

MILA DE SANTIS

**«La mia espressione più schietta».**

**Mario Castelnuovo-Tedesco e la lirica da camera  
negli scritti critici e autobiografici**

Nel primo numero del periodico «Ars Nova», organo della neonata Società Italiana di Musica Moderna, il direttore Alfredo Casella pubblicò a consuntivo il programma della prima stagione di concerti che la stessa Società aveva organizzato tra Parigi e numerose piazze d'Italia all'inizio del 1917. La stagione valeva a esibire i frutti che la nuova musica italiana aveva maturato in ambito cameristico, ovvero agli antipodi di quel mondo melodrammatico, ancora egemone in Italia, che Casella e sodali reputavano troppo influenzato da gusti plebei e troppo condizionato dalle esigenze del mercato per rappresentare la vera arte musicale nazionale. Con due brevi composizioni per pianoforte (*Il raggio verde* e *Lucertolina*) e con due cicli di liriche per voce e pianoforte (*Por la niña de mi corazon*, ovvero *Coplas*, su poesie popolari spagnole, e *Briciole*, su versi di Aldo Palazzeschi) figura molte volte in quel programma il nome del giovanissimo Mario Castelnuovo-Tedesco.<sup>1</sup>

Erano, quelle della miniatura pianistica e soprattutto della lirica da camera, le dimensioni cui il compositore sarebbe rimasto fedele nel tempo e in cui maggiormente avrebbe continuato a riconoscersi, anche dopo il progressivo familiarizzarsi con generi più complessi (la musica da camera, la scrittura concertistica e sinfonica, il teatro, la coralità), nonché con il mondo, affatto nuovo per lui, della composizione per chitarra. Circa duecento sono i titoli che il suo ampio catalogo destina alla combinazione voce-pianoforte. In questa sede intendo proporre alcuni momenti di 'riflessione d'autore' sulla lirica da camera, propria o altrui, rinvenuti nelle pagine autobiografiche e soprattutto tra i suoi scritti critici, ovvero gli articoli, le recensioni e i *reportages* che Castelnuovo Tedesco destinò in particolare alla rivista fiorentina «Critica musicale», diretta da Luigi Parigi, e alla torinese «Il pianoforte», cui successe «La rassegna musicale», entrambe queste

---

<sup>1</sup> Cfr. *Programmi dei concerti sociali organizzati nel 1916-17*, in «Ars nova», I, 1, luglio 1917, pp. 5-7.

ultime sotto la direzione di Guido M. Gatti.<sup>2</sup> Come avrà in seguito modo di puntualizzare il più giovane collega e amico Luigi Dallapiccola, è risaputo «quanto, per un compositore che scrive di critica, ogni frase possa costituire la spia per l'indagine dei suoi problemi personali».<sup>3</sup> Castelnuovo-Tedesco non costituisce certo un'eccezione, ciò che rende i suoi scritti ancor più meritevoli di attenta lettura.

A conclusione della sua recensione ai *Quatre poèmes* di Arthur Honegger, sulla «Critica musicale» del marzo 1922, a un'affermazione di Darius Milhaud, secondo cui l'«istintiva grandezza» di Honegger lo avrebbe portato a considerare «troppo ristretto l'ambito della lirica», Castelnuovo-Tedesco replica piccato:

Non erano di tale avviso Schubert, Schumann, Brahms e Wolff; e neppure Debussy e Moussorgsky; cui la forma, sia pure limitata, della lirica non parve insufficiente ad alte e piene espressioni artistiche, non sembrò inadeguata alla loro istintiva grandezza.<sup>4</sup>

Ancora più esplicita in questo senso è l'aperta confessione – di dieci anni più tarda – di (benevola) invidia all'indirizzo di Franz Schubert, indicativa anche di una persistente disposizione 'romantica' quanto all'integrazione espressiva di testo poetico e canto:

