charles-Albert 172  
 Cini, Vittorio 85  
 Cisternino, Nicola 181  
 Clasio, Luigi (pseud. di Luigi Fiacchi) 53  
 Claudel, Paul 110  
 Claus, Hugo 229  
 Clementi, Aldo XIV, XV, **295-331**  
 Clementi, Anna XVI, 295, 308  
 Clementi, Antonino 296  
 Clementi, Gesualdo 296  
 Clementi, Ignazio 296, 308  
 Clementi, Mario XVI, 295  
 Closson, Ernest 95  
 Cocchiara, Giuseppe 271  
 Cocles, Angelo (pseud. di Gabriele d'Annunzio) 77  
 Cocteau, Jean 94, 172  
 Codignola, Luciano 141, 142  
 Cogni, Giulio 131  
 Cola di Rienzo 63  
 Cole, Jim 193  
 Colerus, Egmont 269  
 Collins, Mabel 180  
 Collisani, Amalia 190  
 Colombini, Giovanni da Siena 55  
 Colombo, Cristoforo 120  
 Colonna, Vittoria 53  
 Colturato, Annarita XV  
 Comisso, Giovanni 94  
 Compagni, Dino 30, 52  
 Contini, Gianfranco 130  
 Coolidge, Elizabeth Sprague 96  
 Copertini, Giovanni 72, 73  
 Copland, Aaron 301  
 Corazzini, Sergio 148  
 Corio, Lodovico 54  
 Corneille, Pierre 11, 12, 65, 78  
 Corradi-Cervi, Maurizio 72  
 Corsi, Mario 35  
 Corticelli, Salvatore 56  
 Cortot, Alfred 299  
 Cossu, Paola XVI  
 Costanzo, Giuseppe Aurelio 75  
 Coste, Pierre 196, 223  
 Costero, Francesco 6, 8, 52, 53  
 Cotroneo, Roberto 362  
 Couraud, Marcel 233  
 Courtheoux, Adolfo 16, 75  
 Cowper, William 67  
 Craft, Robert 177, 186, 301  
 Cresti, Renzo 312  
 Croce, Benedetto 71, 93, 153, 197  
 Curtis-Smith, Curtis Otto Bismarck 219  
 Cusani, Piera 362  
 Czech, Stan 300  
 Dahlhaus, Carl 363

Dalla Libera, Sandro 230  
 Dalla, Lucio 362  
 Dallapiccola, Anna Libera XVI, 99, 104  
 Dallapiccola, Domitilla 104  
 Dallapiccola, Luigi XIV, XV, **99-126**, 132, 136, 137, 208, 253, 323, 329  
 Dallapiccola, Pio 104  
 Dall'Oglio, Renzo 260  
 Dal Molin, Paolo IX, XIV, 196, 213, 222, 223, 239, 240, 280  
 Dalmonte, Rossana 197, 208, 224, 227, 370  
 d'Amico, Fedele 99, 131, 134, 363  
 d'Amico, Silvio 70, 343  
 Damin, Elisa 97  
 Daniélou, Alain 176, 181  
 d'Annunzio, Gabriele 5, 6, 11, 33, 36, 38, 60, 61, 62, 63, 71, 73, 77, 87, 93, 109, 110, 117, 222  
 Danton, Georges-Jacques 68  
 Darwin, Charles 296  
 Davanzati, Bernardo 52  
 Davray, Henry D. 94  
 d'Áyala Valva, Giovanna Enrichetta 176  
 Dazzi, Manlio 61, 284  
 De Amicis, Edmondo 195  
 De Benedetti, Giacomo 61  
 De Benedictis, Angela Ida XVI, 191, 192, 196, 199, 201, 210, 213, 222, 227, 231, 240, 264, 279, 295, 334, 336, 338, 348, 353, 370, 371  
 De Bosis, Adolfo 33, 67  
 De Bosis, Lauro 33, 34, 36, 38, 61, 67, 69  
 Debussy, Claude XIII, 101, 118, 177, 195, 208, 218, 301, 309, 310  
 de Chirico, Giorgio 137  
 De Coster, Charles 111  
 De Felice, Aurelio 131  
 De Felice, Renzo 5  
 De Giorgi, Luigi 73  
 De Grandis, Renato 218  
 De Laude, Silvia 227  
 Del Bo, Dino 264  
 Del Cerro, Emilio 71  
 Del Corno, Nicola 351  
 Deledda, Grazia 195  
 De Libero, Libero 166  
 Della Casa, Giovanni 53  
 Della Seta, Ugo 272  
 Della Valle, Federigo 55  
 Del Monte, Claudio 7  
 De Luca, Maria Rosa 298  
 Delzant, Gabriella 300  
 De Marchi, Emilio 74  
 De Micheli, Mario 282  
 Demostene 54  
 De Pablo, Luis 219  
 De Paoli, Domenico 104, 160  
 De Pisis, Filippo 61, 93, 94, 134, 137, 223  
 D'Eramo, Marco 241  
 Derbez, Laëtitia 240  
 Derély, Victor 95  
 De Robertis, Giuseppe 8, 39, 56, 57, 59, 62, 63, 66, 70, 130  
 De Roberto, Federico 58  
 De Rosa, Fernando 62  
 De Sanctis, Alfredo 32  
 De Sanctis, Francesco 57, 278  
 De Santis, Mila 99, 100, 103, 126  
 De Sica, Vittorio 272  
 De Simone, Roberto 362  
 Desrousseaux, Alexandre-Marie 94  
 Dèttore, Ugo 111  
 Diacono, Mario 360  
 Dianda, Hilda 212, 219  
 Dicenta, Joaquín 68  
 Dickens, Charles 111  
 Diderot, Denis 273, 281  
 Dietrich, Marlene 301  
 Di Giacomo, Andrea 174, 181  
 Di Girolamo, Costanzo 82  
 Dimitrov, Georgi 265  
 Di Vittorio, Giuseppe 272  
 Djagilev, Sergej Pavlovič 186  
 Doderet, André 93  
 Dolfi, Anna 200  
 Donatoni, Franco 208, 219, 320  
 Doni, Anton Francesco 83, 84  
 Doni, Giovanni Battista 83, 86  
 Donini, Ambrogio 263, 273  
 Dorazio, Piero 305, 306  
 Dostoevskij, Fëdor Mihajlovič 67, 95, 111, 186, 195  
 Draper, Ruth 33  
 Drčar, Alexander 213  
 Druckman, Jacob 208, 219  
 Dubarle, Dominique 198, 199, 227

Dufay, Guillaume 224, 235, 236  
 Dufour, Valérie XIII, XIV, XVI  
 Dukas, Paul XIII  
 Duparc, Henri XIII  
 Durini, Emilia 322  
 Duse, Eleonora 66, 70  
 Duse, Ugo 253  
 Dutilleux, Henri XIII  
 Dutourd, Jean 232  
 Duys, Willem 199  
 Dyson, Freeman J. 308  
  
 Eberhardt, Paul 231  
 Eco, Umberto XI, 84, 85, 198, 228, 305, 347, 349, 350  
 Ehlers, Wilhelm 232  
 Einaudi, Giulio 240, 260, 262  
 Einstein, Alfred 307  
 Eliot, T. S. (Thomas Stearns) 33, 70, 71, 78  
 Eloy, Jean-Claude 208  
 Éluard, Paul 260, 279  
 Emanuelli, Enrico 223  
 Engelhardt, Markus 97, 137  
 Engels, Friedrich 262, 265, 266  
 Erasmo da Rotterdam 221, 230  
 Ernst, Max 306  
 Errante, Vincenzo 35, 38, 68, 69, 109  
 Escher, M. C. (Maurits Cornelis) 306, 307  
 Eschilo 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 53, 68, 69, 73, 77, 225  
 Euripide 11, 36, 37, 38, 53, 70, 222, 225  
 Evangelisti, Franco 130, 301  
 Evreinov, Nikolaj Nikolaevič 70  
 Expert, Henry 226  
 Ezzelino da Romano 55  
  
 Fabbri, Diego 130  
 Fabris, Gastone 253  
 Fagioli, Giovanni Battista 82  
 Falqui, Enrico 62  
 Fanfani, Pietro 109  
 Farrère, Claude 212  
 Fauchet, Paul 212  
 Faulkner, William 186  
 Fauré, Gabriel XIII  
 Fautrier, Jean 305  
 Favero, Gastone 192  
 Favretto, Giacomo 94  
  
