

DANIELA TORTORA • ALOMA BARDI • JOHN CHAMPAGNE

**EUROPEAN AND AMERICAN HORIZONS
OF MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO
LEAVES OF GRASS AND THE SHAKESPEARE SONNETS**

ESSAYS FROM THE ICAMUS EVENTS - FLORENCE, JUNE 2015



Mario Castelnuovo-Tedesco, Italy, 1930s; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 143, Folder 11; reproduced by permission.

ICAMUS 2015



***European and American Horizons of Mario Castelnuovo-Tedesco
Leaves of Grass and the Shakespeare Sonnets***
Essays from the ICAMus Events - Florence, June 2015
Edited by Aloma Bardi

TABLE OF CONTENTS

p. 3 Preface and Acknowledgments

p. 6 Daniela Tortora

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

p. 15 Aloma Bardi

The Music of a Spiritual and Transparent Language: Mario Castelnuovo-Tedesco's Unpublished Settings of Whitman and Shakespeare, and Rare Settings of Modern American Poets

p. 24 Aloma Bardi

Orizzonti americani di Mario Castelnuovo-Tedesco. Gli inediti Whitman Songs e Shakespeare Sonnets

p. 46 John Champagne

Whitman, Fascist Ambiguities, and Castelnuovo-Tedesco's Covert Critique



PREFACE AND ACKNOWLEDGMENTS

This volume assembles original essays from the events devoted to Florence-born American Jewish composer Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) presented in Florence by ICAMus in June 2015: a session of papers and live performance at the “Intersections/Intersezioni” Conference (5 June 2015) and a conference-concert at the Lyceum Club Internazionale di Firenze (8 June 2015).

The focus of the essays is on Castelnuovo-Tedesco’s unpublished art song settings *Leaves of Grass* and *Shakespeare Sonnets*. The Whitman Songs, Opus 89 (the 10-song cycle *Leaves of Grass* and 2 individual songs, *Louisiana* and *Ocean*) were set in Tuscany in 1936, before the composer and his family were forced to emigrate to the United States following the enforcement of the Racial Laws in Italy. The selection of thirty-two Sonnets by William Shakespeare, Opus 125, was set to music in the United States, in 1944-1945, 1947 and 1963. These song settings are to be considered among Castelnuovo-Tedesco’s masterpieces, and a significant addition to the international art song repertoire.

The contributions comprising this volume study the continuity between the European and American years of Castelnuovo-Tedesco’s career. The composer was open to an international perspective ever since his youth in Florence. In such openness, his sincere, deeply felt admiration and love for the English language, and for the English and American literature, had an outstanding role.

The four essays here published address this subject from different yet complementary angles: Daniela Tortora draws a kaleidoscopic range of topics in her introduction to Mario Castelnuovo-Tedesco and his unique position within the international musical 1900s (in Italian); Aloma Bardi offers a multifaceted survey of the unpublished *Leaves of Grass* and *Shakespeare Sonnets*, and the composer’s lifelong fascination with literature (in English); in her second essay, Aloma Bardi investigates the musical and human significance of Castelnuovo-Tedesco’s Whitman Songs, and the unusual challenge of setting original texts, in the perspective of the composer’s Italian and American production (in Italian); John Champagne provides a sophisticated reflection on Castelnuovo-Tedesco’s daring choice of Whitman’s poetry on the background of the many contradictions and controversies of the fascist era (in English).

The International Center for American Music gratefully acknowledges: “Intersections/Intersezioni” International Conference and its Organizing Committee, Francesco Ciabattini, Fulvio Santo Orsitto, and Simona Wright; the Lyceum Club Internazionale di Firenze, its president Donatella Lippi and the president of the Music Section, Eleonora Negri; The University of Florence, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) – Dottorato interuniversitario Pegaso - Regione Toscana in Storia delle Arti e Storia dello Spettacolo, and Mila De Santis; Oberlin College

and Conservatory of Music, and Oberlin Music distributed by Naxos; the Castelnuovo-Tedesco family in New York and in Florence, in remembrance of the late Ms. Lisbeth Castelnuovo-Tedesco (1936-2014), who was for many years the copyright manager for this composer's music; James Westby, longtime scholar of Castelnuovo-Tedesco's biography, music, and catalogue of works; the Library of Congress Music Division, where the Castelnuovo-Tedesco Papers are housed, and Special Collections Curator, Kate Rivers.

We have experienced the events from which the essays here published originated, as part of a true Castelnuovo-Tedesco Renaissance on both sides of the Ocean, in which ICAMus is proud and delighted to have played a committed role over the years, both in Europe and in the United States.

ALOMA BARDI, ANN ARBOR, MI, U.S.A., 22 NOVEMBER 2015





Mario Castelnuovo-Tedesco's Steinway piano in Florence, once located in the composer's studio until he emigrated in 1939; with Castelnuovo-Tedesco's holograph manuscripts from private collection; the instrument is currently located in the studio of pianist and music scholar Gregorio Nardi, Palazzo Bargellini, Florence; courtesy of Gregorio Nardi.

DANIELA TORTORA

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

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

Premesse (circa la costruzione del mio osservatorio)

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

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

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

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

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

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

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

annunciasse nel contempo in maniera sintetica la sostanza dell'impresa tutta: il conio dell'intitolazione venne da sé, sospinto dai contenuti stessi del volume da me lavorati per lungo tempo.

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

Un itinerario compositivo e spirituale fedele ai suoi fondamenti natii, ad un umanesimo di sostanza dai tratti solidi ed eleganti, ad un artigianato di trasparente nitore e di assoluta destrezza tecnica,⁷ forgiato in ultima analisi da una inesausta educazione estetico-sentimentale, in cui il margine

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

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

⁷ Uno dei tanti luoghi comuni: «Mario può scrivere tanta musica perché ha una tecnica così sicura!». In realtà afferma Castelnuovo: «[...] di nulla sono mai stato così poco sicuro come della mia tecnica! (e lo confesso anche ai miei allievi):

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

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

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

poiché la tecnica non è un fatto a sé, a priori, ma è un elemento che si rinnova continuamente a seconda delle circostanze, a seconda dei pezzi», *ivi*, p. 210.

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

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

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

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

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

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

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

una certa predilezione (musica schietta, veramente italiana) anche perché è stato il primo lavoro mio eseguito da Jascha Heifetz e ha segnato il principio della nostra amicizia.¹³

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

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

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

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

¹⁴ *Una vita di musica*, pp. 217-218.

(mai abbracciato del tutto il partito del balletto tanto in voga dopo l'*exploit* parigino di Stravinskij). Il catalogo dei lavori teatrali di Castelnuovo è ricco e sorprendente con inclinazioni varie che vanno dall'opera fiorentina degli esordi, *La Mandragola* da Machiavelli, ai lavori shakespeariani, per l'appunto, alle musiche di scena (dal *Savonarola*, dramma di Rino Alessi del '35 commissionato dal regime fascista, alla collaborazione terminale con Pirandello per *I Giganti della Montagna*), ai balletti d'Italia e d'America sino alla fiaba-paradigma della sua vita intera, *Aucassin et Nicolette*, rimasta in cantiere per decenni e apparsa infine sulla scena nel '52 nella deliziosa forma per voce recitante e marionette (ne scriverà proprio a ridosso della rappresentazione fiorentina: «E queste marionette che mi guardano con occhi incantati: ma sì! Sono le stesse! Son come quelle che stavan sedute sulle poltrone, nel salotto della Mamma, quando ero bambino, e mi guardavano mentre improvvisavo al pianoforte...»)¹⁵.

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

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

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

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

Nel medesimo capitolo delle memorie compare tuttavia dell'altro,

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

¹⁵ *Ivi*, p. 535.

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

¹⁷ *Una vita di musica*, p. 137.

qualcosa che suona al tempo stesso come un programma (di vita) e una profezia, una dichiarazione di poetica sul significato profondo del far musica *in toto*, anche nelle manifestazioni più amene e di circostanza, e insieme l'annuncio di una stagione imminente in cui la musica divenuta fede avrebbe fatto ritorno alla fede in maniera più esplicita e continuativa (mi riferisco al transito dalle *Danze per il Re David. Rapsodia ebraica su temi tradizionali* del '25 ai grandi cicli ebraici del *Sacred Service* e agli oratori biblici degli anni americani, *Il libro di Giona, Il libro di Ruth, Il libro di Esther, Il libro di Tobia*, solo in parte riconducibili alla prorompente dimensione comunitaria del culto ebraico negli Stati Uniti).¹⁸ Se dunque nel corso della lunga stagione americana «l'altro lato (più riposto e lontano, ma non meno importante) della [sua] personalità, l'elemento ebraico»,¹⁹ tende a prendere il sopravvento al di là delle contingenze occasionali e culturali, l'impressione che se ne ricava è quella di un ritorno ai luoghi e alle consuetudini familiari sociali e culturali remoti, e ancora prima al tempo immemorabile dell'infanzia onnipresente nelle poetiche del candore del primo Novecento, cui l'ancoraggio della propria esistenza può scongiurare qualsivoglia smarrimento nel *continuum* temporale capace di alimentare la sua fede di musica (e viceversa), tant'è che nel '52, alle soglie del primo commiato dalla sua autobiografia, potrà scrivere che «Il Tempo non esiste più! Il presente è uguale al passato!».²⁰

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

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

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

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

¹⁹ *Ivi*, p. 230.

²⁰ *Ivi*, p. 535.

dell'assimilazione. [...] e (ironia della sorte...) Mendelssohn doveva diventare, simbolicamente, la prima vittima della persecuzione nazista: la sua musica veniva proibita, il suo monumento rimosso dal Gewandhaus, e perfino il suo nome radiato dalla storia della musica!...

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

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



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



Period postcard of Usigliano di Lari, family home of the Forti and Castelnuovo-Tedesco families in Tuscany (Pisa); Usigliano was an important place in the composer's biography during the 1930s; here he worked on the Whitman settings in the summer of 1936; early 1930s; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., currently [Nov. 2015] Unprocessed Box No. 1, donated by Lisbeth and Diana Castelnuovo-Tedesco, March 11, 2014; received at Library of Congress 03/21/2014; reproduced by permission.

ALOMA BARDI

***The Music of a Spiritual and Transparent Language:
Mario Castelnuovo-Tedesco's Unpublished Settings
of Whitman and Shakespeare, and Rare Settings of Modern American Poets***

A prominent figure of the 20th century, Italian Jewish composer Mario Castelnuovo-Tedesco was born in Florence in 1895 and lived in his beloved city until—after the promulgation of the Racial Laws—he was forced to expatriate with his family to the United States, shortly before the outbreak of World War II. In America he would live for the rest of his life, and only occasionally would he return to Florence.

A cosmopolitan polyglot of wide cultural horizons, in the 1920s and 1930s he had a brilliant Italian and European career as a concert pianist, a widely-published composer and music critic. His works were performed by the most prestigious soloists, conductors, orchestras, institutions: Jascha Heifetz, Arturo Toscanini, the New York Philharmonic, the Maggio Musicale Fiorentino.

After the enforcement of the Racial Laws, with the help of Heifetz, Toscanini, and of violinist Albert Spalding, Castelnuovo-Tedesco and his family left Italy in the summer of 1939. They eventually settled in Beverly Hills, California, where he started a new career as composer for film scores at the MGM Studios in Hollywood. An American citizen since 1946, he died in Beverly Hills in 1968. A life—and a career—divided in exactly two parts.

Castelnuovo-Tedesco composed for virtually all genres, for vocal and instrumental ensembles: operas, oratorios, concertos for solo instrument and orchestra, chamber music, songs. Influenced by his teacher Ildebrando Pizzetti (1880-1968), he was profoundly interested in setting poetry to music. In his art songs, he integrates a musical style of lyrical immediacy, with an intense love for literature and the arts. In his important 1944 article *Music and Poetry: Problems of a Song-Writer*,²² he wrote:

My ambition—even more than that, a profound urge within me—has always been to unite my music to poetic texts that arouse my interest and emotion, [...] to stamp them with the authentic and therefore undetachable seal of melody, to give utterance to the music that is latent within them, and, in doing so, to discover their real source in the emotions that brought them into being.²³

A straightforward statement of poetics; equally striking is this composer's lifelong loyalty to it.

Among the several languages and literatures he drew inspiration from, the English language has special prominence, as well as the English and American literature. In *Music and Poetry*, he wrote:

I am surprised that its musicality [of the English language] is so often doubted [...] To be sure, English does present some remarkable difficulties to the song-writer. One, for example, is the great number of monosyllabic words, which it is difficult to distribute over a melody in an expressive fashion and, at the same time, with correct accentuation. But, on the other hand,

* This essay was presented as a paper at the “Intersections/Intersezioni” International Conference, ICAMus Session, Florence, 5 June 2015.

²² Mario Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry: Problems of a Song-Writer*, «The Musical Quarterly», Vol. 30, No. 1 - Jan., 1944; pp. 102-111.

²³ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, p. 102.

it is perhaps just this—its very lack of “sonorous substance”—that lends English its charm, and makes it one of the most “spiritual” and transparent languages I know». ²⁴

In the summer of 1936, in Florence and other locations in Tuscany, Castelnuovo-Tedesco discovered and fell in love with Walt Whitman. He set 12 Whitman poems; these songs comprise his Opus 89. In the order of composition, they are: *Louisiana*, Opus 89a; the 10-song cycle *Leaves of Grass*, Opus 89b; and *Ocean*, Opus 89c. All of them are unpublished except *Louisiana*. ²⁵

Set on May 26-27, 1936, *Louisiana* was Castelnuovo’s first Whitman song. The composer perceives a secret sequence in Whitman’s poetic imagination. *Live Oak, with Moss* was indeed among the first “germinations” of Whitman’s *Calamus*, being a part of, and giving the original title to the set of poems constituting, as early as the late 1850s, the prehistory of this fundamental cluster within the genesis of *Leaves of Grass*.