Se a un modesto artista d'oggi fosse lecito invidiare un Grande del passato (ma non è invidia, è solo devota, commossa riconoscenza, e forse segreta nostalgia), io vorrei – più di qualche appassionato melodramma, di qualche altisonante Sinfonia, o di qualche Fuga magistrale – aver composto una di queste semplici melodie: *Du bist die Ruh* o *Litenei für das Fest "Aller Seelen"*: si direbbero dettate da Dio per la consolazione degli uomini.<sup>5</sup>

Quando poi, agli inizi degli anni Cinquanta, saranno maturi i tempi per un bilancio della propria "vita di musica", Castelnuovo-Tedesco non avrà esitazioni nel riconoscere nella lirica da camera «la forma di espressione più adatta» al suo temperamento, e nel giudicare le sue liriche come le più rappresentative del suo profilo di compositore: «Nell'unione della poesia e della

---

<sup>2</sup> Una scelta degli scritti critici di Mario Castelnuovo-Tedesco, che lo stesso autore aveva inteso ripubblicare con il titolo *La penna perduta* senza tuttavia portare a compimento il progetto, è attualmente in corso di pubblicazione a cura di scrive per i tipi di Aracne, Roma.

<sup>3</sup> Luigi Dallapiccola, *Arnold Schoenberg. Premessa a un centenario (1973)*, in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 247-256: 247.

<sup>4</sup> Id., *La musica e il libro* (recensione a Arthur Honegger, *Quatre poèmes*), «La critica musicale», V, 3, marzo 1922, p. 87.

<sup>5</sup> Id., recensione al volume di M. Tibaldi Chiesa, *Schubert. (La vita e l'opera)*, «Pegaso», IV, 11, novembre 1932, p. 629.

musica, io ho trovato la mia espressione più schietta e più personale; e credo che se qualcosa della mia musica resterà, saranno proprio le liriche».<sup>6</sup>

Quando Castelnuovo-Tedesco vi si affacciò, la lirica da camera italiana aveva già conosciuto un processo di generalizzata trasformazione che l'aveva resa un genere raffinato, culturalmente impegnato, poco interessato allo sfoggio gratuito di potenza o di funambolismi vocali, quanto piuttosto attratto dalle possibilità di lettura, interpretazione e contestualizzazione musicale di un testo poetico spesso di forte statuto autoriale. Anche sotto questo aspetto, era stato Ildebrando Pizzetti ad aprire la strada al suo allievo, procurandogli abbondante materia di riflessione sia con l'esempio diretto della propria scrittura musicale, sia attraverso la mediazione dei saggi critici. Molti, in effetti, furono i suggerimenti del maestro che il discepolo fece propri e che costituirono una sorta di 'campo-base' per più ampie esplorazioni. Basti pensare, innanzi tutto, alle sue scelte poetiche, distribuite tra i richiami della poesia popolare e, decisamente prevalenti col passare del tempo, le sfide lanciate dalle pagine più ispirate della letteratura italiana, europea, statunitense. All'origine dell'interesse di Castelnuovo-Tedesco verso la poesia popolare (o popolareggiante) sono infatti, con buona probabilità, i modelli offerti da Pizzetti nel 1912 con le liriche *San Basilio* e *Il clefta prigioniero* (pubblicati nel 1916), nonché con le *Due canzoni corali*, i cui testi il suo maestro aveva tratto dalla raccolta dei *Canti greci* tradotti in italiano da Niccolò Tommaseo. «Freschezza, efficacia, concisione: ecco le doti che la poesia popolare contrappone all'arte dei poeti diplomati, troppo spesso venata di preziosità o ammantata di retorica»<sup>7</sup>. All'epoca di questa dichiarazione (1920), Castelnuovo-Tedesco stava per conquistarsi una notorietà internazionale di raggio ancor più vasto grazie a un ulteriore ciclo di liriche basate su testi popolari, questa volta toscani: saranno infatti le sue incisive *Stelle cadenti*, composte negli anni della grande guerra, ad essere selezionate per rappresentare l'Italia nell'ambito della rassegna internazionale di musica da camera di Salisburgo nel 1922. Si accingeva inoltre alla composizione del suo primo lavoro teatrale, la «commedia musicale fiorentina» *La mandragola*. La ricerca di integrazione tra modernità musicale e spirito popolare veniva così a incanalarsi in un filone di composizioni tese a dare un'aggiornata veste sonora ad alcuni momenti significativi della storia della civiltà letteraria fiorentina, colta in particolare nelle sue manifestazioni più schiette e realistiche. Alla metà del secondo ventennio del secolo il suo profilo di 'musicista di Firenze' era ormai perfettamente delineato: la *Mandragola*, vincitrice nel '25 del concorso indetto dalla Direzione generale delle Belle Arti, fu rappresentata alla Fenice di Venezia nel maggio 1926; nello stesso biennio videro la luce entrambe le serie dei