 Fazzini, Pericle 166  
 Fellegara, Vittorio 131  
 Feltrinelli, Giangiacomo 271  
 Fenaroli, Fedele 298  
 Fénelon, François de 65  
 Feneyrou, Laurent 225, 400  
 Ferrari, Giordano 225, 227, 352  
 Ferrario, Davide XI  
 Ferrer, Daniel XIII  
 Ferrero, Leo 60  
 Ferretti, Gian Carlo 261, 265  
 Ferrieri, Enzo 118  
 Fino, Massimo 352  
 Firenzuola, Agnolo 52  
 Fischer, Bobby 308, 322, 327  
 Fischer, Edwin 310  
 Fiumi, Lionello 61  
 Flaiano, Ennio 162, 166  
 Flaubert, Gustave 65  
 Flora, Francesco 63  
 Fogazzaro, Antonio 261, 273  
 Fondi, Renato 73  
 Fontana, Lucio 137, 306  
 Forster, E. M. (Edward Morgan) 186  
 Fortiguerra, Nicolò 54  
 Fortini, Franco 109  
 Fortner, Jack 219  
 Fortunato, Giustino 66  
 Foscolo, Ugo 52, 54, 56, 97, 162, 195  
 Fracchia, Umberto 195  
 Franceschetti, Emanuele 155  
 Francesco d'Assisi, santo 147  
 Franchi, Raffaello 60  
 Franck, César XIII  
 Freitag, Eberhard 255  
 Frescobaldi, Girolamo 201, 202  
 Freud, Sigmund 94, 212, 253, 302, 303, 364  
 Frugoni, Carlo Innocenzo 87  
 Frye, Northrop 209  
 Fučík, Julius 242, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286  
 Fučíková, Gusta 281, 282  
 Fukushima, Kazuo 219  
 Fulchignoni, Enrico 70  
 Fuller-Maitland, J. A. (John Alexander) 229  
 Furlotti, Piero 72  
 Fusillo, Massimo 39

Gabrieli, Andrea 208  
 Gabrieli, Giovanni 204, 208, 230, 260  
 Gadda, Carlo Emilio 111, 350  
 Gaffurio, Franchino 84  
 Gagliardi, Paolo 66  
 Gal'perin-Kaminskij, Il'â Danilovič 67, 95  
 Galiani, Ferdinando 74  
 Galilei, Galileo 52, 278  
 Galilei, Vincenzo 84, 86, 94  
 Gallarati, Paolo 364  
 Galuppi, Baldassare 85  
 Gambara, Veronica 53  
 Gandiglio, Adolfo 212  
 García Lorca, Federico 198, 224, 225, 227, 242, 260, 261, 265  
 García Márquez, Gabriel 186  
 Gardner, Martin 307  
 Gargioli, Corrado 75  
 Gargiulo, Alfredo 18, 28, 77  
 Garibaldi, Giuseppe 73  
 Garilli, Gabriele 190  
 Garrera, Giuseppe 82  
 Gatti, Guido M. 93, 131, 132, 133, 137  
 Gatto, Alfonso 116  
 Gauguin, Paul 110  
 Gautier de Châtillon 237  
 Gavazzeni, Gianandrea 93, 123, 131, 133, 134, 135, 136  
 Gay, John 217  
 Gazzino, Giuseppe 16, 76  
 Gedalge, André 196, 222  
 Gelli, Giovanni Battista 53  
 Genette, Gérard 44  
 Gentilucci, Armando 131  
 Geymonat, Ludovico 253, 264, 271  
 Gherardello da Firenze 236  
 Gherardi, Gherardo 109  
 Ghiberti, Lorenzo 71  
 Ghislanzoni, Antonio 74  
 Giachetti-Sorteni, Bice 118, 124  
 Giacometti, Paolo 75  
 Giani, Romualdo 93  
 Gianni, Lapo 55  
 Gianquinto, Pasquale XIV  
 Gibbons, Orlando 260  
 Gibrán, Kahlil 186  
 Gide, André 68, 94, 96, 111  
 Gilles Binchois 236  
 Ginastera, Alberto 336  
 Ginocchio, Goffredo 62  
 Ginzburg, Natalia 111  
 Giordani, Paolo 160, 161, 162  
 Giovanni da Cascia 238  
 Giubertoni, Anna 227  
 Giuliani, Alfredo 305  
 Giulioti, Domenico 59, 109, 114, 115  
 Giuriati, Giovanni 239  
 Giusti, Giuseppe 54  
 Globokar, Vinko 219  
 Gnoli, Raniero 177, 179  
 Gödel, Kurt 307  
 Goethe, Johann Wolfgang von 16, 68, 75, 76, 108, 111, 120, 153, 154, 186, 195  
 Gogh, Vincent van 305, 306  
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 95, 111, 116  
 Goldoni, Carlo 52, 71, 74, 82, 86, 87, 92, 94  
 Gombrich, E. H. (Ernst Hans) 351  
 Góngora y Argote, Luis de 123  
 Gossett, Philip 298  
 Gould, Glenn 299  
 Gounod, Charles XIII  
 Govoni, Corrado 61  
 Gozzano, Guido 148  
 Gozzi, Carlo 75, 82, 83, 86  
 Gozzi, Gasparo 56  
 Grafton, Anthony 344  
 Gramatica, Emma 32  
 Gramsci, Antonio 224, 251, 262, 266, 269  
 Grano, Romolo 253  
 Grass, Günter 350  
 Gratzner, Wolfgang 213  
 Gravina, Gian Vincenzo 56  
 Greco, Gioachino 308  
 Greggi, Roberto 7  
 Grigolini, Elvira Maria XVI  
 Grilli, Alfredo 57  
 Grimal, Pierre 232  
 Grimm, Friedrich Melchior von 364  
 Grondona, Marco 364  
 Grossi, Lodovico 202  
 Grossi, Pietro 219  
 Guaccero, Domenico 129, 130, 155  
 Guarini, Battista 5, 8, 51, 74  
 Guarnieri, Adriana 86, 94  
 Guatterri, Gualtiero 67  
 Gubitosi, Emilia 71

Guerrazzi, Francesco Domenico 74  
 Guerrini, Mino 306  
 Guerrini, Olindo 6, 8, 9, 36, 53, 54  
 Guicciardini, Francesco 52  
 Guido da Pisa 52  
 Gui, Vittorio 110  
 Guizot, François 96  
 Gundle, Stephen 273  
 Gurdjieff, Georges 180  
 Guttuso, Renato 71, 161, 162, 163, 164, 266, 272  
 Haas, Robert Maria 102, 228  
 Haas, Willy 224  
 Hack, Margherita 308  
 Hahn, Reynaldo XIII, 364  
 Haldane, John B. S. 273  
 Halfpter, Cristóbal 219  
 Hall, Patricia 310  
 Hambræus, Bengt 219  
 Hardy, Thomas 195  
 Hartmann, Karl Amadeus 120, 208  
 Haskell, Arnold L. (Arnold Lionel) 186  
 Haubenstock-Ramati, Roman 219  
 Hauptmann, Elisabeth 217  
 Hauptmann, Gerhart 67  
 Hawking, Stephen 307, 308  
 Haydn, Franz Joseph 101, 363  
 Hebbel, Friedrich 67  
 Heckel, Erich 306  
 Hecker, Reuven 367  
 Heffner, Roe-Merrill Secrist 347, 349  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 132, 344  
 Heine, Heinrich 111  
 Helms, Hans G. 221  
 Henze, Hans Werner 208  
 Herman, Luc 282  
 Hermann-Paul (pseud. di René-George Hermann) 64  
 Hess, Joachim 216  
 Hindemith, Paul 196, 216, 217, 222, 300  
 Hocke, Gustav René 197, 209, 210, 231  
 Hoellering, George 71  
 Hoffmann, E. T. A. 301, 302  
 Hofmann, Michel 299  
 Hofmannsthal, Hugo von 67, 71, 302, 304, 329, 330  
 Hofstadter, Douglas R. 307  
 Hofstätter, Peter Robert 303  
 Hölderlin, Friedrich 111, 117, 198, 227  
 Holdt, Hanns 71  
 Honegger, Arthur XIII  
 Howard, Kenneth S. 322, 324  
 Hübner, Herbert 202  
 Hugo, François-Victor 96, 97  
 Hugo, Victor 7, 8, 96  
 Huizinga, Johan 230  
 Humbert, Édouard 95  
 Humplik, Josef 300  
 Hurst, Raphael (pseud. di Paul Brunton) 182  
 Huxley, Aldous 186, 195  
 Iacopone da Todi 109, 111  
 Ibsen, Henrik 39, 109  
 Inayat Khan 181  
 Inayat Khan, Pir Vilayat 181  
 Indy, Vincent d' XII, XIII, 102, 196, 222  
 Infeld, Leopold 307  
 Infelise, Mario 6  
 Ionesco, Eugène 304  
 Isgrò, Giovanni 35  
 Ives, Charles 177, 208, 301  
 Izzo, Carlo 227  
 Jabès, Edmond 258  
 Jacopo da Bologna 238  
 Jadassohn, Salomon 297  
 Jahier, Piero 261, 265  
 Jakovenko, Boris 108  
 Jaspers, Karl 304, 305  
 Jaspert, Werner 300  
 Jeans, James 307  
 Johannes de Florentia (vedi Giovanni da Cascia)  
 Jolivet, André XIII  
 Jone, Hildegard 300  
 Josquin des Prez 208  
 Jouve, Pierre Jean 184  
 Joyce, James 111, 132, 362  
 Juan de la Cruz, santo 147, 148, 213, 253  
 Jung, C. G. (Carl Gustav) 303  
 Kafka, Franz 94, 132, 186, 198, 224, 304  
 Kamensky, Anna 231  
 Kanach, Sharon 181