The attention of Castelnuovo-Tedesco to the poetic text and the musicality of the English language stands out in the 50-page unpublished *Leaves of Grass* song cycle. ²⁶ Here, he set nine poems selected from the *Calamus* cluster of the 1860 edition of Whitman’s *Leaves of Grass*, plus one poem (set as the final song, *And now gentlemen - The Base of All Metaphysics*) that was added by Whitman in 1871.

The significance of Castelnuovo Tedesco’s re-reading of Whitman’s *Calamus*, his creation of a new sequence, is illuminated by the fundamental values he devised in the great American poet: attraction and fraternal love, between individuals and among countries.

In Italy there was a lively interest in American literature, especially among antifascist intellectuals: it meant modernity and freedom from the rhetoric of the fascist regime. Mario Castelnuovo-Tedesco expressed his views on musical freedom in Italy in the fascist era. On September 14-17, 1944, the composer participated in a conference of The Musicians Congress Record at UCLA. He lectured in the session “Music Under Fascism”; The other participants were Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, Paul Nettl, and Walter H. Rubsamen, Chairman.

In his unpublished conference paper *Music under Italian Fascism*, ²⁷ Castelnuovo-Tedesco mentions a second phase of music under fascism, after «the period of organization» (1922-1933), «that of the absorption by the State of all musical activities» (1933-1938). He composed his Whitman settings in Italy during that time period, the time of suppression of free enterprise in every art field.

He devotes noteworthy pages of this paper to the analysis of the fascist attitude towards music in Italy during those years that, in his analysis, appear to have been crucial for the development of the fascist aesthetics. Also, they were the years of expansionism and conquest. On the other hand, he observes, in contradiction with the intent of the absorption by the State of all musical activities, there was no attempt to create a specific “Fascist Music”, and fascism was more “open” than one would have thought. The composer notes that, for instance, two intelligent musicians were named as superintendents in Florence and Venice, Mario Labroca and Goffredo Petrassi: «They were both composers of the most advanced trend, both had very broad and progressive views.». On the other hand, he writes:

²⁴ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, pp. 107-108.

²⁵ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Louisiana* (Walt Whitman), Galaxy Music Corp., 1940.

²⁶ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Leaves of Grass*, Op. 89b; holograph manuscript; Florence, dated 15-30 June 1936; 50 pages, unpublished. Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 17, Folder 10.

²⁷ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Music under Italian Fascism*, unpublished conference paper; the manuscript and typescript are housed at The Library of Congress Music Division, Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, Box 116, Folder 17.

Until 1933, the personal political opinion of the teachers had been, at least in private life, respected; now they were compelled, under menace of being dismissed, to join all the Fascist Party and to swear allegiance to the Régime!... I know it was a hard moment and a bitter choice for many ones; a few, in the Universities, refused; none, as far as I know, in the Schools of Music.²⁸

Castelnuovo-Tedesco then continues his comments, observing that the period between 1933 and 1937 «was also, in the political and international field, the “period of folly,” which led to the Ethiopian War and to the Intervention in Spain... By 1937 the “regimentation” was complete; every branch of music was under State’s control, except... for the brains of the composers!» Exactly here he observes how «the Fascist Government had made no attempt to create a specific “Fascist Music”» or at least there were not many and successful attempts, while that happened in literature and the arts.²⁹

Such was the environment, as described by Mario Castelnuovo-Tedesco himself, in which he created his 1936 Whitman settings, *Louisiana* Opus 89a, *Leaves of Grass* Opus 89b, and *Ocean* Opus 89c. In these songs, Castelnuovo-Tedesco, in his quiet way, certainly opposed dictatorship «as it endangers the most sacred and elementary right of men (both as individuals and as communities): the “freedom of thought and of work”».³⁰

The text-oriented musical poetics of Castelnuovo-Tedesco in the *Leaves of Grass* cycle dictates its lyricism, its modernist but free approach to composition. It is a true cycle of inseparable songs, like Schubert’s or Schumann’s cycles of Romantic Lieder, developing a narrative, with an increasingly explicit reappearance of musical themes, especially notable in the final transition from Song IX, *Trickle drops!*,³¹ into Song X, *And now gentlemen – The base of all metaphysics*.³² On today’s program, we will listen to Song No. IX, *Trickle drops!*

The inspiration from Schubert is a Romantic trait of the Whitman settings. Before immigrating to America, the composer was a concert pianist; he frequently accompanied singers such as Lotte Lehmann and Elisabeth Schumann in Schubert and Schumann Lieder recitals.

In his 1932 essay on Schubert,³³ which is an expanded review of the first important book on Franz Schubert published in Italian, by Mary Tibaldi-Chiesa, Castelnuovo-Tedesco extensively comments on the Lieder, that he regards as Schubert’s highest creations: «The balance between the voice and the accompaniment, between the word and the sound, is nearly always perfect». Of Schubert’s Lieder he praises «the simple immediacy, the innocence and candor, the overwhelming power». This description would equally apply to his own Whitman Songs.

Although the article reflects an early stage of serious, documented consideration of Schubert, with residual underratings and hurried judgments (for instance, about the Piano Sonatas; but at the time so little was known about Schubert!), its conclusive paragraph is deeply felt and illuminating:

²⁸ Castelnuovo-Tedesco, *Music under Italian Fascism*, p. 12 of the revised manuscript.

²⁹ Castelnuovo-Tedesco, *Music under Italian Fascism*, pp. 14-15.

³⁰ Castelnuovo-Tedesco, *Music under Italian Fascism*, conference paper conclusion, p. 19 (last page of manuscript).

³¹ *Trickle drops!*, Mario Castelnuovo-Tedesco, *Leaves of Grass* (Walt Whitman), Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 17, Folder 10; pp. 37-43 of unpublished manuscript.

³² *And now gentlemen – The base of all metaphysics*, Mario Castelnuovo-Tedesco, *Leaves of Grass* (Walt Whitman), Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 17, Folder 10; pp. 44-50 of unpublished manuscript.

³³ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Schubert*, review of Mary Tibaldi-Chiesa, *Schubert. La vita - L’opera*, Treves-Treccani Tumminelli, Roma 1932, in the series “I grandi musicisti italiani e stranieri” directed by Carlo Gatti; Castelnuovo-Tedesco’s review appeared in «Pegaso», Anno IV, No. 11, Novembre 1932.

If a modest artist of today were permitted to envy a great man of the past [...] I would wish to have composed—rather than a passionate opera, a sonorous symphony or a masterful fugue—one of these pure and simple melodies: one would say that *Du bist die Ruh* or *Litenei für das Fest "Aller Seelen"* were dictated by God for the consolation of men.³⁴

The prominence of Whitman from the New World, Whitman the «great fraternal soul»³⁵ was passionately stated in a song cycle whose style pays homage to Schubert, Schumann and Brahms, and to the melodic gift of the Italian vocal tradition. The American poet acquires the status of a classic.

In the US from 1939, Castelnuovo-Tedesco also set to music contemporary American poems, by Edna St. Vincent Millay (1892-1950) and Arthur Guiterman (1871-1943), both well known in their time. By St. Vincent Millay, he set *Recuerdo* and *Tavern* (unpublished manuscript). By Guiterman, he set *The Legend of Jonas Bronck* and *New York*. These songs date from 1940-1941. Among Castelnuovo-Tedesco's earliest American works, they express the composer's settling in the United States. He captures the humor of the poems, with a sentiment of discovery, and with reminiscences of American musical styles.

Of *Recuerdo*, Op. 105,³⁶ Castelnuovo-Tedesco wrote in his autobiography *Una vita di musica* [*A Life with Music*]:

It was set to a delightful poem by Edna St. Vincent Millay. Despite its Spanish title, it has a definitely American character, in fact a New York character. It is about a young couple of lovers at dawn on a ferry boat. The music is carefree and indolent, somehow in the manner of Gershwin».³⁷

As for *The Legend of Jonas Bronck*,³⁸ the composer was inspired by Guiterman's humorous outlook at American History—and at immigration. *Jonas Bronck* was a 17th-century immigrant who came from the Netherlands or Denmark in search for opportunities, and ended up to found a city: The Bronx. Castelnuovo-Tedesco was a recent immigrant. In this song, the onomatopoeic of the name "Bronck" and of the toponym "Bronx" blend imaginatively, and to a comical effect, with the sonorous comment of the... calling of frogs.

This attempt at creating an "American repertoire" shows Castelnuovo-Tedesco's short-lived hope to begin an American career of classical pianist and published composer, as an extension of his pre-war European career.

If Whitman's poetry was a sudden discovery, William Shakespeare was for Mario Castelnuovo-Tedesco a constant source of musical interest. Over the years, he produced numerous works inspired by his most admired English poet.

³⁴ Castelnuovo-Tedesco, Review of Mary Tibaldi-Chiesa, *Schubert. La vita - L'opera*, p. 629.

³⁵ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, p. 108: «Walt Whitman, that great fraternal soul».

³⁶ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Recuerdo* (Edna St. Vincent Millay), Op. 105; composed: 1941; published: Carl Fischer, New York 1941.

³⁷ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, a cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis, cura editoriale di Ulla Casalini, Cadmo, Fiesole 2005, p. 327. Castelnuovo-Tedesco's Autobiography was written in the United States, mostly in the 1950s.

³⁸ Mario Castelnuovo-Tedesco, *The Legend of Jonas Bronck* (Arthur Guiterman), composed: 1941; published: Galaxy Music Corp., 1941.

Castelnuovo-Tedesco experienced his love for Shakespeare as answering a call from the poet himself. In his 1940 article *Shakespeare and Music*,³⁹ he states that Shakespeare «asked for musical collaboration as a necessary element for completing the poetic expression».⁴⁰ He then comments on the Songs. He also explores «Shakespearean music», that is, instrumental music by different authors, inspired by the poet, first of all the Overtures, including his own five Overtures to *The Taming of the Shrew*, Op. 61 (1930), *The Twelfth Night*, Op. 73 (1933), *The Merchant of Venice*, Op. 76 (1933), *Julius Caesar*, Op. 78 (1934) and *The Winter's Tale*, Op. 80 (1934), all of them published by Ricordi. He finally deals with symphonic poems, incidental music, and operas inspired by Shakespearean subjects.

Mario Castelnuovo-Tedesco gave great importance to the full respect of the original Shakespeare text. In *Shakespeare and Music*, he complains that even great Purcell,

although English, did not have recourse to the original text of Shakespeare (a fact which greatly diminishes his importance) but he employed the adaptations of librettists often unfortunate, as for instance, Shadwell, whom his contemporaries called “the assassin of Shakespeare!”⁴¹

Castelnuovo-Tedesco here judges Purcell not from the perspective of baroque opera, but from his own standpoint, that of text-oriented modern music. In addition, the composer wonders whether opera is «truly the ideal form to express the humanity, the fantasy, the poetic essence of Shakespeare, to realize the musical collaboration which the poet wished». His answer is that he doubts it. In the first place, because of the language.

Shakespeare is, in Castelnuovo-Tedesco's opinion, untranslatable:

His English is a perfectly musical language: I dare say (from my experience with it) that it unites the spiritual subtlety of English with the sonorous splendor of Italian. We must therefore approach him in English (and with the original text) and it is perhaps for the musician whose language is English to say the final word on the subject, to recapture and to complete the heritage left unfinished by Purcell.⁴²

There are other significant writings by Castelnuovo-Tedesco where he explains his relationship to Shakespeare: his program notes to *Much Ado About Nothing*, Op. 164,⁴³ and *Confessione di un autore: Il Mercante di Venezia* [*Confession of an Author: The Merchant of Venice*].⁴⁴ In this latter essay, he states once again that Shakespeare had always been his favorite poet, and again he stresses the importance of the original text, even at the cost of being accused of snobbery (“snobismo”), as it had happened to him for setting the original text of the Shakespeare Songs.

³⁹ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, «Shakespeare Association Bulletin», Vol. XV, No. 3 (July, 1940), pp. 166-174; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, Writings, Box 115, Folder 28. The folder in the Collection contains handwritten preparatory notes in French (2 pages) and French text (12 pages) titled *Shakespeare and Music: Outlines for an essay on Shakespearean music*, 2 copies of the «Bulletin» reprint, and a photocopy of the «Bulletin» pages; the final article was in English.

⁴⁰ Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, p. 166.

⁴¹ Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, p. 170.

⁴² Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, p. 172.

⁴³ Mario Castelnuovo-Tedesco, Program notes to *Much Ado About Nothing*, Op. 164; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, Box 116, Folder 5.

⁴⁴ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Confessione di un autore: Il Mercante di Venezia* [*Confession of an Author: The Merchant of Venice*]; published in: *Maggio Musicale Fiorentino 1961*, “Numero Unico” printed by Teatro Comunale di Firenze; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, Box 116, Folder 7; handwritten draft copy with corrections, 10 pages, signed; typed copy, 10 pages, signed.

In his article *Lettera da Firenze*,⁴⁵ Castelnuovo-Tedesco titles the eighth section of the article *Perché ho musicato Shakespeare in inglese* [*Why I set Shakespeare in English*]. Discussing his *Shakespeare Songs*, he recalls the composer Antonio Veretti asking him why he set the English poet in the original language: did he believe the Italian language to be insufficient, or not beautiful enough? Why did he set a foreign language? Castelnuovo-Tedesco replies in this article:

misled nationalism (that can also become provincialism) should not set limitations to the creations of an artist, should not prevent him from appreciating the beauties of other literatures, that can be, or are, deeply musical, too. True, the fact that an Italian composer sets English words is quite unusual; but how many among our composers set to music French poems? Did we perhaps criticize them for this?

He affirms the musical quality of the English language from an unprejudiced and cosmopolitan intellectual perspective, much ahead of his time.

Castelnuovo-Tedesco's *Shakespeare Songs* were written in 1921-1925 and published by Chester in 1926. The composer even played a group of them, accompanying Madeleine Grey, on the occasion of a visit to D'Annunzio at Il Vittoriale. Already in the early 1920s, in Florence, Mario Castelnuovo-Tedesco had addressed the question whether Shakespeare should be set in the original English text or in an Italian translation⁴⁶. The *Shakespeare Songs* offered him the opportunity to approach more closely Shakespeare's style, and to study more deeply the English language.