<sup>6</sup> Id., *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, a cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis, cura editoriale di Ulla Casalini, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 164, 165.

<sup>7</sup> Id., *La musica e il libro* (recensione a F. Liuzzi, *Tre canti greci*), «La critica musicale», III, 9-10, settembre-ottobre 1920, p. 186.

*Quattro scherzi per musica di Messer Francesco Redi*, per voce e pianoforte, mentre si apriva il cantiere di un nuovo numero drammatico, *Bacco in Toscana*, ditirambo in un atto tratto ancora dall'opera del poliedrico scrittore toscano.<sup>8</sup> Di tutt'altro genere, evidentemente, ma non meno indicativi di un'aspirazione a interpretare una moderna toscanità musicale, i *Quattro sonetti da "La vita nova"* di Dante del 1927 erano stati preceduti da *Sera*, un estratto dal *Canto VIII del Purgatorio*. La fiorentinità di Castelnuovo Tedesco si esprimeva dunque tanto a partire dalla scelta di testi geograficamente e culturalmente connotati, quanto attraverso il *repêchage* 'mimetico' di stili musicali caratteristici, in particolare quelli dello stornellare popolare. In un'accezione più ampia, peraltro, le categorie della 'fiorentinità' o della toscanità' valsero anche a indicare alcune qualità generali e parimenti distintive della sua scrittura: la misura, l'eleganza, l'equilibrio, la serenità, ovvero l'assenza di esasperazioni espressive e radicalismi linguistici.

A quell'altezza di tempo Firenze e i suoi dintorni erano stati inglobati anche nella variegata morfologia del mito della 'mediterraneità', suffragato dall'autorevolezza culturale di Gabriele d'Annunzio. Ma se è vero che alla poesia di D'Annunzio Castelnuovo-Tedesco si accostò per l'appunto solo grazie alla *Sera fiesolana*, una moderna lauda ispirata dal paesaggio collinare che circonda Firenze (1923, inedito), la 'toscanità', e più precisamente la 'fiorentinità', non significarono nel suo caso né nuova scoperta, né adesione a una mitologia nazionale, quanto piuttosto individuazione di un tratto identitario, necessità di riflettersi e riconoscersi musicalmente in un luogo e nella sua storia, capacità di stabilire con essi un'empatica sintonia.<sup>9</sup>

Non sorprende allora che proprio questa sintonia costituisca un requisito ineludibile per Castelnuovo-Tedesco critico musicale. Dopo aver lodato le *Tre canzoni trecentesche* che Alfredo Casella aveva intonato su testi di Cino da Pistoia e altri anonimi toscani, il recensore si dichiara insoddisfatto proprio della sua *Sera fiesolana*, ovvero dell'intonazione che Casella aveva fornito del medesimo testo dannunziano in quello stesso 1923:

---

<sup>8</sup> Anche Casella, tra gli altri, colse questa specie di 'marchio di fabbrica' castelnoviano, recensendo la *Mandragola* per i lettori del «Christian Science Monitor» di Boston: «One thing is particularly remarkable, the frequent adoption of popular Tuscan 'mélismes', which, by their spacious and wide cadences and their languorous and quiet *ritenutos*, give the whole comedy the scent of earth and the freshness of damp grass, greatly increasing the poetry of certain of these musical pages» (Alfredo Casella, *Castelnuovo's Mandragola*, «Christian Science Monitor», 1926, June 12th, p. 8).