Kandinskij, Vasilij Vasil'evič 187, 306  
 Kant, Immanuel 197  
 Karpov, Anatolij Evgen'evič 308  
 Kasparov, Garri Kimovič 308  
 Kastner, Macario Santiago 230  
 Katz, David 269  
 Kayn, Roland 219  
 Kersting-Meuleman, Ann 191  
 Khayyām, Omar 17, 19, 70  
 Kierkegaard, Søren 132, 304, 305  
 King, Martin Luther 146  
 Kirnberger, Johann Philipp 298  
 Klee, Paul 306  
 Klein, Brigitte 191  
 Koblasa, Jan 255, 256  
 Kochnitzky, Léon 65  
 Koechlin, Charles XIII  
 Köpnick Maderna, Beate Christine 211  
 Krämer, Charlotte 211, 212  
 Kraus, Karl 295  
 Křenek, Ernst 300  
 Krishnamurti, Jiddu 180  
 Kubler, George 354, 355, 357  
 Kuprin, Aleksandr Ivanovič 68  
  
 La Bruyère, Jean de 65  
 Lachenmann, Helmut 240  
 La Cotardièrre, Philippe de 315  
 La Fayette, Madame de 64  
 Laganà, Francesco 100  
 La Grange, Henry-Louis de 370  
 Laibman, David 351  
 Lajolo, Davide 266  
 Lami, Annie 118  
 Lamma, Ernesto 55  
 La Motte, Diether de 298  
 Lancellotti, Secondo 92  
 Landini, Francesco 235, 236, 238  
 Landolfi, Andrea 119  
 Landolfi, Tommaso 116  
 Landolina, Rosina 296  
 Lanza, Domenico 109  
 Lanzi, Luigi 87  
 Lasker, Emanuel 308  
 Lattuada, Alberto 71  
 Laurent-Desrousseaux, Henri Alphonse  
     Louis 67  
 Lavedan, Henri 57  
  
 Leadbeater, C. W. (Charles Webster) 179  
 Le Corbusier 364  
 Le Dantec, Yves Gérard 223  
 Lefebvre, Henri 269, 270  
 Legrenzi, Giovanni 202  
 Lehár, Franz 300  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 197  
 Leibowitz, René 103, 131, 197, 223, 280,  
     300  
 Leichtentritt, Hugo 297  
 Lelong, René 64  
 Le Men, Ségolène XIII  
 Lenau, Nikolaus 68  
 Lengueglia, Giovanni Agostino 175  
 Lenin, Vladimir Il'ič 262, 265, 266, 267,  
     269  
 Leopardi, Giacomo 52, 56, 62, 63, 93, 131,  
     149, 153, 154, 155, 162, 296  
 Leskov, Nikolaj Semënovič 67  
 Lessing, Gotthold Ephraim 68  
 Lessona, Michele 296  
 Levasti, Arrigo 55, 107  
 Levi, Carlo 166  
 Lévis Mano, Guy 184  
 Lévi-Strauss, Claude 337, 345  
 Leyen, Rudolf von der 299  
 Ligeti, György 208, 219  
 Limentani, Umberto 232  
 Lipparini, Giuseppe 107, 109  
 Lippi, Lorenzo 54  
 Lisi, Nicola 59  
 Liszt, Daniel 299  
 Liszt, Franz XII, 299, 316, 318, 321  
 Livingstone, Rodney 344  
 Livio, Tito 54  
 Lobe, Johann Christian 297  
 Lockwood, Lewis 363  
 Lodovici, Cesare Vico 78  
 Lo Gatto, Ettore 68, 70  
 Loisy, Alfred 265  
 Lombardi, Eliodoro 75  
 Lombardi-Giordano, Clara 181  
 Lombardi, Luca 133, 135, 136, 146, 155,  
     181  
 London, Jack 186  
 Longfellow, Henry Wadsworth 67  
 Lorenzi, Giambattista 74  
 Lorenzini, Niva 224

Loria, Arturo 116  
 Loti, Pierre 64  
 Louÿs, Pierre 212, 304  
 Löwith, Karl 335  
 Lucentini, Franco 229  
 Luciani, Sebastiano Arturo 70  
 Lucrezio, Tito Caro 51  
 Ludwig, Emil 66  
 Ludwig, Friedrich 225, 233  
 Ludwig, Pit 193  
 Lukács, György 269, 274  
 Lully, Jean-Baptiste 95  
 Luther, Martin 230  
 Lutosławski, Witold 208  
 Luxemburg, Rosa 265  
 Luzi, Mario 116  
 Luzzatto Coen Dallapiccola, Laura XV,  
     6, 99, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 110,  
     115, 116, 117, 124, 299  
  
 Machado, Antonio 111, 123  
 Machaut, Guillaume de 225, 233, 235,  
     236  
 Mache, François 212  
 Machiavelli, Niccolò 30, 52, 54, 55, 74  
 Macke, August 306  
 Macrì, Oreste 116, 224  
 Macura, Vladimír 285  
 Maderna, Andreas XVI  
 Maderna, Bruno XIV, XV, **191-238**, 253,  
     278, 279, 285, 311, 312  
 Maderna, Caterina XVI, 191, 192, 211, 218  
 Maderna, Claudia XVI, 211  
 Mafai, Mario 134, 137, 162, 166  
 Maffei, Andrea 17, 30, 68  
 Magnani, Francesca 227  
 Magnani, Luigi (detto Gino) 131, 134  
 Magni Dufflocq, Enrico 228  
 Magni, Ettore 61  
 Mahillon, Victor Charles 177  
 Mahler, Gustav 201, 208, 213, 334, 363,  
     370, 371  
 Maillard, Jean 226  
 Maineri, Baccio Emanuele 74  
 Maistre, Xavier de 64  
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 227,  
     260  
 Majer, Carlo 352  
  
 Malipiero, Gian Francesco XIV, XV, 3,  
     **81-98**, 101, 102, 131, 196, 208, 211, 217,  
     228, 253  
 Malipiero, Riccardo 96  
 Malispini, Giacotto 52  
 Malispini, Ricordano 52  
 Mallarmé, Stéphane 304  
 Malmberg, Bertil 347  
 Malvezzi, Piero 224  
 Mameli, Goffredo 9, 58  
 Manacorda, Giorgio 108  
 Manacorda, Guido 68, 213  
 Mancini, Francesco 202  
 Manfredi, Irma 194, 195, 196, 213, 216,  
     217, 222, 253  
 Manfron, Anna 170, 295  
 Manganelli, Giorgio 305  
 Manghetti, Gloria 100, 104  
 Mann, Heinrich 119  
 Mannino, Franco 219  
 Mann, Monika 118  
 Mann, Thomas XV, 111, 117, 118, 119, 120,  
     121, 122, 123, 125, 126, 195, 298, 304  
 Mansfield, Katherine 304  
 Mantelli, Alberto 119  
 Manzi, Pietro 54  
 Manzoni, Alessandro 17, 24, 30, 31, 51,  
     56, 57, 75  
 Manzoni, Giacomo 208, 219  
 Manzù, Giacomo 134, 137, 162  
 Mao Zedong 266  
 Maracci, Michela 364  
 Marcello, Benedetto 85, 94  
 Marchesi, Concetto 272  
 Marchetti, Alessandro 51  
 Marchioni Alibrandi, Armando 38, 39, 69  
 Marcuse, Herbert 132  
 Marek, Karel 281  
 Marek, Yvonne 281  
 Mariano, Emilio 5  
 Marigo, Francesco 219  
 Marin, Biagio 104  
 Marinuzzi, Gino 101  
 Maritain, Jacques 182  
 Maritain, Raïssa 182  
 Markevič, Igor 120  
 Marnold, Jean 94  
 Marpicati, Arturo 97