The decision was made to set the poet's original English text, and Castelnuovo-Tedesco began the composition. In *Una vita di musica*, he writes:

Setting Shakespeare turned out to be so easy and natural to me! With his immense variety, his profound knowledge of the human heart, his concise and perfect form, he was just the poet for me, who had in vain looked for his equivalent in Italian literature! In him I also found that mixture which I had been looking for in comedy: the expression of the tragic and the comic element (and also the imaginary). [...] Soon after completing the *Shakespeare Songs* cycle, I naturally thought of the Sonnets by the same poet. But they presented very great problems of concept and form, and I was not sufficiently mature for this, neither spiritually nor musically. So I waited twenty years, and eventually set them only in 1945. The still unpublished *Shakespeare Sonnets* are particularly dear to me, and are perhaps more intense and profound than the *Songs*, although they do not have their variety and pleasantness.⁴⁷

Singing the Shakespeare word, meant for Castelnuovo-Tedesco acknowledging the supremacy of prosody. In his autobiography, he criticizes Stravinsky for his «nearly always arbitrary and incorrect prosody» and the «almost disturbing results in his *Shakespeare Songs*».⁴⁸ (But, he adds, this is of course true for the entire body of musical setting of poetry by this composer, in various languages.)

Among the pieces inspired by Shakespeare, completed after the *Songs*, are the already mentioned orchestral Overtures to individual plays («The Overtures to the operas I will never compose», Castelnuovo-Tedesco would jokingly repeat), written over a span of decades (1930-1953). Five of them were composed in Italy, mostly in Usigliano and Castiglione.

In America, he resumed the project with a second series, and composed the Overture to *Midsummer Night's Dream* in 1940. The second series of the Shakespeare Overtures continued with *King John* (1941), *Antony and Cleopatra* and *Coriolanus* (both 1947).

The last Shakespearean season was in 1953, with *Much Ado about Nothing* and *As You Like it*, followed in the same year by the orchestral *Four Dances for "Love's Labour's Lost"*.

⁴⁵ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Lettera da Firenze*, «Il Pianoforte», aprile 1929.

⁴⁶ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, p. 147.

⁴⁷ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, p. 156.

⁴⁸ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pp. 410-411.

In 1954-1958, Castelnuovo-Tedesco composed the opera *All's Well That Ends Well*, to a libretto in English and in Italian. This was notably followed by *The Merchant of Venice*, written in 1956.

He also set the still unpublished *Three Shakespeare Duets* op. 97 for soprano, tenor and orchestra⁴⁹ for the Duo Clovis-Steele. And he transcribed for violin, for Jascha Heifetz, some *Shakespeare Songs*.

In his American years, the composer selected thirty-two Shakespeare's Sonnets out of the 154 comprising the canon. Opus 125 (twenty-eight Sonnets) was composed in 1944-1945 and 1947. In 1963, four more Sonnets were set as Addenda to Opus 125. Mario Castelnuovo-Tedesco's thirty-two *Shakespeare Sonnets*, Opus 125 are a 172-page unpublished manuscript, housed at the Library of Congress.

To the «solitary and proud group of the *Shakespeare Sonnets*», as he defines them,⁵⁰ Castelnuovo-Tedesco devotes Chapter 89 of his autobiography:⁵¹

Perhaps they do not have the variety and pleasantness of the *Shakespeare Songs* (nor could they have it) but I believe them to be, in the marriage, so to speak, of the voice and the piano comment, more perfect, and I regard them as far as songs go, as my highest accomplishment. It is a work of which (I confess) I am particularly proud, also for its quantity and body. While the Songs have been set to music innumerable times by composers of all ages, very few dared approach the Sonnets, and never in this number (Vanity? Ambition? Perhaps!). Also for this reason I never decided to publish them; in addition to the general objection of the publishers, that these poems are too obscure for the audience and the average singer, no one (at least in America, in these times) would have dared publish, even in sections, a manuscripts that exceeds 160 pages! So, although some publishers offered to print a few pieces, I preferred to decline and leave them unpublished, at least for the time being.

Should I therefore regard them among my “unlucky works”? Certainly not! In fact, I believe it very fortunate to have reached (after many years of various experiences) such an accomplished lyrical expression as that of the *Sonnets*; I am also certain that, if they are ever published, they will be considered (I ask pardon for my lack of modesty) among the best examples of the English art songs. But precisely for this reason (because they are my ultimate accomplishment, and because after Shakespeare hardly could I find such high poetry) after the *Sonnets* I practically abandoned the art song. If I were to write more, I would probably set Italian poems. My vocal production has turned to other forms and sources: choral music, the Oratorio, the Bible.

On July 3, 1944, Mario Castelnuovo-Tedesco set Sonnet XXX (*When to the sessions of sweet silent thought*) as a birthday gift for his friend Aldo Bruzzichelli. Others followed:

Not only did I succeed in composing them, but I felt that I was ready, too! And so I wrote more; at first in a hesitant manner (that July, I set only four); but when I resumed composing them a year later, I had already found an easy vein, and I should say the “problem” was solved. From August 17 to October 13, 1945, just a few days apart from each other, I set twenty-three more! I was working at a remarkable speed, if you think of the intensity and complexity of those poems. I eventually added another one only much later, in 1947.⁵²

As a continuation of his analysis, he wonders what the *Shakespeare Sonnets* really are, and what they represent in his production. With gentle humor, he also touches on the issue of Shakespeare's private life (are the Sonnets a conversation with a male friend? with a lady lover?), which he considers as of secondary importance. Poetry is what counts! In this connection, Castelnuovo-Tedesco states that all the

⁴⁹ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Three Shakespeare Duets*, Op. 97 for soprano, tenor and orchestra; 1937, unpublished; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, Box 23, Folders Folders 3, 4, 5.

⁵⁰ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, p. 450.

⁵¹ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pp. 447-454.

⁵² Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pp. 451-452.

critical controversies about identification of characters, composition history and meaning of the Sonnets do not interest him anymore, although he had «read many books about all that».⁵³

Unique features of some Shakespeare's Sonnets prompted his inspiration to compose three settings for mixed chorus, instead of for voice and piano. *Sonnet XCIV* is scored for mixed chorus and piano; *Sonnet CXXIX* and *Sonnet CLIV* are a cappella (piano for rehearsal only). In *Sonnet CXXIX* (*Th'expense of spirit in a waste of shame*), the chorus may be an evocation of the severe moral commentary of a Greek chorus.

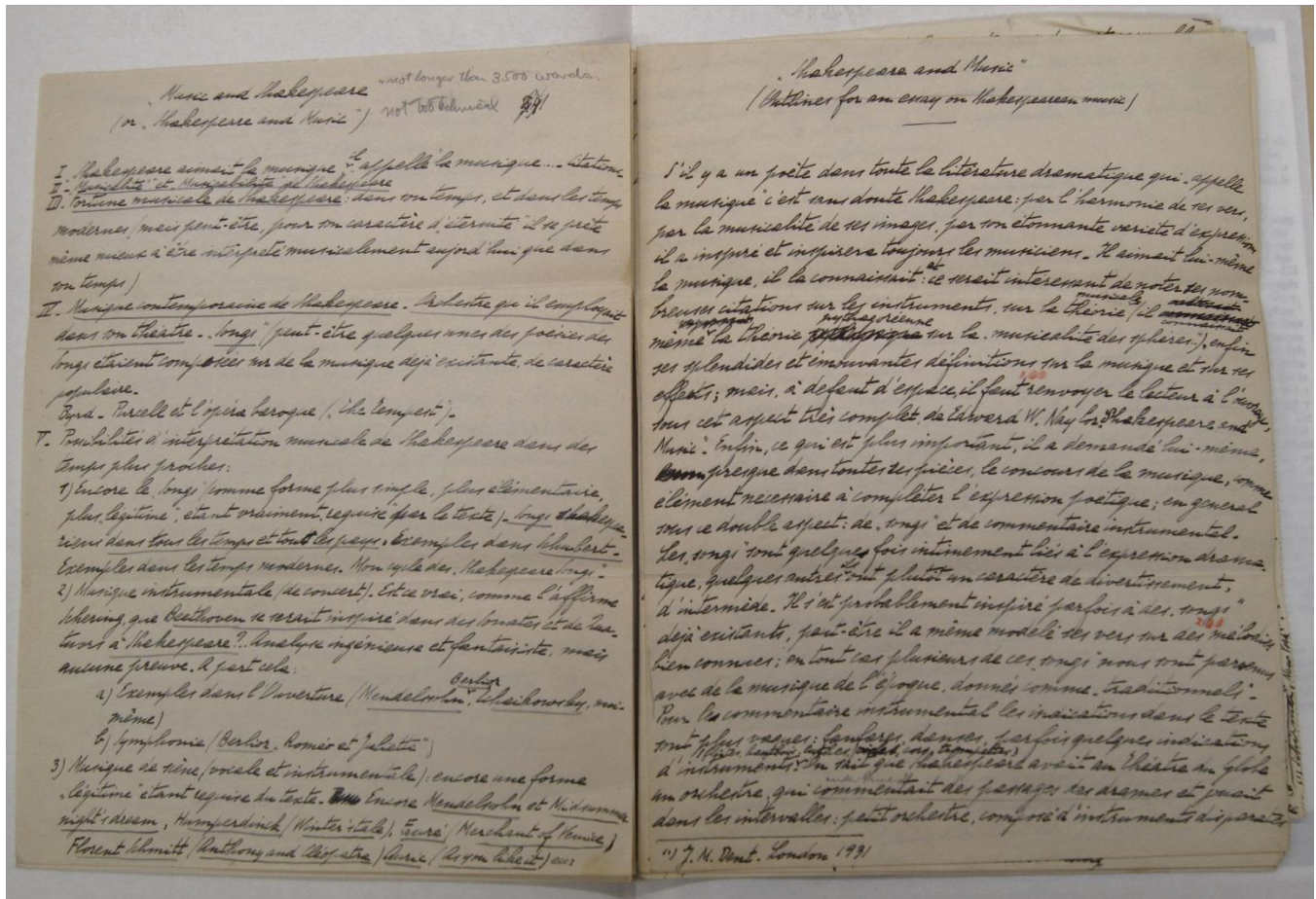
It is admirable how this composer treats the characteristic subjunctives, interrogatives, comparisons, and the innumerable Elizabethan syntactic devices of the Shakespeare Sonnets. He succeeds in creating endless shades of color and expression within the boundaries of the strophic construction and its rhyming scheme (the metric uniformity of the Shakespearean pentameter) and the sonnet's typical development of the subject matter.

On a number of occurrences, the score reveals an internal musical reference: the piano part explicitly suggests other instruments, as stated in the manuscript score: *dolce* (like lute); *p espr* (like bassoon); *light and crisp* (like harpsichord) [Sonnet CXXVIII]; *mf espr* (quasi cello solo) [Sonnet XXVII]. In answering Shakespeare's call for musical collaboration, Castelnuovo-Tedesco shaped a world of nuances, correspondences, and subtle variety of effects.

In conclusion, both *Leaves of Grass* and the *Shakespeare Sonnets* reveal Castelnuovo-Tedesco's fascination with the English language, and great consideration of the English and American literature. Both manuscripts are significant collections of 20th-century art songs, worthy of being studied, performed, published, recorded.



⁵³ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, p. 453.



Mario Castelnuovo-Tedesco, Preparatory sketches and handwritten first page of the article *Shakespeare and Music* (in French) published in *Shakespeare Association Bulletin*, July 1940; holograph manuscript; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 115, Folder 28; reproduced by permission.

ALOMA BARDI

***Orizzonti americani di Mario Castelnuovo-Tedesco
Gli inediti Whitman Songs e Shakespeare Sonnets***⁵⁴

È l'anno 1944: nell'articolo *Music and Poetry: Problems of a Song-Writer*,⁵⁵ Mario Castelnuovo-Tedesco, negli Stati Uniti d'America dal 1939, esprime con chiarezza appassionata la sua predilezione per la lingua inglese, della quale afferma la grande musicalità; tale orientamento poetico è collocato entro un'argomentazione esortativa di natura morale, rivolta agli Stati Uniti e a interlocutori internazionali. In questo importante scritto, il compositore spiega le ragioni dell'ispirazione e dell'attrazione speciale su di lui esercitata dalla lingua inglese e dalla letteratura inglese e americana:

I am surprised that its [della lingua inglese] musicality is often doubted. [...] To be sure, English does present some remarkable difficulties to the song-writer. One, for example, is its great number of monosyllabic words, which it is difficult to distribute over a melody in an expressive fashion and, at the same time, with correct accentuation. But, on the other hand, it is perhaps just this—its very lack of “sonorous substance”—that lends English its charm, and makes it one of the most “spiritual” and transparent languages I know.⁵⁶

Secondo l'analisi di Castelnuovo-Tedesco, la lingua inglese è anche quella in cui si sono espressi i grandi scrittori portatori di un messaggio innovativo di libertà, di tolleranza, di pace, come e in primo luogo Walt Whitman, il poeta nazionale americano, il profeta, che il compositore definisce, in questo stesso scritto, “il grande animo fraterno” (“the great fraternal soul”).⁵⁷ Leggiamo la conclusione di *Music and Poetry*:

⁵⁴ This essay was presented as a paper at the Conference *Mario Castelnuovo-Tedesco: Firenze e altri orizzonti*, ICAMus-Lyceum Club Internazionale di Firenze-Università degli Studi di Firenze, Lyceum - Palazzo Giugni, Florence, 8 June 2015.

⁵⁵ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry: Problems of a Song-Writer*, «The Musical Quarterly», Vol. 30, No. 1 (January, 1944), pagg. 102-111.

⁵⁶ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, pagg. 107-108.

⁵⁷ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, pag. 108.