<sup>9</sup> Non sarà privo di significato il fatto che all'inizio del 1938, protestando per l'esclusione di musiche di compositori ebrei dalle trasmissioni radiofoniche italiane (prima avvisaglia dell'imminente, generale esclusione degli ebrei dalla vita pubblica, in conseguenza dei cosiddetti "provvedimenti in difesa della razza"), Castelnuovo-Tedesco rivendicò a suo merito l'aver scritto «una musica prettamente italiana [...] anzi a sfondo piuttosto regionale» e precisi ancora: «per anni si è parlato di me come del "giovane musicista fiorentino", non tanto per il mio luogo di nascita quanto perché la mia arte sembrava in qualche modo evocatrice e rappresentativa della mia serena terra toscana [...]. E questo appellativo è stato per me, fra tutti gli elogi, il più gradito» (Lettera di Castelnuovo-Tedesco ad Alessandro Pavolini, 27 gennaio 1938, in Id., *Una vita di musica* cit., p. 292).

Minori simpatie ho per la *Sera fiesolana*; riconosco che Casella è riuscito con singolare abilità, mediante una veloce sillabazione, a sormontare la non lieve difficoltà dei lunghi periodi della laude dannunziana, ed a ricomporre le tre strofe in una salda unità costruttiva; tuttavia io sento quella musica così poco fiesolana, così poco fiorentina!... e non riesce a darmi un senso di aria libera e di aperta campagna, ma piuttosto, con quel commento pianistico troppo dovizioso e ovattato, mi par di respirare odor di serra, un'aria greve e chiusa, troppo carica di profumi...<sup>10</sup>

Qualche mistero aleggia ancora sui motivi della coincidenza pressoché perfetta dei tempi di composizione delle due intonazioni di *Sera fiesolana*, entrambe risalenti al settembre 1923. Castelnuovo-Tedesco dedicherà la sua proprio ad Alfredo Casella, lasciandola tuttavia inedita (il poeta del resto aveva dato solo a quest'ultimo esplicita autorizzazione a servirsi di quei versi). Sembra in ogni caso indubitabile, proprio alla luce di quanto si è detto, la sua funzione di *exemplum* di quell'ariosità e freschezza 'toscano' di cui Castelnuovo-Tedesco lamentò la mancanza nella realizzazione del più anziano collega.

Attraverso d'Annunzio spostiamo l'obiettivo sull'incontro di musica e poesia 'alta'. Si ricorderà come fosse stato ancora una volta Pizzetti a spronare i colleghi ad affrontare senza indugio «la vera poesia dei veri poeti»<sup>11</sup> e a fornire nel 1908, con *I pastori* su testo di d'Annunzio, un modello di scrittura vocale da camera su versi aulici di valore assoluto. A distanza di alcuni decenni, Castelnuovo-Tedesco poteva parlarne ancora come della «più bella lirica da concerto italiana degli ultimi cinquant'anni»<sup>12</sup>. Ma l'allievo avrebbe decisamente superato il maestro quanto a prolificità, disinvoltura nell'approccio, ampiezza dell'arco cronologico e del bacino linguistico cui attingere per la scelta dei testi poetici. «Una delle mie ambizioni maggiori – avrebbe confessato candidamente nell'autobiografia - è sempre stata quella di unire la mia musica alle poesie più belle che mi occorresse di leggere»<sup>13</sup>. Basta in effetti una rapida scorsa al catalogo per imbattersi in molte pietre miliari della letteratura italiana e internazionale, colta soprattutto nelle espressioni più apparentemente immediate, intimistiche, soggettive, e depurata dalle sue «forme più ricercate e artificiose». In queste ultime dovrà riconoscersi proprio gran parte della lirica dannunziana:<sup>14</sup> non è un caso che la sola netta riserva espressa pubblicamente nei confronti della produzione del suo

---

<sup>10</sup> Id., *Musicisti contemporanei. Alfredo Casella e il suo "terzo stile"*, «Il pianoforte», VI, 8-9, agosto-settembre 1925, pp. 245.