Marrocu, Sandro 179  
 Martignoni, Clelia 149, 153  
 Martinetto, Vittoria 364  
 Martini, Arturo 93, 265  
 Martini, Ferdinando 58  
 Martinis, Luciano 172, 187  
 Marx, Adolf Bernhard 297  
 Marx, Karl 262, 265, 266, 269, 351  
 Mascagni, Pietro 155  
 Masi, Giovan Battista 72  
 Massenet, Jules XIII  
 Massine, Leonide 233  
 Materassi, Sandro 101  
 Mathon, Geneviève 225  
 Mattei, Stanislao 298  
 Mattheson, Johann XII  
 Mattiotti, Gianluigi 305, 306, 307, 315, 321, 322, 323, 329  
 Mauduit, Jacques 226  
 Maupassant, Guy de 32, 68  
 Maxfield, Richard 219  
 Mazzetti, Elisabetta 118  
 Mazzini, Giuseppe 54  
 Mazzeletti, Adriano 362  
 Mazzucchetti, Lavinia 104, 117, 118, 120  
 McCann, Frances 186  
 McKenzie, Donald 241  
 Medici, Lorenzino de' 7, 8, 74  
 Meizoz, Jérôme 282  
 Melitz, Leo 300  
 Melville, Herman 116  
 Melzi d'Eril, Francesco 86  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 195, 208, 218, 220  
 Mendes, Murilo 111, 112  
 Menzini, Benedetto 8, 53  
 Mérimée, Prosper 116  
 Merleau-Ponty, Maurice 303  
 Merquior, José Guilherme 337  
 Messiaen, Olivier XIII, 208  
 Metastasio, Pietro 9, 53, 58, 86  
 Meyer, Felix 336  
 Michaux, Henri 182, 184, 187, 189, 190  
 Michel, Paul-Baudouin 219  
 Michel, Pierre 240  
 Michetti, Francesco Paolo 71  
 Mignaty Albana, Margherita 300  
 Migot, Georges 97  
 Mila, Massimo 93, 99, 100, 103, 120, 126, 131, 141, 142, 146, 240, 269, 323, 329, 363  
 Milano, Paolo 117  
 Milhaud, Darius XIII  
 Miller, Viktor von 299  
 Milloss, Aurel M. 134, 137, 138, 160  
 Milo, Florence 184  
 Miozzi, Dario 296  
 Mirko (nome d'arte di Mirko Basaldella) 166  
 Mistral, Frédéric 68  
 Moffa, Rosy 4  
 Molière 65  
 Mollia, Michela 170, 309  
 Molmenti, Pompeo 94  
 Moncada di Paternò, Maria Giovanna 175  
 Moniot d'Arras 236, 237  
 Mönkemeyer, Helmut 230  
 Montagnana, Mario 281  
 Montaigne, Michel de 87, 196, 223  
 Montale, Eugenio 62, 93, 116, 138, 162, 265  
 Montecchi, Giordano 99, 107, 108, 110, 111, 115  
 Monteverdi, Claudio 102, 119, 201, 202, 204, 208, 216, 217, 218, 221, 228, 240, 352, 363  
 Monti, Vincenzo 51, 52, 54, 278  
 Montpellier d'Annevoie, Mélanie de XII, XIII, XVI  
 Mookerjee, Ajit 187  
 Moore, Charles Alexander 231  
 Moore, James Harold 254  
 Morandi, Giorgio 134, 137, 149, 162  
 Morazzoni, Anna Maria 239  
 Morelli, Giovanni XIV, 82, 211, 239, 243, 364  
 Morello, Vincenzo 63  
 Moretti, Giancarlo 364  
 Moretti, Marino 58, 59  
 Morgenstern, Christian 109  
 Morice, Charles 67, 95, 223  
 Morigi, Mario 282  
 Morino, Angelo 364  
 Morland, Jacques 94  
 Moroni, Gabriele 320  
 Morricone, Ennio 362  
 Morselli, Ercole Luigi 60

Mortari, Virgilio 340  
 Moruzzi, Giuseppe 296  
 Moscariello, Alfredo 68  
 Mosch, Ulrich 240  
 Mottini, Guido Edoardo 212  
 Mozart, Wolfgang Amadeus XII, 201, 208, 218, 298, 363  
 Mulas, Antonia 246  
 Müller, Ernst 299  
 Muller, Joseph-Émile 306  
 Müller, Konrad 232  
 Munch, Edvard 306  
 Muratori, Lodovico Antonio 82  
 Murger, Henry 11  
 Musatti, Cesare L. 302  
 Musil, Robert 132  
 Musorgskij, Modest Petrovič 102  
 Musset, Alfred de 7, 74  
 Mussolini, Benito 5, 60, 66, 93, 251  
 Mustoxidi, Andrea 51  
 Muxeneder, Therese 240  
  
 Nabokov, Vladimir Vladimirovič 186  
 Nannini, Gianna 362  
 Natali, Giulio 71  
 Navacelle, Thierry de 301  
 Navarre, Octave 70  
 Neidhart von Reuenthal 236, 237  
 Nejgauz, Genrih Gustavovič 299  
 Nerval, Gérard de 281  
 Neyroud, Charles 95  
 Niccolini, Giovanni Battista 74  
 Nicholson, Edward Williams Byron 224  
 Nicolodi, Fiamma 97, 99, 101, 111  
 Niemann, Walter 102, 299  
 Nietzsche, Friedrich 68, 94, 109, 111, 117, 132, 197, 298  
 Nievo, Ippolito 56, 261, 273  
 Nisticò, Renato 200  
 Nolde, Emil 306  
 Nono, Luigi XIV, XV, 204, 208, 211, 213, 219, **239-293**, 301  
 Nono, Luigi (pittore) 261  
 Nono, Mario 261  
 Nono, Rina 261  
 Nono, Serena XVI, 239  
 Nono, Serena Bastiana 260  
 Nono, Silvia XVI, 239, 245, 260  
  
 Noulian, Clelia 104  
 Novara, Andrea 56  
 Novati, Francesco 57  
 Novati, Maria Maddalena 211, 227  
 Nulli, Siro Attilio 230  
  
 Obrecht, Jacob 208  
 O'Connell, Kevin 322, 327  
 O'Connor, Patrick 301  
 Oelßner, Fred 265  
 Offenbach, Jacques 221, 300, 302  
 Ojetti, Fernanda 109  
 Ojetti, Paola 104, 110  
 Ojetti, Ugo 56, 57, 66, 109, 110, 116  
 Ollivier, Blandine 299  
 Olmo, Carlo 352  
 Omero 51, 69  
 Ompolazza (vedi Luzzatto Coen Dallapiccola, Laura)  
 O'Neill, J. 142  
 Ongaro, Antonio 8, 51  
 Onofri, Arturo 149  
 Opfermann, Hans Carl 308  
 Orazi, Manuel 57  
 Orazio Flacco, Quinto 66, 84  
 Orian, Alfredo 7, 32  
 Origo, Clemente 61  
 Origo, Iris 33  
 Osborn, Henry Fairfield 296  
 Osgood, Charles E. 303  
 Ossola, Carlo 364  
 Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič 108  
 Oswald von Wolkenstein 237, 238, 254  
 Ovidio Nasone, Publio 16, 54  
  
 Paccagnini, Angelo 219  
 Padovani, Lea 166  
 Pagnini, Giuseppe Maria (pseud. di Luca Antonio Pagnini) 35, 53  
 Palazzeschi, Aldo 62, 111, 117, 162, 166, 222  
 Palesa, Agostino 55  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da (vedi Pierluigi da Palestrina, Giovanni)  
 Palizzi, Filippo 71  
 Pandolfini, Agnolo 52  
 Pane, Roberto 71  
 Panova, Vera Fedorovna 281, 283, 284, 285