And let me express a hope: that English-speaking people (Americans especially) find in their admirable poetry—which has given so much joy to me, an Italian—a rich source of inspiration for their song literature, towards the furthering of happiness and fraternity among men, as their great poet Whitman would have wished.⁵⁸

Il messaggio è dunque duplice: la convinta spiegazione “tecnica” della creatività artistica, scaturita dalle potenzialità della lingua inglese che viene intonata in musica, assume pure un’altrettanto veemente connotazione etica. In tempo di guerra, gli ideali di «avanzamento della felicità e della fraternità tra gli uomini» costituivano per Mario Castelnuovo-Tedesco, in chiusura dell’articolo, una commossa proiezione della propria drammatica vicenda di espatriato, del proprio doloroso sentire a distanza la violenza del conflitto mondiale e lo sterminio del popolo ebraico.

Uno degli impieghi creativi della poesia in lingua inglese compiuti da Castelnuovo-Tedesco, che maggiormente convincono per la loro sorprendente aderenza al testo poetico, è costituito dal ciclo inedito di liriche su versi del poeta ottocentesco statunitense Walt Whitman (1819-1892). La raccolta fu composta in Toscana nel 1936 e porta il medesimo titolo della vasta collezione dello stesso Whitman, *Leaves of Grass*.⁵⁹ Ancor più sorprendente è il fatto che all’epoca della composizione (tre anni prima dell’espatrio) Castelnuovo-Tedesco non aveva neppure mai visitato l’America.

La scoperta e l’innamoramento subitaneo per Whitman nell’estate di quell’anno 1936 sono stati narrati dallo stesso compositore in pagine memorabili della sua autobiografia *Una vita di musica*:⁶⁰ un periodo di insolito abbattimento psicologico; il volumetto whitmaniano ricevuto dall’amico medico, il colto e sensibile Vincenzo Lapicciarella; la folgorazione; lo slancio creativo:

Un giorno Vincenzo mi diede da leggere le poesie di Walt Whitman, che non conoscevo; e quel che non poté la medicina, poté la poesia! M’innamorai d’un colpo di queste poesie così piene di calore, di entusiasmo, di solidarietà umana; e queste mi dettero, d’improvviso, la voglia di rimettermi a lavorare! Ne musicai subito alcune: prima *Louisiana* (che [...] dedicai a Vincenzo), poi *Ocean*, infine un gruppo di dieci che intitolai (col titolo collettivo del libro del poeta) *Leaves of Grass*. Lavoravo quasi febbrilmente, musicandone una al giorno [...].

Delle liriche di Whitman solo *Louisiana* è pubblicata, e anche questa poco conosciuta. Avevo sperato di pubblicarle in America, ma trovai negli editori americani una strana prevenzione contro certi aspetti della poesia di Whitman (che pure è considerato come il primo poeta nazionale, ma solo per le poesie patriottiche) e così i *Leaves of Grass* rimasero (e probabilmente rimarranno)

⁵⁸ Castelnuovo-Tedesco, *Music and Poetry*, pag. 111.

⁵⁹ Il manoscritto inedito del ciclo whitmaniano fa parte dei Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, la vasta collezione di musica e documenti del compositore, presso la Library of Congress Music Division, Washington, D.C.

⁶⁰ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, a cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis, cura editoriale di Ulla Casalini, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2005, pagg. 281-284.

inediti; peccato! Perché quelle liriche sono fra le mie migliori, e vi avevo ritrovato una freschezza d'ispirazione e un calore d'accenti che da tempo avevo perduto.⁶¹

La fulminea scoperta di Whitman risultò dunque nella composizione, tra Firenze, Giramonte e Usigliano di Lari, di 12 liriche su versi di questo poeta, che formano l'Opus 89 nel catalogo delle opere di Castelnuovo-Tedesco. Nell'ordine di composizione, e in successione cronologica secondo la datazione segnata sui manoscritti (lievemente diversa da quella ricostruita a memoria dall'autore in *Una vita di musica*), esse sono: *Louisiana*, Opus 89a (Giramonte, 26-27 maggio 1936); il ciclo *Leaves of Grass*, Opus 89b (15-30 giugno 1936) e *Ocean*, Opus 89c (Usigliano di Lari, 6 luglio 1936). Ad eccezione di *Louisiana*, pubblicata negli Stati Uniti nel 1940,⁶² tutte queste liriche sono manoscritti inediti presso la Library of Congress Music Division di Washington.⁶³

Walt Whitman in Italia in quegli anni era visto come il profeta della democrazia, ammirato dagli intellettuali antifascisti, studiato da Cesare Pavese, che su di lui aveva anche scritto nel 1930 la tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Torino.⁶⁴ La conoscenza del poeta statunitense, avviata in contesto post-risorgimentale, era proseguita verso un picco dell'interesse verificatosi negli anni Trenta del Novecento.⁶⁵ Già nel 1879, Enrico Nencioni aveva scritto il primo articolo su Whitman in lingua italiana, per il settimanale «Fanfulla della Domenica». Nei periodici vennero pubblicate traduzioni di varie poesie whitmaniane, sino alla prima versione italiana, di Luigi Gamberale, apparsa in volume nel 1887 sotto il titolo di *Canti Scelti di Walt Whitman* (quarantotto liriche); la seconda edizione, pubblicata nel 1889, comprendeva settantuno poesie; nel 1907, ancora nella versione di Gamberale, uscirono in due volumi *Foglie di erba, con le due aggiunte e gli "Echi della vecchiaia" dell'edizione del 1900*.

⁶¹ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pagg. 282-284; circa la mancata pubblicazione delle liriche su testi whitmaniani, v. anche le importanti pagg. 326-327 dell'autobiografia: «Avevo sperato molto di poter pubblicare in America le liriche di Whitman, ma Kramer [Arthur Walter Kramer, 1890-1969, compositore, editore di «Musical America» e direttore di Galaxy Music Corporation, casa editrice dedicata soprattutto alla pubblicazione di lavori vocali e corali] non ne accettò che una, *Louisiana*, e il ciclo dei *Leaves of Grass* parve a lui (come del resto a tutti gli altri editori a cui l'ho proposto) troppo voluminoso e polemico» (*Una vita di musica*, pag. 326).

⁶² Mario Castelnuovo-Tedesco, *Louisiana* (Walt Whitman), Galaxy Music Corporation, New York 1940.

⁶³ V. nota 59.

⁶⁴ La tesi, rielaborata dall'autore, non trovò all'epoca editori interessati a stamparla ed è stata infine pubblicata da Einaudi in anni recenti e in tiratura limitata: Cesare Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, a cura di Valerio Magrelli, Einaudi, Torino 2006; dall'ancor inedita tesi, Pavese ricavò successivamente l'articolo *Interpretazione di Walt Whitman poeta*, in «La Cultura» (Roma-Milano), XII, 3, luglio-settembre 1933. Con il titolo *Walt Whitman. Poesia del far poesia*, fu ristampato in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, pagg. 141-163; il volume uscì postumo, con una prefazione di Italo Calvino.

⁶⁵ V. la relazione di John Champagne nel presente volume, oltre al libro in cui questo studioso ha più dettagliatamente studiato l'argomento, e alla bibliografia ivi raccolta: John Champagne, *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*, Routledge, London & New York 2013, nel capitolo "A glimpse through an interstice caught": *fascism and Mario Castelnuovo-Tedesco's "Calamus" songs*, pagg. 118-146.

In un Paese come l'Italia, in cui l'arte del tradurre è tradizionalmente molto evoluta, il poliglotta Castelnuovo-Tedesco, aperto per vocazione alla prospettiva internazionale, per le sue liriche privilegia sistematicamente il testo originale.⁶⁶ In verità, la “scoperta dell’America”, particolarmente significativa in quel periodo nell’ambiente intellettuale italiano, se da un lato promuoveva versioni di alto livello, dall’altro lato incoraggiava i lettori più colti ad esplorare i testi originali della ricchissima letteratura inglese e statunitense.⁶⁷

Nel ciclo di dieci songs intitolato *Leaves of Grass*, Mario Castelnuovo-Tedesco dispone nove poesie scelte dal fondamentale gruppo *Calamus* dell’edizione del 1860 di *Leaves of Grass*, più una poesia, quella conclusiva del ciclo da lui musicato (*And now gentlemen - The Base of All Metaphysics*) aggiunta da Walt Whitman alle sue *Foglie d’Erba* in una delle varie successive edizioni, nel 1871.

La lista dei dieci componimenti whitmaniani intonati da Castelnuovo-Tedesco è la seguente:

- I. *What Think You I Take My Pen in Hand to Record?*
- II. *I Dream’d in a Dream*
- III. *Sometimes With One I Love*
- IV. *We Two Boys Together Clinging*
- V. *Are You the New Person Drawn Toward Me?*
- VI. *When I Peruse the Conquer’d Fame*
- VII. *A Glimpse Through an Interstice Caught*
- VIII. *This Moment, Yearning and Thoughtful*
- IX. *Trickle Drops! My Blue Veins Leaving!*
- X. *The Base of All Metaphysics (And Now, Gentlemen)*

La scelta da *Calamus* sviluppa nel ciclo di songs una nuova linea narrativa. La raccolta di Whitman, che ha un intento al tempo stesso di confessione intima e messaggio universale, crebbe secondo uno sviluppo organico, con espansione esplosiva che si muove dal centro interiore, per segrete vie di suggestione non linearmente narrative, come documentato dai manoscritti e dalle numerose edizioni a stampa dell’opera. Rispetto a tale crescita whitmaniana, Castelnuovo-Tedesco ricomponne in sequenza. In primo luogo, sul piano della forma e

⁶⁶ Circa la scelta del compositore in favore del testo originale (in lingua inglese) e le sue dichiarazioni al riguardo, v. il saggio di Aloma Bardi, *The Music of a Spiritual and Transparent Language: Mario Castelnuovo-Tedesco’s Unpublished Settings of Whitman and Shakespeare, and Rare Settings of Modern American Poets*, pubblicato nel presente volume.

⁶⁷ La “scoperta dell’America” si riferisce soprattutto all’ambiente torinese tra le due guerre e nell’immediato secondo dopoguerra, a figure come Massimo Mila, Cesare Pavese, alla casa editrice Einaudi e alla cerchia di intellettuali antifascisti raccolta attorno ad essa.

delle proporzioni, egli sceglie in base alla concisione: elegge liriche più brevi e compatte, rispetto a quelle più testualmente estese, che pur costituiscono ampia porzione di *Calamus*. Non sceglie neppure le poesie di orientamento più esplicitamente politico e sociale, entro una raccolta a tratti fortemente politicizzata pur nelle sembianze di attenzione quasi esclusiva per le tematiche private dell'amicizia e dell'eroticismo.

Oltre all'energia americana del poeta, il compositore ne valorizza il registro dell'intimità, il senso morale, l'anelito democratico, la visione umanitaria, così mirabilmente espressa nel finale del ciclo di songs, che mette in scena l'arte oratoria di un professore universitario, catturata nel momento in cui egli conclude con questo monito la sua ultima lezione agli allievi compresa nel corso: è sì importante studiare i grandi sistemi filosofici, ma la verità massima è quella di chi ama. In Whitman tale poesia occupa una posizione non particolarmente strategica all'interno di *Calamus* in *Leaves of Grass*, mentre in Castelnuovo-Tedesco essa costituisce un vero e proprio finale – preparato musicalmente dal ritorno di un tema già in precedenza introdotto con rilevanza – ed è prova di eloquenza accademica e educativa sul valore dell'amore universale, nel senso più inclusivo del termine.

La narrazione del ciclo si muove dunque da uno spunto intimo e dal sapore autobiografico, trova quindi una sua continuazione per seguire la rubrica della creazione poetica e degli affetti, sino alla massima intimità espressa nella IX lirica del ciclo, *Trickle drops!*, ove la lingua inglese – dal compositore avvertita come incorporea e trasparente – porta un testo poetico sulle ali del canto. L'eloquenza pianistica si fa evocativa e descrittiva dello stillare del sangue negli appassionati, inquietanti versi whitmaniani, espressione del vitalismo e al tempo stesso del sacrificio dell'amore.

Più in dettaglio, il filo rosso dei contenuti e della tinta emotiva del ciclo – da *What think you I take my pen in hand to record?* (*Leaves of Grass*, song I) sino a *The base of all metaphysics I* (*Leaves of Grass*, song X) – si identifica con il percorso idealistico e radioso costruito da Castelnuovo-Tedesco.⁶⁸ *What think you I take my pen in hand to record?* (*Leaves of Grass*, song I) elegge a protagonista la poesia come rappresentazione della semplice intimità affettiva, non del grandioso splendore; in *I dream'd in a dream* (*Leaves of Grass*, song II) si profila “the new city of Friends”, luogo di aderenza e carisma, che guida le altre comunità; *Sometimes with one I love* (*Leaves of Grass*, song III) svela un intenso messaggio affettivo-creativo: dall'amore, anche quello non corrisposto, nascono i canti; *We two boys together clinging* (*Leaves of Grass*, song IV) descrive il valore dell'amicizia e le sue avventure nel vasto mondo, secondo il tipico stile elencatorio whitmaniano; *Are you the new person drawn toward me?* (*Leaves of Grass*, song V) pone l'inquietante quesito su realtà e

⁶⁸ I testi whitmaniani da *Calamus* musicati da Castelnuovo-Tedesco nel ciclo *Leaves of Grass* sono interamente riportati nell'Appendice I a questo saggio. La lettura ne illumina la narrazione in sequenza.

illusione nell'amore e nel desiderio; *When I peruse the conquer'd fame* (*Leaves of Grass*, song VI) fa ritorno al tema dell'intimità di amicizia e amore, che trionfa sulle grandiose gesta della storia umana; *A glimpse through an interstice caught* (*Leaves of Grass*, song VII) coglie l'addensarsi inquieto della contrapposizione tra la vicinanza degli amici e degli amanti, e il clamore dell'ambiente circostante; in *This moment yearning and thoughtful* (*Leaves of Grass*, song VIII) è disegnata la fratellanza tra anime affini, pur nella grande distanza che separa i Paesi e i popoli; *Trickle drops!* (*Leaves of Grass*, song IX) prepara al finale del ciclo esaltando l'intensa vitalità della poesia e del canto, che sgorga dal sacrificio e dal sangue, e tutto colora con la tinta ardente della confessione intima; *And now gentlemen* (*The base of all metaphysics*) (*Leaves of Grass*, song X) chiude infine il cerchio narrativo: il poeta parla attraverso le parole dell'anziano professore universitario il quale, avendo approfondito i massimi sistemi filosofici e l'ancor superiore messaggio cristiano, desidera lasciare ai suoi allievi soprattutto l'eredità morale di una visione ascendente verso l'amore universale che salda la coesistenza degli individui, delle città, delle terre.