<sup>11</sup> Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera*, «Il marzocco», XIX, 1, 15 marzo 1914, p. 3; quindi in Id., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi [1921], p. 166

<sup>12</sup> Mario Castelnuovo-Tedesco, *Pizzetti*, in *The book of modern composers*, ed. by David Ewen, New York, Alfred A. Knopf, 1942, cit. in Id., *Una vita di musica* cit., p. 94 n.

<sup>13</sup> Ivi, p. 164.

<sup>14</sup> Ivi, p. 113.

maestro concerna *Erotica*, intonata da Pizzetti nel 1911 (ma pubblicata solo nel 1922), su *Ondeggiano i letti di rose* dall'Intermezzo melico della *Chimera*:

Se neanche Pizzetti (che pure per un certo periodo della sua vita ha sentito ed amato sinceramente la poesia dannunziana) è riuscito ad avere da quei versi un brivido d'emozione, questo solo fatto potrebbe dimostrare una volta di più che certe poesie (com'è questa di D'Annunzio e come sono molte altre), per quanto esteriormente impeccabili e apparentemente musicali per la fluida armonia del verso, sono d'altra parte, per la loro povertà di contenuto umano, fra le più inadatte ad esser musicate.<sup>15</sup>

In rapporto di perfetta complementarità rispetto a quella 'vena fiorentina' o comunque 'toscana' su cui prima ci siamo soffermati, e parimenti indispensabile a una definizione identitaria, è l'ampio e diversificato ventaglio di culture letterarie e linguistiche cui Castelnuovo-Tedesco rivolge le sue attenzioni: solo per limitarsi agli anni fiorentini precedenti l'approdo ai versi di Whitman, sarà sufficientemente indicativo il rintracciarvi, oltre a quelli già menzionati, i nomi di Shakespeare, Orazio, Leopardi, Heine, de Musset, Shelley, Gide, Petrarca, du Bellay, Proust. Se si eccettua il già ricordato filone del canto popolare, nel ventennio ampio qui considerato il rivolgersi a pagine della letteratura internazionale - tanto contemporanee quanto appartenenti ad epoche trascorse, sia nelle diverse lingue d'origine sia anche in traduzione - costituisce per i compositori italiani assai più l'eccezione che non la regola.<sup>16</sup> Sarebbe tuttavia errato vedere in questo disinteresse solo il risultato di un'inadeguata preparazione culturale; né saremmo nel giusto ricercando più o meno espliciti divieti nelle politiche del governo fascista. E' però indubbio che proprio l'individuazione della lirica vocale da camera come genere rappresentativo della modernità musicale italiana, in quanto tale dotato di caratteristiche proprie e identificabili su base nazionale, portava in qualche modo con sé anche la scommessa sulle risorse letterarie e linguistiche autoctone. Da questo punto di vista lo scarto rappresentato dalle scelte poetiche di Castelnuovo-Tedesco è eclatante. Le cause andranno ricercate innanzi tutto in un'impronta familiare e in un personale iter formativo di tipo cosmopolita certamente eccezionali; in parte, anche nel profondo legame con il tessuto intellettuale e artistico della sua città, che tra la seconda metà degli anni Venti e la prima degli anni Trenta si fece particolarmente vivace, accentuando la vocazione internazionale. Già il gruppo della "Voce" aveva importato ed esaltato molti scrittori francesi (e il giovanissimo Castelnuovo-Tedesco, si era ritrovato ad ammirare, fra gli altri, Romain Rolland e il suo *Jean*

---

<sup>15</sup> Id., *La musica e il libro*, recensione a Ildebrando Pizzetti, *Erotica*, «La critica musicale», V, 3, marzo 1922, p. 88.