Pantini, Romualdo 57, 61, 73  
 Panzacchi, Enrico 62  
 Panzini, Alfredo 57, 195  
 Paolieri, Ferdinando 57  
 Papini, Giovanni 11, 55, 58, 59, 66, 93, 114, 115, 116, 182  
 Papini, Maria Carla 240  
 Papi, Roberto 60  
 Paratore, Ettore 63  
 Parini, Giuseppe 53, 55, 56  
 Parmigianino 73  
 Parronchi, Alessandro 116  
 Pascal, Blaise 64, 305  
 Pascal, Pierre 17, 19, 70  
 Pascoli, Giovanni 33, 66, 93, 109, 111  
 Pasolini, Pier Paolo 35, 38, 39, 43, 49, 50, 68, 69, 227  
 Passannanti, Benedetto 302  
 Pasternak, Boris Leonidovič 132  
 Pasticci, Susanna 3, 4  
 Pastore-Stocchi, Silvio 132  
 Patañjali 181  
 Patroni Griffi, Giuseppe 221  
 Pavese, Cesare 240, 242  
 Pavlov, Ivan Petrovič 303  
 Pavolini, Corrado 60  
 Paxton, Joseph 355  
 Pea, Enrico 62  
 Pecker Berio, Talia XVI, 333, 336, 337, 338, 341, 347, 352, 358, 360, 364, 368  
 Peixinho, Jorge 219  
 Pellegrini, Alessandra Carlotta 172, 173, 179  
 Pellico, Silvio 53  
 Penderecki, Krzysztof 208  
 Penna, Sandro 162, 166  
 Penn, Irving 162, 166  
 Pennisi, Francesco 301, 320  
 Pepe, Gabriele 272  
 Pergolesi, Giovanni Battista 202  
 Perilli, Achille 303, 306  
 Perlini, Tito 342, 343  
 Pérotin 204, 237  
 Perrini, Alberto 37, 50  
 Pestelli, Giorgio 363, 370  
 Petazzi, Paolo 138, 302  
 Petrarca, Francesco 52, 55, 131  
 Petrassi, Fabrizio 129, 132  
 Petrassi, Francesca XVI, 129, 132  
 Petrassi, Goffredo XIV, XV, 128, **129–166**, 208, 301  
 Petrilli, Amedeo 364  
 Petrobelli, Pierluigi 131  
 Petronio 195, 232  
 Petrucciani, Alberto 100  
 Peyron, Guido 100  
 Pezzani, Renzo 72  
 Pezzé Pascolato, Maria 222  
 Philidor, François-André 308  
 Philippe de Vitry 210  
 Phillips, John 3  
 Phipps, Graham H. 103  
 Photiadès, Constantin 30, 65  
 Piano, Renzo 339, 352  
 Piave, Francesco Maria 101  
 Piazzoni, Irene 242, 261, 264, 265, 269  
 Picasso, Pablo 71, 187, 196, 223, 306  
 Piccardi, Carlo 365  
 Piccolo, Lucio 364  
 Pierluigi da Palestrina, Giovanni 202  
 Pierre de la Croix 238  
 Pignotti, Lorenzo 53  
 Pilati, Mario 136  
 Pindaro 75  
 Pintacuda, Mario 35  
 Pinzauti, Leonardo 3, 4, 50, 116, 130, 131, 197, 231  
 Pio XII 73  
 Pirandello, Luigi 60, 61, 93, 111, 195  
 Pirelli, Giovanni 224  
 Pirro, André 224  
 Pirrotta, Nino 363  
 Pirsig, Robert M. 186  
 Pischedda, Bruno 271, 281  
 Pistelli, Ermenegildo 56  
 Pitagora 179  
 Pizzetti, Bruno 3, 9, 18, 36, 37, 48  
 Pizzetti, Ildebrando XIV, XV, **3–78**, 92, 93, 131  
 Pizzetti, Innocenzo 9, 10  
 Pizzetti, Uliva XVI, 3  
 Pizzuto, Antonio 364  
 Planck, Max 307  
 Platone 8, 66, 70, 179, 182, 197, 225  
 Plauto, Tito Maccio 9, 54  
 Plehanov, Georgij Valentinovič 266

Plutarco 54  
 Poe, Edgar Allan 7, 94, 282, 302, 303  
 Poincaré, Henri 307  
 Polacco, Luigi 55  
 Poliziano, Angelo 66, 74, 363  
 Pollini, Maurizio 334  
 Pollock, Jackson 187, 305  
 Pomerand, Gabriel 172  
 Pompei, Girolamo 54  
 Ponente, Nello 71  
 Ponziani, Domenico 308  
 Pope, Alexander 296  
 Porcu, Luca XVI  
 Pottle, Frederick Albert 231  
 Poulbot, Francisque 64  
 Poulenc, Francis XII, XIII  
 Pound, Ezra 132  
 Pousseur, Henri 219  
 Powell, Arthur E. 180  
 Pozzi, Raffaele 129, 130, 149, 311  
 Prati, Giovanni 18, 75  
 Pressburger, Giorgio 221, 364  
 Previtali, Giovanni 354, 357  
 Prévost, Marcel 64  
 Prezzolini, Giuseppe 57  
 Prodan, Mario 187  
 Prod'homme, Jacques-Gabriel 299  
 Properzio, Sesto Aurelio 232  
 Proust, Marcel 111, 281  
 Prunières, Henry 95  
 Puccini, Giacomo 93  
 Pugliaro, Giorgio 146  
 Pulci, Luigi 52, 56  
 Purcell, Henry 322  
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 11, 66, 84, 95  
  
 Quasimodo, Salvatore 62, 66, 110, 116, 155, 158, 161, 162, 198, 223, 265, 272  
  
 Rabelais, François 65, 111, 115  
 Racine, Jean 64  
 Raich, Marino 265  
 Ramacharaka (Yogi, pseud. di William Walker Atkinson) 177, 180  
 Ramakrishna 178, 179, 186  
 Ramana Maharshi 182  
 Ramann, Lina 299  
 Rameau, Jean-Philippe 298  
 Ramuz, Charles-Ferdinand 172  
 Ranganathan, S. R. (Shiyali Ramamrita) 174  
 Rass, Rebecca 229  
 Ravel, Maurice XII, XIII, 204, 208  
 Redi, Francesco 109  
 Reese, Gustave 228, 229  
 Reeser, Eduard 300  
 Reger, Max 297  
 Regis, Francesco 54  
 Reicha, Anton 297  
 Reichenfeld, Hans 201  
 Reish, Gregory Nathan 171, 174, 175, 180, 181  
 Reissig, Elfriede 171  
 Renan, Ernest 273  
 Renard, Jules 64  
 Renauld, J. Joseph 94  
 Reno, Doris 208  
 Renosto, Paolo 208, 219  
 Resnevič Signorelli, Olga 70, 95  
 Respighi, Ottorino 34  
 Restagno, Enzo 142, 146, 148, 149, 264, 359  
 Revel, Bruno 266  
 Ricceri, Giuseppe 296  
 Ricci, Berto 60  
 Richter, Ernst Friedrich 297  
 Riemann, Hugo 297  
 Rilke, Rainer Maria 197, 304  
 Rimbaud, Arthur 95  
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič 95, 177, 298  
 Ripellino, Angelo Maria 213  
 Riri (vedi Campiglio Pizzetti, Irene)  
 Riva, Maria 301  
 Rizzardi, Veniero 210, 239, 240, 264, 269, 278, 279  
 Robespierre, Maximilien de 266  
 Rocca, Francisco XVI, 81  
 Rodriguez Marin, Francisco 67  
 Rogante, Elisa 241, 242, 262, 263, 264, 265, 271, 273, 280  
 Rognoni, Luigi 62, 131, 197, 212, 300  
 Rokseth, Yvonne 225  
 Rolland, Romain 65, 68, 186, 370  
 Rollin, Corrado 308  
 Romagnoli, Ettore 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 48, 69, 70, 110, 222

Romano, Ruggiero 351  
 Romito, Maurizio 208, 220, 225, 229, 230  
 Romussi, Carlo 54, 55, 75  
 Roncaglia, Gino 62, 97  
 Ropartz, Guy XIII  
 Rosai, Ottone 134  
 Rosa, Salvatore 8, 53, 54  
 Rosati, Salvatore 70  
 Rosenberg, Ethel 279  
 Rosenberg, Julius 279  
 Rosen, Charles 363  
 Rosina, Tito 62, 63, 68  
 Rossetti, Gabriele 75  
 Rossi Lemeni, Nicola 73  
 Rossi, Michele XVI  
 Rossini, Gioachino 58  
 Rossi, Pino de 53  
 Rossi-Romano, Francesco 68  
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 60  
 Rosso, Medardo 93  
 Rostagno, Antonio 149  
 Rostand, Claude 312, 313, 316, 318, 321  
 Rota, Nino XIV  
 Rousseau, Jean-Jacques 64, 82, 87, 92, 94  
 Roussel, Albert XIII  
 Roy, Klaus George 199  
 Ruberti, Guido 70  
 Ruceri, Catullo 307  
 Rufer, Josef 300  
 Ruffini, Mario 100  
 Rummel, Walter Morse 102  
 Rusca, Luigi 271, 273  
 Rusconi, Carlo 10, 30, 68  
 Russo, Luigi 272, 278  
 Russo, Marco 227  
 Ruwet, Nicolas 337  
 Rykwert, Joseph 352

Saba, Umberto 116  
 Sablich, Sergio 100, 148, 149, 364  
 Sacchetti, Franco 51  
 Saffo 18, 77, 146, 148, 155, 160, 161, 162, 163  
 Saimant, Claude 198, 227  
 Saint-Just, Louis-Antoine-Léon de 266  
 Saint-Saëns, Camille XIII  
 Saint-Simon, Claude-Henri de 282  
 Saito, Nello 301