Nella scelta poetica whitmaniana compiuta da Mario Castelnuovo-Tedesco, l'oscillazione alternata tra l'elemento dell'attrazione intima individuale e la fratellanza che guida le comunità e le società del mondo, sino all'universalità dell'amore stesso, in ogni sua dimensione e forma, conferisce alla narrazione moto e interna diversità pur nella coerenza delle tinte espressive, proprio come nei grandi cicli di Lieder romantici più cari al compositore.

La tessitura vocale di *Leaves of Grass* sosta sul registro medio, privilegiando la naturale espressione della parola, senza fratture tra il parlato della poesia recitata e il canto della poesia intonata. Le liriche si compongono in un ciclo che si richiama alle raccolte dei compositori romantici e rendono omaggio ai Lieder di Schubert, Schumann e Brahms. I temi musicali che si ripresentano – particolarmente degno di nota il nesso tra il song IX (*Trickle Drops! My Blue Veins Leaving!*) e il X ed ultimo (*The Base of All Metaphysics - And Now, Gentlemen*) –, i legami tra i singoli songs, la linea narrativa fattuale e psicologica che essi sviluppano, l'inseparabilità delle liriche e l'inalterabilità della sequenza: tutte queste caratteristiche costituiscono ragioni di coerenza interna su più livelli.

La predilezione per la forma breve e per il disporre le poesie in una "ghirlanda" è attitudine romantica per eccellenza e ne traspare la venerazione di Castelnuovo-Tedesco per i grandi autori del passato; in modo particolarissimo Schubert, il cui istinto poetico e narrativo ispira la selezione operata da Castelnuovo-Tedesco entro la trama di *Calamus*.

Il compositore dichiarò la propria passione per Franz Schubert nella sua recensione-saggio alla prima monografia importante sul musicista viennese pubblicata in Italia, quella di Mary Tibaldi Chiesa, *Schubert: La*

vita – *L'opera* apparsa nel 1932 nella collezione “I grandi musicisti italiani e stranieri” di Treves-Treccani-Tumminelli. Nel 1928, in Europa e negli Stati Uniti aveva avuto luogo la settimana schubertiana internazionale per ricordare il musicista austriaco nel centenario della morte: questo evento culturale rappresentò l’inizio della definizione di Schubert – sino ad allora poco conosciuto e insufficientemente apprezzato – come grande, originale compositore. Ancora nel 1929, proprio negli Stati Uniti si tracciavano comparazioni tra Schubert e Foster, che da un lato mostrano la mancanza di confini tracciati tra musica classica e canzoni, o tra Lied/art song e popular song (secondo un’inclusività tipica dello sguardo musicologico americano), ma dall’altro lato provano quanto Schubert fosse ancora valutato con criteri semplificati, persino primitivi, anche dai critici e dagli storici più finemente preparati.⁶⁹

In uno sguardo tanto raffinato quanto cosmopolita, tanto colto quanto avventuroso, e tanto rispettoso della storia della musica quanto aperto al riconoscimento di un’influenza reciproca tra generi e stili, Whitman e il Nuovo Mondo acquistano, nella visione compositiva di Mario Castelnuovo-Tedesco, la statura di classici. La poesia americana viene posta entro una linea di continuità con i massimi poeti europei e viene ampliata la nozione di ciclo di liriche da camera secondo una nuova inclusività che mira oltre, verso orizzonti di esperienze e valori di terre lontane transoceaniche, dando così luce ad una ghirlanda di Songs il cui stile rende omaggio all’adorato Schubert, a Schumann e Brahms, non meno che al dono melodico della tradizione vocale italiana e ai più moderni sviluppi della lirica da camera europea.

Negli Stati Uniti dal 1939, lontano dalla sua amata Firenze, nella seconda metà della propria vita e carriera, Mario Castelnuovo-Tedesco al tempo stesso si aprì alla lealtà verso il suo Paese di adozione – che lo aveva accolto e salvato, che gli aveva dato un lavoro – e approfondì la consapevolezza delle sue due riscoperte identità di origine, quella ebraica e quella italiana, con significative conseguenze sul piano musicale. La valorizzazione della propria doppia comunità di appartenenza venne anche pubblicamente esposta e commentata dal compositore in scritti importanti.

Nel 1940, Castelnuovo-Tedesco scrisse l’articolo *Jewish background of an exiled musician*, pubblicato in «The American Jewish Outlook»⁷⁰ e in altri periodici ebraici. In questo titolo, “background” significa

⁶⁹ John Tasker Howard (1890-1964), autore della prima storia organica della musica statunitense (*Our American Music: A Comprehensive History from 1620 to the Present*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1929; varie ristampe e nuove edizioni) esaltò Stephen Collins Foster, autore di celeberrime canzoni americane ottocentesche, paragonandolo a Schubert quale grandissimo maestro nell’arte della semplicità e nell’inesauribile dono melodico.

⁷⁰ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Jewish background of an exiled musician*, «The American Jewish Outlook», 26 luglio 1940; anche, con il titolo *My musical background*, in «The Southern Israelite» (1940) e, con il titolo *Modern composer tells story of life*, in «The Jewish Press» (21 giugno 1940); Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, Library of Congress Music Division, Box 115, Folder 9.

“ambiente, formazione” ma anche “eredità”. Il concetto di esilio si andò successivamente ridimensionando negli anni successivi, sino a divenire parte di un vero e proprio biculturalismo, nel riconoscimento della doppia patria. E il compositore non si definì più “in esilio”, se non nel senso ampio esistenziale di estraniamento dall’idea stessa di patria e di appartenenza.⁷¹ Nel medesimo cruciale anno 1940, Castelnuovo-Tedesco scrisse altresì *The Jewish Chapter of My Autobiography*, di cui sono conservati il manoscritto e il dattiloscritto.⁷²

Il compositore sottolineò pure spesso, in quel periodo, la sua fiorentinità, continuando per anni a firmarsi “Musicista fiorentino”/”Musician of Florence”, come occasionalmente ricorreva a questa cifra identificativa – segno di un gusto e di uno stile – già prima dell’espatrio.

Nella nuova prospettiva professionale e personale determinata dalla sua assunzione da parte degli MGM Studios di Hollywood, nel riproporzionarsi delle aspirazioni artistiche e della consapevolezza del proprio ruolo di compositore e figura pubblica di musicista, anche la relazione con i testi poetici in lingua inglese e con la cultura statunitense assunse nuove passioni, sfaccettature, complessità.

Ad esempio, egli coltivò il progetto di costruirsi un repertorio americano di liriche da camera, una serie di songs su versi “leggeri” dei suoi contemporanei Edna St. Vincent Millay⁷³ e Arthur Guiterman,⁷⁴ poeti all’epoca molto noti negli Stati Uniti; songs che rivelano influenze di stili musicali americani. Fu un disegno di breve durata, il quale produsse un gruppetto di liriche finemente confezionate, rare o inedite, scritte tra il 1940 e il 1941.⁷⁵

La nuova vita di musicista americano, sommatosi all’esperienza della distanza, rinvigorì in Castelnuovo-Tedesco un’ispirazione costante, una sua vera e propria identità creativa: lo sguardo rivolto a Shakespeare. Tra le liriche su testi poetici in lingua inglese da lui composte negli anni statunitensi si staglia infatti la raccolta, anch’essa totalmente inedita, di *Shakespeare Sonnets*: i Sonetti di William Shakespeare musicati da Castelnuovo-Tedesco sono trentadue scelti tra i 154 che costituiscono il canone del poeta inglese.

Proprio nel 1940, l’amore e l’interesse creativo per Shakespeare sono spiegati dal compositore nel suo articolo *Shakespeare and Music*, pubblicato in «Shakespeare Association Bulletin»:⁷⁶ Shakespeare «asked for

⁷¹ In *Una vita di musica*, v. su questo argomento la toccante pag. 492.

⁷² Mario Castelnuovo-Tedesco, *The Jewish Chapter of My Autobiography*, 1940; manoscritto e dattiloscritto presso i Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 116, Folder 13.

⁷³ Edna St. Vincent Millay (1892-1950).

⁷⁴ Arthur Guiterman (1871-1943).

⁷⁵ Queste liriche sono state in anni recenti eseguite con successo in occasione di eventi pubblici organizzati e curati da ICAMus, svoltisi a Washington e a Firenze; per ulteriori dettagli, v. la nota 83. Il compositore vi si sofferma alle pagg. 326-327 di *Una vita di musica*.

⁷⁶ Mario Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, «Shakespeare Association Bulletin», Vol. XV, No. 3 (July, 1940), pagg. 166-174.

musical collaboration as a necessary element for completing the poetic expression».⁷⁷ Castelnuovo-Tedesco attribuisce massima importanza al pieno rispetto del testo poetico originale, lamentando che persino il grande Purcell abbia impiegato adattamenti di librettisti sciagurati (“unfortunate”). Naturalmente, qui Castelnuovo giudica Purcell non dalla prospettiva dell’opera barocca, mirata alla modernizzazione del grande ma ormai “vecchio” Shakespeare entro una mutata estetica teatrale, bensì dal punto di vista della predilezione per la moderna lirica da camera orientata primariamente verso l’aderenza alla parola poetica. Inoltre:

His [di Shakespeare] English is a perfectly musical language: I dare say (from my experience with it) that it unites the spiritual subtlety of English with the sonorous splendor of Italian. We must therefore approach him in English (and with the original text) and it is perhaps for the musician whose language is English to say the final word on the subject, to recapture and to complete the heritage left unfinished by Purcell.

Ai ventotto Sonetti dell’Opus 125, tutti musicati negli Stati Uniti negli anni Quaranta,⁷⁸ Castelnuovo-Tedesco dedica il Capitolo 89 di *Una vita di musica*, ove li definisce il «gruppo isolato ed orgoglioso dei *Shakespeare Sonnets*». ⁷⁹ Egli rammenta l’esitazione iniziale nel comporre musica su testi così complessi: “soltanto” quattro vennero prodotti nel luglio 1944:

Ma quando li ripresi (un anno dopo) la vena era ormai facile e il “problema”, direi, risolto: ne musicai (fra il 17 agosto e il 13 ottobre del 1945, a pochi giorni di distanza l’uno dall’altro) altri ventitre! Con una rapidità notevole, se si pensa al calibro e alla difficoltà di quelle poesie; un altro ne aggiunsi molto più tardi (nel 1947).⁸⁰

Castelnuovo-Tedesco prosegue quindi il suo racconto, indagando le vertiginose altezze universali della poesia shakespeareana a lui tanto cara, per descrivere successivamente i propri Sonetti con orgogliosa soddisfazione, fatto insolito per un compositore generalmente assai modesto:

Della mia musica non ho molto da dire, e sarebbe troppo lungo andare (uno per uno) attraverso i Sonetti che ho musicato: mi è persino difficile dire quali siano i migliori; e (per quanto abbia per alcuni una spiccata preferenza) credo che siano in fondo equivalenti. Non hanno, forse, [...] la varietà e la piacevolezza dei *Shakespeare Songs* (né avrebbero potuto averla), ma li ritengo, nello sposalizio, direi, della voce e del commento pianistico, più perfetti, e li considero (in questo campo) come il mio punto d’arrivo. È un lavoro di cui sono (lo confesso) particolarmente orgoglioso [...].

⁷⁷ Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare and Music*, pag. 166.

⁷⁸ Le quattro liriche che costituiscono gli Addenda all’Opus 125 furono composte nel 1963.

⁷⁹ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, Cap. 89, *Shakespeare Sonnets*, pagg. 447-454; la citazione si trova alla pag. 450.

⁸⁰ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pagg. 451-452.

Ritengo [...] fra le mie maggiori fortune di poter esser giunto (dopo tanti anni di svariate esperienze) ad un'espressione lirica così compiuta come quella dei Sonetti; e sono sicuro che, se un giorno fossero pubblicati, verrebbero considerati (mi si perdoni l'immodestia) fra i migliori esempi della lirica musicale inglese. Ma appunto per questo (perché li ritengo il mio punto d'arrivo, e perché, dopo Shakespeare, mi sarebbe stato difficile, per non dire impossibile, trovare una poesia lirica di uguale altezza) praticamente, dopo i Sonetti, ho abbandonato la lirica vocale da camera (se dovessi scriverne ancora cercherei, probabilmente, delle poesie italiane) e la mia produzione vocale si è volta di preferenza ad altre forme e ad altre fonti: al coro, all'Oratorio, alla Bibbia.⁸¹

Nel manoscritto degli *Shakespeare Sonnets*, le liriche si succedono secondo l'ordine progressivo del canone shakespeariano, che tuttavia non corrisponde affatto all'ordine della composizione. Alle settimane comprese fra il 17 agosto (soprattutto dal 27 di quel mese) e il 13 ottobre 1945 risale la composizione della maggior parte dei *Sonetti di Shakespeare*. Una vena creativa manifestatasi durante settimane in cui fatti tragici e memorabili scuotevano il mondo, per condurre al termine del secondo conflitto mondiale: 6 agosto, Hiroshima; 9 agosto, Nagasaki; 15 agosto, resa del Giappone; 2 settembre, fine della guerra. In settembre, Castelnuovo-Tedesco musicò un Sonetto ogni uno-due giorni.⁸²

In modo ammirevole il compositore affronta l'intrico di subordinate, ipotetiche, interrogative, le comparazioni multiple e le risorse della retorica elisabettiana, l'uniformità metrica del pentametro shakespeariano e la struttura strofica del sonetto, entro i cui confini egli sa creare infinite sfumature melodiche, espressive e di accenti; asseconda le "svolte" shakespeariane tipiche del passaggio strofico, con grande maestria nel colorare il tono degli affetti. La parte pianistica suggerisce in alcuni Sonetti la presenza di altri strumenti: *dolce (like lute)*; *p espr (like bassoon - fagotto)*; *light and crisp (like Harpsichord)* [Sonetto CXXVIII]; *mf espr (quasi cello solo)* [Sonetto XXVII], così suscitando rammemoramenti "storici" e di ambientazione. La tessitura vocale degli *Shakespeare Sonnets*, ancora una volta, non è mai specificata. Si mantiene solitamente su un registro medio, prossimo alla "naturale" emissione della voce nel parlato, sconfinando da quest'area soltanto laddove l'eloquenza del testo lo richieda.