<sup>16</sup> Limitando gli esempi ai due compositori più coinvolti nella battaglia modernista tra quelli della 'generazione dell' '80: col rientro in patria, nel 1915, Casella si lasciò definitivamente alle spalle i testi dei classicisti e dei simbolisti francesi, sui quali aveva basato le numerose *mélodies* composte durante gli anni di Parigi; quanto a Malipiero, nulla figura nel suo catalogo, sotto questo rispetto ben più nutrito, che non abbia origine dalla poesia italiana.

*Christoph*, nonché Gide, Valéry e Proust, di cui in seguito, con precocità sconosciuta fuori di Francia, avrebbe intonato versi e frammenti di prose.<sup>17</sup> Successivamente, grazie a «Solaria», ebbero circolazione in Italia – oltre alle novità italiane e francesi – opere di autori mitteleuropei (Rilke, Kafka, Mann, Zweig), russi (Majakovskij, Pasternak), inglesi (Eliot, Joyce, Woolf) e statunitensi (Hemingway e Faulkner). Arturo Loria, che di Castelnuovo-Tedesco fu amico fraterno, ne fu un importante animatore. Ma si ricorderà anche come, grazie alla conoscenza dello scrittore fiorentino e cosmopolita Carlo Placci, Castelnuovo-Tedesco abbia potuto acquisire familiarità con la prosodia inglese, necessaria per affrontare Shakespeare. E come a un altro amico di famiglia, il medico Vincenzo Lapicciarella, sia stato debitore del fecondo contatto con la poesia di Whitman.<sup>18</sup>

Con poche eccezioni, l'«ambizione» di Castelnuovo-Tedesco di abbinare la propria musica alle più belle poesie lette ipostatizza per la prima una funzione di commento 'analogo' al testo e implica la ricerca di accenti, ritmi, timbri e tessiture armoniche in grado di evocare di volta in volta la diversa temperie geoculturale. La sua cassetta degli strumenti è a questo scopo straordinariamente fornita e duttile, disponendo dei colori più moderni di una ricerca armonica e di una declamazione testuale di aperta derivazione francese accanto a prospettive di poetica ancora perfettamente romantiche: il 'pezzo caratteristico', l'imitazione o l'allusione stilistica, la scrittura pianistica evocatrice – come in Schubert – di determinate atmosfere o – come in Schumann – invitata a interagire con la voce nella creazione della trama sonora. Tutti i parametri sono chiamati a sensibilizzarsi sul dettato verbale, a partire dagli stessi aspetti formali della costruzione musicale. Partendo ancora un volta da un'osservazione di Pizzetti, che aveva messo in dubbio l'opportunità di estendere sistematicamente alla lirica da camera l'uso del moderno declamato e della prosa musicale, indispensabili invece per il dramma,<sup>19</sup> il compositore fiorentino recupera e rivisita, quando questo sia espressivamente utile, anche varie forme di stroficità proprie del genere della canzone. E' il caso, felicissimo, dei *Shakespeare Songs*: la prima, fondamentale tappa di un cammino che lo avrebbe portato spesso, anche prima del definitivo trasferimento negli Stati Uniti, a incrociare le sue note con la versificazione in lingua inglese.

Del tutto inedita e pionieristica, nel panorama italiano, fu la capacità di Castelnuovo-Tedesco di intonare testi in lingua inglese,<sup>20</sup> valorizzandone proprio quegli elementi che la

---

<sup>17</sup> Guido M. Gatti, *Ricordo di Mario Castelnuovo Tedesco*, Roma, Accademia Santa Cecilia, 1969, p. 118. Per il ricordo delle riunioni dei vociani in casa Pizzetti si rimanda allo stesso Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica* cit., p. 93.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 155-156, 283.

<sup>19</sup> Cfr. I. Pizzetti, *La lirica vocale da camera* cit., pp. 170-171.