Sala, Giuseppe 195  
 Salinari, Carlo 278  
 Sallis, Friedemann 239, 310  
 Salvemini, Gaetano 33  
 Salvetti, Guido 4  
 Salvini, Gustavo 33, 36, 69  
 Sand, Aurore 299  
 Sandberger, Adolf 228  
 Sand, George 299  
 Sanguineti, Edoardo 232, 305  
 Sansovino, Francesco 84  
 Santoli, Vittorio 109  
 Sapegno, Natalino 8, 55  
 Saramago, José 350  
 Sarfatti, Margherita G. 66  
 Sarsowska, Lala 115  
 Sarti, Giuseppe 86  
 Sartre, Jean-Paul 254, 304  
 Sassetti, Filippo 52  
 Satie, Erik XIII  
 Sauguet, Henri XIII  
 Savater, Fernando 351  
 Savinio, Alberto 93, 94  
 Sayn-Wittgenstein, Marie 299  
 Scalfaro, Anna 110  
 Scaligero, Massimo 179  
 Scalvini, Giovita 16, 17, 75  
 Scannabue, Aristarco (pseud. di Giuseppe Baretta) 82  
 Scarlatti, Domenico 93, 202  
 Scartazzini, Giovanni Andrea 55  
 Scelsi, Giacinto XIV, XV, **169-190**  
 Scelsi, Giacinto Ignazio Maria 171, 175  
 Scelsi, Guido 176  
 Scelsi, Isabella 170, 172, 173  
 Schaeffer, Pierre 212  
 Schaller, Erika 239  
 Schat, Peter 201, 219  
 Scheffer, Frank 333  
 Schenker, Heinrich 298  
 Scherchen, Hermann 101, 202, 213, 251, 279  
 Scherillo, Michele 74  
 Schering, Arnold 225, 230  
 Schiaparelli, Attilio 30, 73  
 Schiller, Friedrich 10, 30, 68, 111  
 Schlageter, Albert Leo 281  
 Schlegel, Friedrich von 31, 95

Schmitz, Arnold 254  
 Schneider, Arno 118  
 Schneider, Marcel 310  
 Schoenberg Nono, Nuria XVI, 239, 240, 243, 245, 246, 260  
 Schönberg, Arnold XII, XVI, 95, 101, 102, 103, 120, 131, 136, 197, 201, 208, 210, 216, 217, 218, 223, 225, 231, 239, 240, 251, 254, 279, 280, 295, 300, 334, 359  
 Schopenhauer, Arthur 132  
 Schubert, Franz 208, 218, 296, 298, 299, 309, 310, 321, 352, 364  
 Schumann, Clara 299  
 Schumann, Robert 16, 76, 195, 208, 218, 298, 299, 322, 339  
 Schuré, Édouard 179, 299  
 Schwitters, Kurt 306  
 Scialoja, Toti 134, 137, 138, 162  
 Sciannameo, Franco 179  
 Sciarrino, Salvatore 208  
 Scipione (pseud. di Gino Bonichi) 137  
 Scott, Cyril 176, 177, 180  
 Scott, Walter 10  
 Scribe, Eugène 68  
 Seghers, Anna 281  
 Seghers, Pierre 281  
 Segni, Bernardo 55  
 Segreto, Vincenzo Raffaele 7  
 Seminara, Graziella 298  
 Seneca, Lucio Anneo 43, 55  
 Senofonte 54  
 Serafin, Tullio 160  
 Sermolli, Pietro 52  
 Sermonti, Vittorio 210  
 Serra, Renato 57  
 Sesini, Ugo 226  
 Sestini, Bartolommeo 75  
 Severino, Emanuele 364  
 Sgambati, Giovanni 155  
 Shakespeare, William 4, 10, 11, 31, 32, 35, 39, 43, 66, 73, 95, 96, 97, 111, 132, 197, 221, 296, 343  
 Shaw, George Bernard 66  
 Shelley, Percy Bysshe 33, 34, 67  
 Sibilla, Giuseppe 192  
 Siciliani, Francesco 201  
 Siciliano, Enzo 104  
 Siebecker, Édouard 10

Silone, Ignazio 33  
 Silvani, Mario 36  
 Simi, Renzo 55  
 Sinigaglia, Sandro 364  
 Sinopoli, Giuseppe 219  
 Sità, Maria Grazia 4  
 Siti, Walter 227  
 Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič 208  
 Slataper, Scipio 39  
 Soffici, Ardengo 59, 93  
 Sofocle 32, 33, 36, 37, 38, 39, 43, 48, 50, 53, 61, 69, 77, 225, 343  
 Somaré, Enrico 63  
 Sonzogno, Edoardo 6  
 Sonzogno, Giovanni Battista 6  
 Sonzogno, Lorenzo 6, 75  
 Sorce Keller, Marcello 81, 84  
 Spagnulo, Giuseppe (Pino) 240  
 Spaini, Alberto 224  
 Spence, Charles 194, 195, 198  
 Spina, Santo Daniele 308  
 Spinoza, Baruch 282, 335  
 Straffa, Piero 351  
 Staël-Holstein, Germaine de 65  
 Stainer, E. Cecilia 224  
 Stainer, John 224  
 Stainer, John Frederick Randall 224  
 Stalin, Iosif Vissarionovič 262, 263, 264, 266, 281, 282  
 Stampa, Gaspara 53  
 Standen, Edith Appleton 73  
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevič 303, 343  
 Stefanini, Luigi 264  
 Steinbeck, John 186  
 Steinberg, Saul 111  
 Steiner, Rudolf 180, 285  
 Stein, Erwin 102, 103  
 Stein, Gertrude 304  
 Steinitz, Wilhelm 308  
 Stendhal 70, 110, 111  
 Stevens, Wallace 359, 360  
 Stockhausen, Karlheinz 208, 219, 254, 269  
 Stöhr, Richard 297  
 Stone, George 197, 200, 210, 231  
 Sto (pseud. di Sergio Tofano) 111  
 Stout, Alan 197, 200, 210, 231  
 Strauss, Johann 300



Strauss, Johann (figlio) 302  
 Strauss, Richard 95, 298, 339  
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič 101, 131, 177, 186, 196, 199, 208, 218, 301, 334, 344, 358, 359  
 Striggio, Alessandro 228, 254  
 Striggio, Alessandro, figlio 228  
 Strindberg, August 132  
 Subba Rao, Tirupasoor Venkata 176  
 Suci, George J. 303  
 Sugar, Ladislao 160, 202  
 Sullivan, Arthur Seymour 302  
 Suvini, Emilio 160  
 Svevo, Italo 116  
 Swinburne, Algernon Charles 67  
  
 Tacito, Publio Cornelio 52, 195  
 Tairov, Aleksandr Jakovlevič 70  
 Tallis, Thomas 254  
 Tamburi, Orfeo 134, 137, 138, 150, 152, 153, 161, 162, 163, 164, 166  
 Tannenbaum, Percy H. 303  
 Tàpies, Antoni 305  
 Tartaglia, Raffaella 211  
 Tartini, Giuseppe 298  
 Tassoni, Alessandro 74  
 Tasso, Torquato 7, 8, 9, 51, 53, 56  
 Taverna, Giampiero 312  
 Tennyson, Alfred 67  
 Teocrito 35, 52, 53  
 Terenzi, Claudia 137  
 Terenzio Afro, Publio 9, 54  
 Teresa de Jesús, santa 147  
 Terracini, Umberto 272  
 Terzaghi, Nicola 232  
 Tesson, Luigi 72  
 Thétard, Henry 70  
 Theuriet, André 67  
 Thomson, George Paget 43, 49  
 Tilgher, Adriano 60  
 Tiraboschi, Girolamo 82  
 Titta Rosa, Giovanni 273  
 Tobey, Mark 305  
 Tofani, Osvaldo 64  
 Togliatti, Palmiro 241, 281  
 Togni, Camillo 301  
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 7, 9, 67, 111, 132  
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 111  
 Tommaseo, Niccolò 56, 68  
 Tommasini, Vincenzo 97  
 Torno, Armando 362  
 Torquet, Charles 95  
 Torre Franca, Fausto 93  
 Torti, Giovanni 75  
 Tortora, Daniela 137, 138, 146, 160  
 Tortorelli, Gianfranco 6  
 Tranfaglia, Nicola 6, 261  
 Traverso, Leone 35, 36, 38, 42, 43, 44, 48, 50, 69, 73, 77  
 Treccani, Giovanni 71  
 Treu, Martina 35, 39  
 Treves, Angelo 212  
 Trevisan, Ugo 272  
 Trissino, Gian Giorgio 82  
 Trudu, Antonio 241  
 Tucci, Giuseppe 212, 253  
 Tucidide 54  
 Turba, Alessandro 96  
 Turchi, Guido 132  
 Turi, Gabriele 6, 242, 261, 262, 263  
  