Vi sono infine nei Sonetti richiami ad una varietà di stili musicali americani, in un'allusione frequente eppur mai resa troppo esplicita o insistita: quelle potenzialità dei riferimenti americani che all'inizio degli anni Quaranta il compositore aveva esplorato come parte del suo processo di acclimatazione culturale e professionale nel Nuovo Mondo, sono ormai assimilate quali elementi di un habitat permanente, che spontaneamente si presentano all'arte musicale sotto forma di strumenti agili, pronti all'uso.

⁸¹ Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, pagg. 453-454.

⁸² Vedi la Cronologia dei Sonetti nell'Appendice 2 a questo saggio.

In conclusione, una comune originalità di scelte poetiche e soluzioni compositive di Mario Castelnuovo-Tedesco – in Italia negli anni Trenta e negli Stati Uniti a cominciare dagli anni Quaranta – si manifesta nel ciclo whitmaniano *Leaves of Grass* e nei *Sonetti di Shakespeare*. Due opere amate dal loro compositore e da lui stesso sentite come realizzazioni tra le sue più felici e compiute; eppure entrambe rimaste inedite e sino ai nostri giorni assai raramente eseguite.⁸³ I due manoscritti musicali (rispettivamente di 50 e 172 pagine) hanno pienamente colto e valorizzato quella “trasparenza spirituale” da Castelnuovo-Tedesco acutamente sentita nella lingua inglese e in maniera particolare nei due poeti.

Ad uno sguardo attento, gli orizzonti americani di Mario Castelnuovo-Tedesco sono la naturale, coerente estensione di un unico orizzonte ampio che sempre caratterizzò questo autore, e che stiamo gradualmente ricomponendo nella sua linea di continuità.

⁸³ Di questi manoscritti musicali inediti di Castelnuovo-Tedesco, e dei rari songs su versi di St. Vincent Millay e Guiterman, hanno avuto luogo in anni recenti esecuzioni pubbliche curate da ICAMus, affidate al tenore Salvatore Champagne e al pianista Howard Lubin: Charleston, S.C., Convegno Internazionale AAIS - American Association for Italian Studies, 5 maggio 2012 (*Leaves of Grass* - ciclo completo); Washington, D.C., Italian Embassy, 22 ottobre 2013 (*Leaves of Grass* - ciclo completo; liriche su testi di Edna St. Vincent Millay e Arthur Guiterman); Washington, D.C., The Library of Congress, Coolidge Auditorium, 23 ottobre 2013 (selezione *Leaves of Grass*; liriche su testi di Edna St. Vincent Millay e Arthur Guiterman); Firenze, “Intersections/Intersezioni” International Conference, Kent State University - Palazzo dei Cerchi, 5 giugno 2015 (selezione *Leaves of Grass*; liriche su testi di Edna St. Vincent Millay e Arthur Guiterman; selezione *Shakespeare Sonnets*); Firenze, *Mario Castelnuovo-Tedesco. Firenze e altri orizzonti. Convegno e Concerto*, Lyceum Club Internazionale - Palazzo Giugni, 8 giugno 2015 (*Leaves of Grass* - ciclo completo; selezione *Shakespeare Sonnets* - 10 Sonetti).

APPENDICE 1

Mario Castelnuovo-Tedesco

LEAVES OF GRASS – WALT WHITMAN’S TEXTS

I.

What think you I take my pen in hand to record?

The battle-ship, perfect-model’d, majestic, that I saw pass the
 offing to-day under full sail?

The splendors of the past day? or the splendor of the night that
 envelops me?

Or the vaunted glory and growth of the great city spread around
 me? – no;

But I record of two simple men I saw to-day on the pier in the
 midst of the crowd, parting the parting of dear friends,

The one to remain hung on the other’s neck and passionately
 kiss’ed him

While the one to depart tightly prest the one to remain in his arms.

II.

I dream’d in a dream I saw a city invincible to the attacks of
 the whole of the rest of the earth,

I dream’d that was the new city of Friends,

Nothing was greater there than the quality of robust love, it led
 the rest,

It was seen every hour in the actions of the men of that city,
And in all their looks and words.

III.

Sometimes with one I love I fill myself with rage for fear I
 effuse unreturn’d love,

But now I think there is no unreturn’d love, the pay is certain
 one way or another,

(I loved a certain person ardently and my love was not return’d,
Yet out of that I have written these songs.)

IV.

We two boys together clinging,

One the other never leaving,
Up and down the roads going, North and South excursions making,
Power enjoying, elbows stretching, fingers clutching,
Arm'd and fearless, eating, drinking, sleeping, loving,
No law less than ourselves owning, sailing soldiering, thieving,
 threatening,
Misers, menials, priests alarming, air breathing, water drinking,
 On the turf or the sea-beach dancing,
Cities wrenching, ease scorning, statutes mocking, feebleness
 chasing
Fulfilling our foray.

V.

Are you the new person drawn toward me?

To begin with take warning, I am surely far different from what
 you suppose;
Do you suppose you will find in me your ideal?
Do you think it so easy to have me become your lover?
Do you think the friendship of me would be unalloy'd satisfaction?
Do you think I am trusty and faithful?
Do you see no further than this façade, this smooth and tolerant
 manner of me?
Do you suppose yourself advancing on real ground toward a
 real heroic man?
Have you no thought O dreamer that it may be all maya,
 illusion?

VI.

When I peruse the conquer'd fame of heroes and the victories

 of mighty generals, I do not envy the generals,
Nor the President in his Presidency, nor the rich in his great
 house.
But when I hear of the brotherhood of lovers, how it was with
 them,
How through life, through dangers, odium, unchanging,
 long and long,
How through youth and through middle and old age, how unfaltering,
 how affectionate and faithful they were,
Then I am pensive – I hastily walk away fill'd with the bitterest
 envy.

VII.

A glimpse through an interstice caught,

Of a crowd of workmen and drivers in a bar-room around the
stove late of a winter night, and I unremark'd seated in a
corner,

Of a youth who loves me and whom I love, silently approaching
and seating himself near, that he may hold me by the hand,

A long while amid the noises of coming and going, of drinking
and oath and smutty jest,

There we two, content, happy in being together, speaking little,
perhaps not a word.

VIII.

This moment yearning and thoughtful sitting alone,

It seems to me there are other men in other lands yearning
and thoughtful,

It seems to me I can look over and behold them in Germany,
Italy, France, Spain,

Or far, far away, in China or Russia or India, talking other
dialects,

And it seems to me if I could know those men I should become
attached to them as I do to men in my own lands

O I know we should be brethren and lovers,

O I know, I know I should be happy with them.

IX.

Trickle drops! my blue veins leaving!

O drops of me! trickle, slow drops,

Candid from me falling, drip, bleeding drops,

From wounds made to free you whence you were prison'd,

From my face, from my forehead and lips,

From my breast, from within where I was conceal'd, press forth
red drops, confession drops,

Stain every page, stain every song I sing, every word I say,
bloody drops,

Let them know your scarlet heat, let them glisten,

Saturate them with yourself all ashamed and wet,

Glow upon all I have written or shall write, bleeding drops,

Let it all be seen in your light, blushing drops.

X.

And now gentlemen,

A word I give to remain in your memories and minds,
As base and finale too for all metaphysics.

(So to the students the old professor,
At the close of his crowded course.)

Having studied the new and antique, the Greek and Germanic
systems,
Kant having studied and stated, Fichte and Schelling and Hegel,
Stated the lore of Plato, and Socrates greater than Plato,
And greater than Socrates sought and stated, Christ divine having
studied long.

I see reminiscent to-day those Greek and Germanic systems,
See the philosophies all, Christian churches and tenets see,
Yet underneath Socrates clearly see, and underneath Christ the
divine I see.

The dear love of man for his comrade, the attraction of friend
to friend,
Of the well-married husband and wife, of children and parents,
Of city for city and land for land.

APPENDICE 2

Mario Castelnuovo-Tedesco

SHAKESPEARE SONNETS – TIMELINE/CRONOLOGIA

Manuscript sources at: Library of Congress Music Division, Washington, D.C., U.S.A.; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers - Box 37, Folders 1-2-3:

Box 37, Folder 1: Opus 125 (1944-1945, 27 sonnets; 1947, 1 sonnet): holograph manuscript and copies; ordered according to numbering of Shakespeare's Sonnets; Sonnet XCIV is for mixed chorus and piano; Sonnet CXXIX and Sonnet CLIV are a cappella (piano for rehearsal only).

Box 37, Folder 2: Copy of holograph manuscript score, in bound volume – Opus 125 (1944-1945, 27 sonnets; 1947, 1 sonnet); ordered according to numbering of Shakespeare's Sonnets; Sonnet XCIV is for mixed chorus and piano; Sonnet CXXIX and Sonnet CLIV are a cappella (piano for rehearsal only).

Box 37, Folder 3: Opus 125 (1963): Addenda to Opus 125; 4 sonnets; holograph manuscript score.

ORDER IN MANUSCRIPT INDEX OF SETTINGS 1-28 (1944-1945, 1947) WHICH FOLLOWS NUMBERING ORDER OF WILLIAM SHAKESPEARE'S SONNETS:

1. VIII – Music to hear, why hears't thou music sadly? – *Quiet* – 6 pp. (1-6) – Beverly Hills, July 22, 1944.
2. XVIII – Shall I compare thee to a summer's day? – *Allegretto (simple and gracious)* – 5 pp. (7-11) – Beverly Hills, July 25, 1944.
3. XXIX – When in disgrace with fortune and men's eyes – *Agitato (in 2)* – 5 pp. (12-16) – Beverly Hills, January 31, 1945.

4. XXX – When to the sessions of sweet silent thought – *Very quiet (soft and intimate)* – 4 pp. (17-20) – Beverly Hills, July 3, 1944 – “per Aldo”.
5. XXXI – Thy bosom is endeared with all hearts – *Un poco agitato (in 2) (but not too fast)* – 5 pp. (21-25) – Beverly Hills, September 19, 1945.
6. XXXII – If thou survive my well-contented day – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (26-30) – Beverly Hills, October 12, 1945.
7. LIII – What is your substance whereof are you made – *Vague and subtle (Allegretto grazioso)* – 5 pp. (31-35) – Beverly Hills, September 22, 1945.
8. LVII – Being your slave, what should I do but tend – *Morbid and lazy* – 5 pp. (36-40) – Beverly Hills, September 15, 1945.
9. LX – Like as the waves make towards the pebbled shore – *Un poco agitato* – 5 pp. (41-45) – Beverly Hills, August 27, 1945.
10. LXIV – When I have seen by time’s fell hand defaced – *Moderato (but heavy and dramatic)* – 4 pp. (46-49) – Beverly Hills, October 8, 1945 – “per Aldo”.
11. LXV – Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea – *Heavy and tragic* – 5 pp. (50-54) – Beverly Hills, September 13, 1945 – “per Aldo”.
12. LXXIII – That time of year thou may’st in me behold – *Allegretto tranquillo (not too slow)* – 5 pp. (55-59) – Beverly Hills, September 10, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
13. LXXVII – Farewell! Thou art too dear for my possessing – *Quiet and sad* – 5 pp. (60-64) – Beverly Hills, August 17, 1945.
14. XC – Then hate me when thou wilt; if ever now – *Drammatico ma sostenuto* – 4 pp. (65-68) – Beverly Hills, September 7, 1945.
15. XCIV – They that have power to hurt and will do none – *Risoluto (alla breve)* – 12 pp. (69-80) – Beverly Hills, October 11, 1945 – for 4-part mixed chorus and piano.
16. XCVII – How like a winter hath my absence been – *Quiet, simple and sad* – 5 pp. (81-85) – Beverly Hills, August 29, 1945.
17. XCVIII – From you have I been absent in the spring – *Mosso (in 2)* – 6 pp. (86-91) – Beverly Hills, September 2, 1945.
18. CII – My love is strengthen’d, though more weak in seeming – *Moderato ma appassionato* – 5 pp. (92-96) – Beverly Hills, October 10, 1945.

19. CIV – To me, fair friend, thou never can be old – *Andante (Quiet and soft, but not too slow)* – 5 pp. (97-101) – Beverly Hills, July 18, 1944.
20. CV – Let not my love be called idolatry – *Allegretto mosso (very simple and tender)* – 6 pp. (102-107) – Beverly Hills, September 18, 1945 – “a Clara”.
21. CVI – When in the chronicle of wasted time – *Allegretto* – 5 pp. (108-112) – Beverly Hills, August 20, 1945.
22. CIX – O never say that I was false of heart – *Moderato - very free (in stile recitativo)* – 5 pp. (113-117) – Beverly Hills, September 17, 1945.
23. CXVI – Let me not to the marriage of true minds – *Very quiet* – 5 pp. (118-122) – Beverly Hills, September 8, 1945 – “a Clara”.
24. CXXVIII – How oft, when thou, my music, music play’st – *Moderato molto grazioso* – 5 pp. (123-127) – Beverly Hills, October 13, 1945 – “a Clara”.
25. CXXIX – Th’expense of spirit is a waste of shame – *Con forza (Energetico) – Moderatamente mosso* – 11 pp. (128-138) – Beverly Hills, September 20, 1945 – “to Sidney B. Cutner” – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
26. CXLVI – Poor soul, the center of my sinful heart – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (139-143) – Beverly Hills, September 4, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
27. CLIV – The little love god, lying once asleep – *Allegretto scherzando* – 8 pp. (144-151) – Beverly Hills, September 21, 1945 – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
28. XXVII – Weary with toil, I haste me to my bed – *Slow and tired* – 5 pp. (152-156) – Beverly Hills, April 17, 1947.