<sup>20</sup> Dovremo considerare come parziale eccezione le due liriche inedite di Pizzetti *My cry* (su testo di Gerda Dalliba, Natale 1919) e *A lament* (su testo di Shelley, ottobre-novembre 1920). La prima è certamente un omaggio a Kate Dalliba John, protettrice del compositore (si era assunta le spese dell'edizione della *Pisanella*), la cui figlia Gerda morì proprio nel 1919.

tradizione ‘latina’ della scrittura per voce aveva ritenuto francamente inadatti ad una intonazione musicale. La prevalenza di parole monosillabiche e il peso fonico dominante delle consonanti rispetto a quello delle vocali determinavano infatti una mancanza di «sonorous substance»; la stessa che, per la sensibilità del compositore fiorentino, ne costituiva invece il fascino, al punto da fargli giudicare l’inglese «one of the most spiritual and transparent languages I know».<sup>21</sup> Ben al di qua della deflagrazione degli interessi per la linguistica, che nella seconda metà del secolo avrebbero guidato proprio verso la lingua inglese, con lo sfruttamento delle sue onomatopee, il cammino dell’italiano Luciano Berio, Castelnuovo-Tedesco ne percepì e ne volle far propria fino in fondo la dimensione quasi aerea e incorporea, rivendicando a chiare lettere le ragioni del suo cosmopolitismo a fronte di un malinteso nazionalismo. Proprio nell’ambito di una recensione ai suoi *Shakespeare Songs*, apparsa sul «Pianoforte» nel 1922, il collega Antonio Veretti gli aveva infatti posto la questione in modo diretto:

Perché [comporre su testo] inglese, amico mio? Non ti sembra sufficientemente bella la nostra lingua? Non trovi che la nostra letteratura possenga espressioni poetiche somme in tutti i sentimenti? Non credi che la lirica italiana si rinnoverà più facilmente attraverso la nostra piuttosto che un’altra lingua?<sup>22</sup>

La risposta arrivò l’anno successivo, sulla medesima rivista, in occasione di una esecuzione dei *Songs* al Lyceum di Firenze da parte di Margherita Barracchia.

Che la nostra lingua sia la più bella, la più dolce e la più sonora è incontestabile; e della mia fervida ammirazione per la sua pura bellezza credo di aver dato sufficiente prova musicando Leopardi, Machiavelli, i Fioretti di San Francesco e le mirabili poesie popolari toscane. Ma un malinteso nazionalismo (che può anche diventare provincialismo) non deve porre limiti all’attività di un artista, non gli deve impedire di apprezzare le bellezze di altre letterature, che possono essere, e sono, profondamente musicali anch’esse. Certo il fatto che un musicista italiano intoni il suo canto su parole inglesi è abbastanza insolito; ma quanti fra i nostri compositori non hanno musicato delle poesie francesi? E li abbiamo forse criticati per questo? E poi ogni lingua ha una sua speciale musicalità, diversa dalle altre, e vale la pena di sperimentarla. Per esempio a torto si è affermato che la lingua inglese sia antimusicale; quando sia foggata dalla calda ispirazione di un grande poeta essa diventa espressiva e soave quanto ogni altra: l’inglese di Shakespeare vale l’italiano di Dante, e la lingua di Shelley non è meno bella di quella di Leopardi; ed ha come nessun’altra, nel suono stesso delle sue parole, un senso del fantastico, dell’irreale, talvolta anche dell’umoristico.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Mario Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry. Problems of a Songwriter*, «The Musical Quarterly», XXX, 1, (January 1944), p. 108.

<sup>22</sup> Antonio Veretti, *Vita musicale. Lettera da Bologna*, «Il pianoforte», III, 3, 15 marzo 1922, pp. 89-90.

<sup>23</sup> Mario Castelnuovo-Tedesco, *Vita musicale. Lettera da Firenze*, ivi, IV, 4, aprile 1923, p. 103.

Forte di questa indefettibile consapevolezza, Castelnuovo-Tedesco avrebbe affrontato nel 1936 i versi più intimi e profondi di Whitman e – a oceano ormai varcato – sarebbe tornato a Shakespeare e all’arduo mondo dei suoi *Sonnets* .