 Unamuno, Miguel de 111  
 Ungaretti, Giuseppe 18, 27, 28, 62, 77, 78, 93, 130, 240, 260, 265  
  
 Valangin, Aline 104  
 Valdambrini, Francesco 219  
 Valensin, Giorgia 265  
 Valeri, Diego 93, 94  
 Valeri, Nino 130  
 Valéry, Paul 184  
 Valgimigli, Manara 7, 9, 16, 18, 35, 38, 42, 44, 49, 58, 60, 61, 69, 77, 221, 225  
 Vallas, Léon 309, 310  
 Vallès, Jules 74  
 Vandelli, Giuseppe 55  
 Varchi, Benedetto 53  
 Varèse, Edgar XIII, 208  
 Vasarely, Victor 306, 307  
 Vasari, Giorgio 53, 187  
 Vasio, Carla 137, 138, 141, 161, 187  
 Vassalini, Caterina 66  
 Vedova, Emilio 306  
 Vega, Lope de 68  
 Venturi, Lionello 71  
 Verdi, Giuseppe 9, 93, 101, 201

Verga, Giovanni 57, 58, 93, 195  
 Vergani, Orio 71  
 Verlaine, Paul 95, 223, 304  
 Verne, Jules 301  
 Veroli, Patrizia 160  
 Verrengia, Andrea 298, 304, 311, 322  
 Vervaeck, Bart 282  
 Verzina, Nicola 224  
 Vespignani, Renzo 162, 166  
 Viadana, Lodovico da (vedi Grossi, Lodovico)  
 Viardot, Louis 95  
 Vicentino, Nicola 83, 86, 94  
 Vicini, Elena 245  
 Vicini, Luigi 72  
 Vico, Giambattista 55  
 Viganò, Renata 281  
 Vigilante, Magda 33  
 Vignini, Giuliano 261  
 Vigna, Tommaso 177, 180, 181  
 Vincis, Claudia XIV, XVI, 213, 224, 239, 240  
 Virgili, Emma 117  
 Virgilio Marone, Publio 16, 65, 76  
 Vitaliano, Italo 109  
 Vitelli, Eugenio 71  
 Vittoria, Albertina 6, 241, 261  
 Vittorini, Elio 93, 116, 136, 265  
 Vivaldi, Antonio 202, 218  
 Vivaldi, Cesare 133  
 Vivekananda 186  
 Vlad, Roman 131, 132, 134  
 Vogel, Wladimir 104  
 Voltaire 65  
 Vyāsa 181  
  
 Wade, Robert G. 322, 327  
 Wagenbach, Klaus 304  
 Wagner, Cosima 299, 300  
 Wagner, Richard XII, 88, 195, 201, 208, 218, 298, 343, 363  
 Walther von der Vogelweide 68  
 Warburton, William 296  
 Wassenauer, Unico Wilhelm van 202  
 Watts, Albert Everett 232  
 Webern, Anton 101, 103, 197, 208, 217, 218, 225, 254, 300, 309, 311, 312, 315  
 Wedgwood, James Ingall 180  
 Weill, Kurt 217, 218  
 Weil, Simone 182  
 Weinberg, Julius R. 269  
 Weinstock, Herbert 198, 199, 227  
 Weisel, Edmondo 94, 109  
 Welles, Orson 162, 166  
 Wellesz, Egon 225  
 Werth, Léon 95  
 Wesendonk, Mathilde 300  
 Whipple, Fred L. 308  
 Widor, Charles-Marie 95  
 Wiener, Robert 271  
 Wilde, Oscar 94  
 Willaert, Adrian 260  
 Wittgenstein, Ludwig 295  
 Wittinger, Robert 219  
 Wizlav von Rügen 237  
 Wolf-Ferrari, Ermanno 222  
 Wolff, Hellmuth Christian 197, 228, 231  
 Wolff, Pierre 97  
 Wolf, Johannes 225, 230  
 Woolf, Virginia 304  
 Wright Malipiero, Anna 88, 89, 92, 95, 96, 97  
  
 Xenakis, Iannis 343  
  
 Yogananda, Paramhansa 186  
  
 Zaccagnini, Guido 308, 309  
 Zagra, Giuliana 4, 111, 169  
 Zanetti, Emilia 134, 280  
 Zannoni, Giuseppe 66, 70  
 Zanoncelli, Luisa XV  
 Zarlino, Gioseffo 83, 84, 86, 94  
 Ždanov, Andrej Aleksandrovič 265, 269  
 Zeno, Apostolo 87  
 Zenobi, Luca 39  
 Zerboni, Luigi 160  
 Zimmermann, Bernd Alois 208  
 Zoboli, Paolo 38  
 Zola, Émile 65  
 Zuccheri, Marino 245  
 Zucconi, Benedetta XVI, 192, 196, 199, 227  
 Zuppet, Roberta 359  
 Zürcher, Walter 229  
 Zweig, Stefan 104, 304  
 Zwicker, Stefan 281, 285

**Edizioni Fondazione Levi, Venezia**  
**Nuove collane**

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

---

**Antiquae Musicae Libri**

La collana 'Antiquae Musicae Libri' intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltrech  dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

**Comitato editoriale**

Marco Gozzi, direttore  
Giacomo Baroffio  
Giulia Gabrielli  
David Hiley  
Silvia Tessari

**Pubblicazioni**

**Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages**  
**Proceedings of the conference**  
**Venice, Italy, 26-29 January 2017**  
edited by David Hiley  
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin,  
Roman Hankeln and Marco Gozzi

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 468  
Antiquae Musicae Libri, 1  
ISBN 978-88-7552-063-2

**Bessarion and music.**

**Concepts, theoretical sources and styles**  
**Bessarione e la musica.**

**Concezione, fonti teoriche e stili**

Proceedings of the international meeting  
Venice, 10-11 november 2018  
edited by Silvia Tessari  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178  
Antiquae Musicae Libri, 2  
ISBN 978-88-7552-074-8

**Musico perfetto, Gioseffo Zarlino.**

**His time, his work, his influence**

edited by Jonathan Pradella  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 475  
Antiquae Musicae Libri, 3  
ISBN 978-887552-067-0

---

**Libreria musicale**

La collana   dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli xv-xix. Indaga i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni culturali, la filiera delle professionalit  che coinvolge. Studia lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

**Comitato editoriale**

Annarita Colturato, direttrice  
Bianca Maria Antolini  
Stefano Campagnolo

Marco Capra  
Florence Gétreau  
Stephen Parkin  
Angelo Pompilio  
Rudolf Rasch  
Pietro Zappalà

**Pubblicazioni**

**Il codice cipriota (I-Tn, J.ii.9)**

**Origini, storie, contesto culturale**

a cura di Elisabetta Barale, Alberto Rizzuti e Angelica Staltari  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 274  
Libreria musicale, 1  
ISBN 978-88-7552-104-2

**Premio Pier Luigi Gaiatto**

La Fondazione Levi, d’intesa con la famiglia Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione al Premio biennale ‘Pier Luigi Gaiatto’ per ricerche originali sulla musica sacra e sulla musica nella religione a lui intitolato sin dal 2012 istituendo una collana editoriale complementare al Premio stesso che permetta un’adeguata divulgazione dei lavori risultati eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta gratificazione ai loro autori.