ORDER OF COMPOSITION OF ALL OF THE 32 SONNETS (1944-1963):

1. XXX – When to the sessions of sweet silent thought – *Very quiet (soft and intimate)* – 4 pp. (17-20) – Beverly Hills, July 3, 1944 – “per Aldo”.
2. CIV – To me, fair friend, thou never can be old – *Andante (Quiet and soft, but not too slow)* – 5 pp. (97-101) – Beverly Hills, July 18, 1944.
3. VIII – Music to hear, why hears’t thou music sadly? – *Quiet* – 6 pp. (1-6) – Beverly Hills, July 22, 1944.

4. XVIII – Shall I compare thee to a summer’s day? – *Allegretto (simple and gracious)* – 5 pp. (7-11) – Beverly Hills, July 25, 1944.
5. XXIX – When in disgrace with fortune and men’s eyes – *Agitato (in 2)* – 5 pp. (12-16) – Beverly Hills, January 31, 1945 – “per Aldo”.
6. LXXVII – Farewell! Thou art too dear for my possessing – *Quiet and sad* – 5 pp. (60-64) – Beverly Hills, August 17, 1945.
7. CVI – When in the chronicle of wasted time – *Allegretto* – 5 pp. (108-112) – Beverly Hills, August 20, 1945.
8. LX – Like as the waves make towards the pebbled shore – *Un poco agitato* – 5 pp. (41-45) – Beverly Hills, August 27, 1945.
9. XCVII – How like a winter hath my absence been – *Quiet, simple and sad* – 5 pp. (81-85) – Beverly Hills, August 29, 1945.
10. XCVIII – From you have I been absent in the spring – *Mosso (in 2)* – 6 pp. (86-91) – Beverly Hills, September 2, 1945.
11. CXLVI – Poor soul, the center of my sinful heart – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (139-143) – Beverly Hills, September 4, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
12. XC – Then hate me when thou wilt; if ever now – *Drammatico ma sostenuto* – 4 pp. (65-68) – Beverly Hills, September 7, 1945.
13. CXVI – Let me not to the marriage of true minds – *Very quiet* – 5 pp. (118-122) – Beverly Hills, September 8, 1945 – “a Clara”.
14. LXXIII – That time of year thou may’st in me behold – *Allegretto tranquillo (not too slow)* – 5 pp. (55-59) – Beverly Hills, September 10, 1945 – “a Memmi Strozzi”.
15. LXV – Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea – *Heavy and tragic* – 5 pp. (50-54) – Beverly Hills, September 13, 1945 – “per Aldo”.
16. LVII – Being your slave, what should I do but tend – *Morbid and lazy* – 5 pp. (36-40) – Beverly Hills, September 15, 1945.
17. CIX – O never say that I was false of heart – *Moderato - very free (in stile recitativo)* – 5 pp. (113-117) – Beverly Hills, September 17, 1945.
18. CV – Let not my love be called idolatry – *Allegretto mosso (very simple and tender)* – 6 pp. (102-107) – Beverly Hills, September 18, 1945 – “a Clara”.

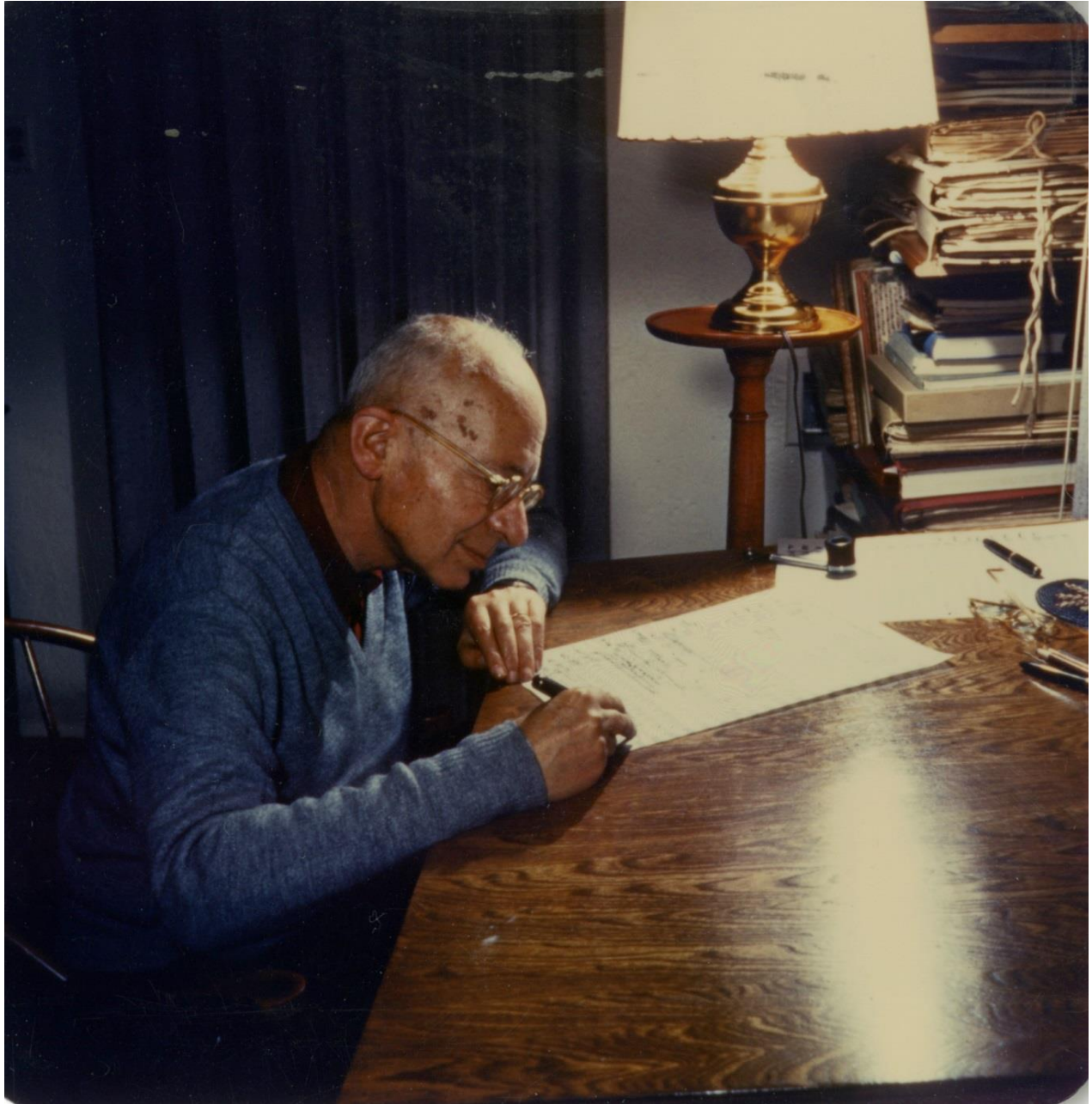
19. XXXI – Thy bosom is endeared with all hearts – *Un poco agitato (in 2) (but not too fast)* – 5 pp. (21-25) – Beverly Hills, September 19, 1945.
20. CXXIX – Th’expense of spirit is a waste of shame – *Con forza (Energetico) – Moderatamente mosso* – 11 pp. (128-138) – Beverly Hills, September 20, 1945 – “to Sidney B. Cutner” – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
21. CLIV – The little love god, lying once asleep – *Allegretto scherzando* – 8 pp. (144-151) – Beverly Hills, September 21, 1945 – for 4-part mixed chorus a cappella (piano for rehearsal only).
22. LIII – What is your substance whereof are you made – *Vague and subtle (Allegretto grazioso)* – 5 pp. (31-35) – Beverly Hills, September 22, 1945.
23. LXIV – When I have seen by time’s fell hand defaced – *Moderato (but heavy and dramatic)* – 4 pp. (46-49) – Beverly Hills, October 8, 1945 – “per Aldo”.
24. CII – My love is strengthen’d, though more weak in seeming – *Moderato ma appassionato* – 5 pp. (92-96) – Beverly Hills, October 10, 1945.
25. XCIV – They that have power to hurt and will do none – *Risoluto (alla breve)* – 12 pp. (69-80) – Beverly Hills, October 11, 1945 – for 4-part mixed chorus and piano.
26. XXXII – If thou survive my well-contented day – *Moderato (Grave and funereal)* – 5 pp. (26-30) – Beverly Hills, October 12, 1945.
27. CXXVIII – How oft, when thou, my music, music play’st – *Moderato molto grazioso* – 5 pp. (123-127) – Beverly Hills, October 13, 1945 – “a Clara”.
28. XXVII – Poor soul, the center of my sinful heart – *Slow and tired* – 5 pp. (152-156) – Beverly Hills, April 17, 1947.
29. XL – Take all my loves, my love, yea, take them all – *Slow and tender* – Beverly Hills, Oct. 13-14, 1963.
30. LXXI – No longer mourn for me when I am dead – *Lento - funebre* – Beverly Hills, Oct. 16-17, 1963.
31. XXXV – No more be grieved at that which thou hast done – *Freely (quasi recitativo)*; piano part: *Freely (following the voice)* – Beverly Hills, Oct. 19, 1963.
32. XLVII – Betwixt mine eyes and heart a league is took – *Andante grazioso* – Beverly Hills, Oct. 21-22, 1963.

SUMMARY:

COMPOSITION TIMELINE OF MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO'S SHAKESPEARE SONNETS:

July 3-25, 1944	(4 settings)
January 1945	(1 setting)
August-October 1945	(22 settings; 3 settings for mixed chorus September-October 1945)
April 1947	(1 setting)
October 13-22 1963	(4 settings)





Mario Castelnuovo-Tedesco in his studio, Beverly Hills; 1960s; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 144, Folder 15; reproduced by permission.

JOHN CHAMPAGNE

***Whitman, Fascist Ambiguity and Castelnuovo-Tedesco's Covert Critique*⁸⁴**

Explaining how a work of art came into existence is never simple. While it is tempting to follow the Romantics and simply cite the artist's inner life as sufficient cause, the modernist avant-garde vociferously challenged the equation "art equals self-expression." As someone whose aesthetic was a rich mix of Romanticism and Modernism, Mario Castelnuovo-Tedesco invites us to imagine in complex ways the circumstances that led to the Whitman songs. Of course, that the cycle was composed in year fourteen of the *Ventennio* renders particularly prescient the question of how the *Leaves of Grass* cycle came to be. Considered in the shadow of Fascism, Castelnuovo-Tedesco's decision to end the cycle with a poem invoking "the dear love of man for his comrade" can only intrigue modern listeners.

In his *Symposium*, Plato proposed that no poet could hope to achieve greatness minus the madness that results from possession by the Muses. Following a period of nervous exhaustion, Castelnuovo-Tedesco composed his *Leaves of Grass* cycle in a Bacchic frenzy itself in keeping with Whitman's pagan sensibility (and references to Socrates and Plato!) So debilitated by exhaustion and loneliness that this typically prolific composer could not work, Castelnuovo-Tedesco had received a book of Whitman's poetry, in 1936, from his family doctor, Vincenzo Lapicciarella, and "what medicine could not do, poetry could!" As he recounts in his autobiography *Una vita di musica (A Life with Music)* the composer immediately "fell in love" with Whitman's poetry, "so full of warmth, of enthusiasm, of human solidarity." Castelnuovo-Tedesco considered the songs among [his] best; "I found in them a freshness of inspiration and a warmth of inflection I had long lost." He had hoped to have them published in the US but archly confessed, "I found in American editors a strange bias against the poetry of Whitman (who is nonetheless considered *the* national poet, but only due to his patriotic poetry)."

Given that Whitman was known internationally as the preacher of brotherly love and the poet of democracy, how was it possible for Castelnuovo-Tedesco – a Modernist (at least according to Fascist hardliners) and a Jew – to write these songs without fear of retribution? The composer's efforts coincide

⁸⁴ This essay was presented as a paper at the "Intersections/Intersezioni" International Conference, ICAMus Session, Florence, 5 June 2015.

with the struggle to determine a properly Fascist aesthetic and the debates, conducted in the Italian press, around Modernism – specifically, the tendency among certain “fascists of the first hour” to equate Modernism with “internationalism,” “Hebraism,” and “Bolshevism.” It is well remarked, however, that, unlike Hitler, Mussolini himself refused to denote a single Fascist aesthetic, the catholicity of his patronage on the one hand an attempt to secure the loyalty of artists and on the other, a kind of gambit: hoping that *someone* would bring glory to Fascist Italy, Mussolini gave financial support even to artists who were not strong advocates of the regime, as long as they did not publicly voice their opposition (Sachs, Stone).

Italian fascism’s attitude toward anti-Semitism was ambiguous; certain fascists were anti-Jewish from the regime’s beginnings. Their position was strengthened after the Concordate in 1929, and they used the fact that Italian Jews had a tradition of sending money to their co-religionists in Palestine as an occasion to question Jewish patriotism. The scholarly consensus today is that Italian anti-Semitism was homegrown and not merely a “foreign” import from Germany, as the post-war myth of Italians as *la brava gente* asserted (Del Boca; Sarfatti).