**Comitato editoriale**

Franco Colussi, direttore  
Marco Bizzarini  
Giulia Gabrielli  
Raffaele Mellace  
Maria Nevilla Massaro  
Massimo Privitera

**Pubblicazioni**

**Divitiae salutis sapientia et scientia**

Scritti musicologici Pier Luigi Gaiatto  
a cura di Franco Colussi  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178  
Premio Pier Luigi Gaiatto, 1  
ISBN 978-88-7552-068-7

**Giovanni Pierluigi Da Palestrina**

**Missa pro defunctis e responsorio Libera me, Domine**

Edizione critica e saggio introduttivo a cura di Riccardo Pintus  
a cura di Franco Colussi  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 200  
Premio Pier Luigi Gaiatto, 3  
ISBN 978-88-7552-102-8

**Quaderni di musica per film**

I “Quaderni di musica per film” della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intendono aprire una riflessione sull’universo sonoro delle immagini in movimento. Raccolgono, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell’allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all’interno della Fondazione e ai loro risultati che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

**Comitato editoriale**

Roberto Calabretto, direttore  
Gillian B. Anderson  
Sergio Bassetti  
Laurent Feneyrou  
Antonio Ferrara  
Daniele Furlati  
Riccardo Giagni  
Roberta Novielli  
Cosetta Saba

**Pubblicazioni**

**Archivi sonori del cinema:**

**Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives**

Ilario Meandri, Luca Cossettini,  
Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 77  
Quaderni di musica per film, 1  
ISBN 978-88-7552-066-3

**Critica della musica per film.**

**Un film, un regista, un compositore**

a cura di Roberto Calabretto  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 429  
Quaderni di musica per film, 2  
ISBN 978-88-7552-070-0

**La musica nei critofilm di Ragghianti**

a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 78  
Quaderni di musica per film, 3  
ISBN 978-88-7552-071-7

**La musica nel cinema**

**di animazione sovietico**

Angelina Zhivova  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 354  
Quaderni di musica per film, 4  
ISBN 978-88-7552-084-7

**Musica e cinema nei periodici italiani**

**Ricognizioni storiografiche, 1**

a cura di Antonio Ferrara  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 193  
Quaderni di musica per film, 5  
ISBN 978-88-7552-072-4

**Quaderni di etnomusicologia**

I “Quaderni di etnomusicologia” della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia promuovono studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, privilegiando l’edizione di primi risultati di ricerche innovative, rassegne sistematiche della letteratura specialistica, atti di convegni e traduzione di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili.

**Comitato editoriale**

Enrique Cámara de Landa  
Serena Facci  
Giovanni Giuriati  
Ilario Meandri

**Pubblicazioni**

**Reflecting on Hornbostel-Sachs’s *Versuch* a century later**

**Proceedings of the international meeting**

**Venice, 3-4 July 2015**

edited by Cristina Ghirardini  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 341  
Quaderni di etnomusicologia, 1  
ISBN 978-88-7552-06-25

***Beyta Dimdim*: storia, tradizione e struttura di un canto epico curdo**

Giulia Ferdeghini  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 248  
Quaderni di etnomusicologia, 2  
ISBN 978-88-7552-083-0

**Il castello di Dimdim:**

**versioni orali di un poema epico curdo**

Giulia Ferdeghini  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 300  
Quaderni di etnomusicologia, 3  
ISBN 978-88-7552-108-0

**Quaderni di storia della musica ebraica**

Scopo principale della collana “Quaderni di storia della musica ebraica” è quello di promuovere la ricerca e lo studio delle tradizioni musicali ebraiche, in particolar modo – ma certo non esclusivamente – per quanto riguarda i repertori tradizionali liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta che si sono formati a cavallo tra seconda metà del Diciottesimo secolo e la prima metà del Ventesimo secolo a seguito del fenomeno di emancipazione sociale e politica della minoranza ebraica.

**Comitato editoriale**

Piergabriele Mancuso, direttore  
Enrico Fink  
Enrico Fubini  
Edwin Seroussi

**Pubblicazioni**

**Affrancati dal ghetto**

**Il repertorio musicale colto dell’ebraismo italiano dopo l’epoca dei ghetti**

Ricerche d’archivio e studi critici  
a cura di Piergabriele Mancuso  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 321  
Quaderni di storia della musica ebraica, 1  
ISBN 978-88-7552-060-1

**La passione estetico-musicale**

**Per i 90 anni di Enrico Fubini**

a cura di Laurence Wuidar,  
Piergabriele Mancuso, Enrica Lisciani-Petrini  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 344  
Quaderni di storia della musica ebraica, 2  
ISBN 978-88-7552-110-3

**Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli**

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all’anatomia artistica o all’estetica del cinema... La collana “Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli” si propone di ripubblicare alcuni suoi saggi ormai introvabili, di studiare il suo archivio conservato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, e di esplorare gli stimolanti e affascinanti percorsi aperti dal suo pensiero.

**Comitato editoriale**

Laurent Feneyrou, direttore  
Maurizio Agamennone  
Carmelo Alberti  
Fabrizio Borin  
Roberto Calabretto  
Giovanni De Zorzi  
Andrea Liberovici  
Paolo Pinamonti  
Ellen Rosand  
Emilio Sala  
Gianfranco Vinay  
Giada Viviani  
Luca Zoppelli

**Pubblicazioni**

**Trenta giorni ha Settembre *ovvero*  
i pellegrini alla Mecca della musica rara**

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi  
di Giovanni Morelli 2005  
a cura di Paolo Pinamonti  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 55  
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 1  
ISBN 978-88-7552-080-9

**La porta sul retro *ovvero***

**Le Salon des Refusés *ovvero* Tutte le feste  
al tempio (della musica rara)**

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi  
di Giovanni Morelli 2006  
a cura di Paolo Pinamonti  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 163  
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 2  
ISBN 978-88-7552-081-6

**Hello, Mr. Fogg!**

**Il giro musicale del mondo in cinquantadue  
sabati *idest Harmonia caelestis seu  
Melodiae musicae per decursum totius anni  
adhibendae ad cultum humanae voluptatis  
ac venetiarum civitatis***

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi  
di Giovanni Morelli 2007  
a cura di Paolo Pinamonti  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 280  
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 3  
ISBN 978-88-7552-082-3

**Ricerche AlumniLevi**

La collana “Ricerche AlumniLevi” ospita  
gli scritti degli “AlumniLevi”, il gruppo di  
dottorandi in musicologia che negli anni  
hanno frequentato i seminari Levi Campus  
organizzati dalla Fondazione.

**Comitato scientifico della collana**

Roberto Calabretto  
Michel Imberty  
Sabine Meine  
Massimo Privitera  
Giorgio Sanguinetti

**Comitato editoriale**

Alessandro Avallone  
Valeria Conti  
Paola Cossu  
Francesco Fontanelli  
Armando Ianniello  
Antonella Manca  
Paolo De Matteis  
Angelina Zhivova

**Pubblicazioni**

**Le ricerche degli *Alumni* LEVICampus:  
la giovane musicologia a confronto**

a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 325  
Ricerche AlumniLevi, 1  
ISBN 978-88-7552-073-1

**Le ricerche degli *Alumni* LEVI:**

**la giovane musicologia tra riflessioni,  
dibattiti e prospettive**

a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello  
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 227  
Ricerche AlumniLevi, 2  
ISBN 978-88-7552-100-4

**Studi musicali moderni**

La collana “Studi Musicali Moderni” si  
occupa di un arco cronologico che va dal  
Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca  
trasversali ai tradizionali filoni di ricerca.  
La sua attività parte con due assi: il primo,  
che si intitola *Racconti di vita e di musica*,  
intende raccogliere, promuovere e studiare  
memorie e autobiografie di persone la cui vita  
è strettamente legata alla musica. Il secondo  
asse, che si intitola *Romanze e canzoni*,  
intende indagare sulla vastissima produzione di  
romanze e canzoni che è stata una componente  
centrale della cultura musicale europea tra  
metà Settecento e i giorni nostri.

**Comitato editoriale**

Massimo Privitera, direttore  
Carlida Steffan  
Paolo Russo





All'indirizzo internet  
<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>  
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.  
Alcuni volumi possono essere scaricati  
gratuitamente in formato pdf.  
I volumi possono essere acquistati presso  
Fondazione Ugo e Olga Levi  
[info@fondazionelevi.it](mailto:info@fondazionelevi.it)

# Biblioteche di compositori italiani del Novecento

## Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi, Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio

La collana Libreria musicale è dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli xv-xix. Indaga i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni culturali, la filiera delle professionalità che coinvolge. Studia lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Il presente volume raccoglie gli esiti di un progetto della Fondazione Ugo e Olga Levi sulle biblioteche dei compositori, primo nel settore dopo pubblicazioni simili dedicate a scrittori e artisti, ideato e coordinato da Paolo Dal Molin. I capitoli – a firma di Giovanni Salis, Benedetta Zucconi, Mila De Santis, Daniela Tortora, Alessandra Carlotta Pellegrini, Tommaso Vigna, Michele Chiappini, Paolo Dal Molin, Claudia Vincis, Graziella Seminara e Angela Ida De Benedictis – affrontano i casi di nove compositori italiani, tra i principali del xx secolo. Presentano lo stato di conservazione e le condizioni di accesso dei loro patrimoni librari, che analizzano negli aspetti della formazione e costituzione, dell'uso e della lettura, come giacimenti dell'industria libraria novecentesca e riflessi del campo culturale coevo. Oltre gli steccati disciplinari, queste pagine offrono nuovi rilievi sui singoli musicisti e le dinamiche del loro contesto, e una silloge di studi utile a futuri quadri storico-teorici sulle biblioteche e gli archivi dei compositori.