The long history of Italian anti-Semitism, however, is itself quite complex. On the one hand, the medieval and early Renaissance periods saw incidents of persecution, a particularly horrific one following what is termed the blood libel, invented by Franciscan friars like Fra Bernadino da Feltre, wherein the Jews of Trent were accused of murdering a Christian infant and using his blood to make matzo (Roth). Italy is also responsible for the invention of the ghetto, and at various periods in history, Jews were required to wear badges or other identifying signs. On the other hand, the Jewish presence in Rome dates to the late Republican period, enforcement of anti-Jewish measures was often uneven (and in some cases, nonexistent), many areas of Italy welcomed Jews from the 1492 Spanish expulsion, and, unlike their European neighbors, many regions in Italy never banished their Jews. Until 1938, Fascist anti-Semitism did not include anti-Jewish laws, and Jews were allowed to be members of the Party. Castelnuovo-Tedesco’s Jewish identity did not automatically endanger his career.

Whitman was first introduced to Italian audiences in 1879; in 1887, the first Italian volume of his work appeared. 1907 saw the publication of a two-volume edition of the complete poems that was then revised in 1923. Giuseppe Mazzini and Giosuè Carducci were both champions of Whitman’s work.

In fact, Whitman’s poetry appealed both to Fascists and anti-Fascists alike. Castelnuovo-Tedesco set poems from what is today considered Whitman’s most homoerotic cluster, *Calamus*. The extent to which the composer heard these homoerotic overtones can be imagined as consistent with the same

tolerant cultural and humanist outlook with which he regarded Shakespeare's Sonnets, which inspired him with their powerful expression of love, free of prejudice and constraints. We know that these homo-tones were perceived by Cesare Pavese (arrested in 1935 on suspicion of participating in anti-fascist activity). Pavese's response is itself fascinating: he accepts Whitman's pansexuality as a product of the poet's healthy, prelapsarian sensibility – an attitude similar to one adopted by Renaissance scholars like Pico della Mirandola and Marsilio Ficino toward antiquity (Carman), and also typical of how European intellectuals of that time regarded America as a land of "innocence."

The idea of Whitman as prelapsarian also found expression, however, in Giovanni Papini's embrace of the poet, Papini locating in Whitman's lyrics a modern primitivism or barbarism in keeping with Fascist ruralism, anti-intellectualism, and critique of the "soft" bourgeoisie – a phrase used to vilify the leaders of liberal Italy. That is, the same characteristics that led Pavese to praise Whitman were also those that could be admired by anti-Semitic fascists like Papini. For Whitman's sensibility could be read as consonant with fascist calls for a new Italian male characterized by his virility and allegedly modeled after Mussolini himself.

That both allies and foes of Fascism could find in Whitman a fellow traveler alerts us to the contradictions of Mussolini's dictatorship – for the critique of the bourgeoisie did nothing, for example, to dissuade Italian industrialists from turning to the regime to "solve," via thuggery, strikes and labor disputes. These contradictions are to some degree what made it possible for Castelnuovo-Tedesco to write his Whitman songs minus fear of reproach. For the history of virility is itself traversed by contradictions. To refer to just one Italian example: in Carlo Goldoni's *La locandiera*, il Cavaliere di Ripafratta equates the pursuit of women with effeminacy and weakness: "Moglie a me! Piuttosto una febbre quartana (26) . . . Pazzi! Pazzi! Quelli che s'innamorano delle donne" (34).

The past two decades have seen the publication of studies of Italian fascist culture that, owing to the fascist determination to produce a "new man" who might redress all the perceived inadequacies of liberal Italy, include examinations of masculinity. But the role of the arts in *resisting* this new man has been overlooked. Barbara Spackman, for example, argues that Italian fascism must be understood as "a discursive formation whose principal node of articulation is 'virility'" (ix). Virtually absent from her book, however, is an analysis of a masculinity not in keeping with the stated values of the regime.

Parallel to Spackman, Lorenzo Benadusi begins his *The Enemy of the New Man* by contrasting the representation of masculinity offered by Francesco Hayez's "I Vespri Siciliani" with images by fascist period artists Mario Sironi and Gerardo Dottori. Benadusi asks, "How was 'the romantic man,'

the effeminate dandy of little virility, transformed into his anti-thesis, the ‘new man’ of the twentieth century?” According to the author, during the twenty years of fascism, “This stereotype of masculine virility reached its peak.” (3)

This idea of a “model of masculinity under fascist Italy” is now so common as to have generated a Wikipedia page. That page defines this model as espousing the values of anti-intellectualism and ruralism and as being anti-Modern, anti-feminist, and anti-bourgeoisie. It cites Mussolini as the prototype of the “hegemonic male” and argues that this model of fascist masculinity was institutionalized via the Opera Nazionale Balilla, the fascist youth group.

But the fascist cultural context—and the representations of the masculine body it produced—was more complicated than this Wikipedia page implies. Specifically, in an attempt to imagine itself as the predestined heir of imperial Rome, fascism frequently employed an antiquarian aesthetic that of necessity alluded to Platonic homoeroticism (as well as Roman pansexuality). Imperial Roman male sexuality was itself a combination of on the one hand a long-standing freedom to make use of the bodies of social inferiors of whatever gender and on the other, a very different model, that of the Greek philosopher and his ephebe (Cantarella). This Greek inspired model achieved a kind of apotheosis in the relationship between the “virile” Emperor Hadrian and his lover Antinous. Following Antinous's death by drowning in the Nile, the young and purportedly beautiful man was deified. The last God added to the Roman pantheon, Antinous and his cult were ultimately fused with that of Dionysus, and there are many surviving representations of Antinous as Dionysus (and, to a lesser extent, Osiris, reminding us of the syncretism of the Roman religion.)

Fascism’s references to ancient Rome could not side-step this historical reality. What the Renaissance, the poetry of Whitman, and the fascist appropriation of Greco-Roman culture could not contain are precisely the contradictions of Platonism. Today we use the term platonic love to define intimate, nonsexual friendships. As described by Plato, however, these friendships were highly eroticized. The homosociality of ancient Rome could be deployed by fascism to both homoerotic and homophobic ends, promoting Platonic bonds but vilifying “passive” homosexuality as effeminate and a threat to the Italian race. During the fascist years, a number of homosexual painters, including Filippo de Pisis, Corrado Cagli, and Guglielmo Janni, pursued a strategy of painting nude male figures that masked their homoeroticism by referencing the Greco-Roman world. Janni and Cagli also reworked Renaissance images of saints and religious figures (including images of St. Sebastian, but also King David and St. Francis) that themselves borrowed from classical, pastoral antecedents.

The fascists' obsession with virility and their appropriation of images from Ancient Rome, however, is only half of the story. For the fascist years also saw the production of representations of masculinity not in keeping with a single, classical model. To understand how and why, we must turn once again to the contradictions of the regime. Despite his paeans to ruralism, perhaps most characteristically embodied in the photographs of the time period – Mussolini driving a tractor, Mussolini threshing wheat – *Il Duce* was committed to industrializing Italy. He was not anti-capitalist but instead encouraged a limited consumption in keeping with the realities of the Italian economy.

The early decades of the twentieth century saw, in response to changes in capitalism, transformations in Western masculinity. A process begun in the late nineteenth century with the appearance of the dandy continued, accelerated by Fordism and Taylorism and their demand for a managerial class (Floyd). That process required the increasing targeting of men as consumers. Masculinity increasingly became something that could be purchased. (Prior to the Wilde trials in 1895, the dandy was not, contra Benadusi, perceived as effeminate and/or homosexual; in the Italian context, Gabriele D'Annunzio, whom Castelnuovo-Tedesco personally knew and admired, is perhaps the most famous example, though Castelnuovo-Tedesco appears in some photos to himself reflect the model of refined, dandified elegance. Breward.)

Fascism could not insulate itself from these transformations, including the gradual if uneven adoption in Italy of Taylorism and Fordism and their attendant deskilling of labor and expansion of the “new” lower middle class of functionary intelligentsia, many of whom staffed the fascist bureaucracy. (Recall that Antonio Gramsci’s “Americanism and Fordism” (“Americanismo e fordismo”) was written from within the walls of a fascist prison.)

As Victoria de Grazia has argued, in the 1920s, Italy’s managerial class was slow to develop and relatively small compared with its counterpart in other European nations, and yet this class fraction bore a certain representative burden. A fascinating early intervention in these debates is Roberto Cantalupo's *La Classe Dirigente* of 1926, Cantalupo being a Fascist deputy to the Italian parliament. Blatant propaganda, Cantalupo's book asserts that the fascist syndicates and accompanying corporatization of society will solve the problem of the clash of interests between owners and workers.

The way that Cantalupo fudges fascism's anti-bourgeois ideology is particularly noteworthy. Reminding them that only Mussolini can protect Italy from Bolshevism (82), the author assures the members of the bourgeoisie that fascism has two historical functions: that of revolution-limiter and that of revolution-initiator. Regarding limiting revolution, it has accomplished an eminently conservative act,

snatching from ruin Western society in general and that of Italy especially, preserving the centuries old sum of artistic, economic, and political civilization that the Asian subversion menaced with death. If Fascism were limited to its conservative action, however, it would have been deprived of originality and would have easily degenerated into a reactionary movement. It was also a revolution-initiator.

Insisting that Mussolini had declared as much from its beginning, Cantalupo argues that fascism is a revolution of both “*soldiers* and *producers*.” “Fascism is the most harmonic fusion of nationalism and syndicalism able to be imagined in order to be a regime, it must comprehend all the interests of the national collectivity and all of the individualism of the producer, merging them and harmonizing them in a single system, robustly united and uniting” (84). Unfortunately for the author, such “harmonizing” was not always possible.

The fascists realized that, in order to compete with the US and Britain, they needed to “Taylorize” not only work, but also leisure (de Grazia 60) This was accomplished chiefly through the Opera Nazionale Dopolavoro, the fascist after-work program that sought to use leisure to create a sense of worker solidarity to replace and circumvent class-based forms of identification that preceded the regime, as well as to produce consent for fascist rule. It specifically took the place of union clubs and socialist circles that had survived into the mid-1920s, when they had been a means whereby workers addressed their own needs.

Mussolini thus offered the new managerial class on which the regime was increasingly dependent a scaled down version of the benefits provided by Fordism. Fascist anti-bourgeois ideology acted as a check on conspicuous consumption, while fascist discourses of virility attempted to calm the potential homosexual panic unleashed by the increased commodification of masculinity. For concern with one's mode of appearance always threatened to conjure the specter of effeminacy, particularly in an Italy with a long tradition of figures like the *cicisbeo* – the indolent aristocrat – and the dandy.

To return to the Whitman cycle: within this complex historical context, should Castelnuovo-Tedesco's setting be considered a felicitous exploitation of the regime's own contradictions? I suggest that we imagine Castelnuovo-Tedesco's cycle as a covert critique of Fascism that redeploys some of the fascists' favorite tropes – the land, the crowd, brotherhood, blood, and glory – to mask that critique.

The months of Castelnuovo-Tedesco's depression – mid 1935 to mid 1936 – coincided almost exactly with fascist international aggression: seeking to expand its colonial possessions, Italy invaded Ethiopia, ultimately deploying chemical warfare. Thanks to victory, King Victor Emmanuel III added “Emperor of Ethiopia” to his title, and both the regime's and Mussolini's personal popularity were at an

all time high. Two years later, the 1938 race laws would force the composer and his family to flee Italy. In one of the poems chosen by Castelnuovo-Tedesco, the speaker suggests that, if he were to know the “yearning and thoughtful” of the entire world, “I should become attached to them as I do to men in my own lands.” Perhaps, in writing his songs, Castelnuovo-Tedesco was also moved by another kind of madness Plato describes: the madness of love.

I have dealt with this topic in further detail in my *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*. New York and London: Routledge, 2013.

Works Cited

Benadusi, Lorenzo. (2005) *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milan: Feltrinelli.

Breward, Christopher. (1999) *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*, Manchester: Manchester University Press.

———. (2000) “The dandy laid bare: embodying practices and fashion for men,” in Stella Bruzzi and Pamela Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*, London: Routledge, 221–38.

Cantarella, Eva. (1988) *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma: Editori Riuniti.

Cantalupo, Roberto. (1926). *La classe dirigente*, Milano: Alpes.

Carman, Charles H. (1983). “Michelangelo’s ‘Bacchus’ and Divine Frenzy,” *Notes in the History of Art* 2, no. 4: 7.

Castelnuovo-Tedesco, Mario. (2005) *Una vita di musica*, James Westby (ed.), Fiesole: Cadmo.

De Grazia, Victoria. (1981) *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Del Boca, Angelo. (1979) *Gli Italiani in Africa Orientale, Vol II: La conquista dell'impero*, Rome and Bari: Laterza.

———. (2009) *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza: Neri Pozza.

Floyd, Kevin. (2009) *The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Goldoni, Carlo. (1983). *La Locandiera*, con uno scritto di Giorgio Strehler, Milano: Oscar Mondadori.

Gramsci, Antonio. (1985) “Americanism and Fordism,” in Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (eds., trans.), *Selections from the Prison Notebooks*, New York, NY: International Publishers, 279–318.

“Model of Masculinity Under Fascist Italy.” (2015) *Wikipedia, the Free Encyclopedia* https://en.wikipedia.org/wiki/Model_of_masculinity_under_fascist_Italy. Accessed 17 June, 2015.

Pavese, Cesare. (1953) “Walt Whitman, poesia del far poesia,” *La lettura americana e altri saggi*, Milan: Giulio Einaudi, 141–63 (originally published in 1933 as “Interpretazione di Walt Whitman poeta,” *La Cultura*, 12.3: 584–604).

———. (1962) “Interpretation of Walt Whitman, poet,” in *Cesare Pavese, American Literature, Essays and Opinions*, Edwin Fussell (trans. and introduction), Berkeley, CA: University of California Press, 117–41.

Roth, Cecil. (1946). *A History of the Jews of Italy*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America.

Sachs, Harvey. (1988) *Music in Fascist Italy*, New York: Norton.

Sarfatti, Michele. (2006) *The Jews in Mussolini’s Italy: From Equality to Persecution*, Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Spackman, Barbara. (1996) *Fascist Virilities*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Stone, Marla. (1998) *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton, NJ: Princeton University Press.



21

SONNET No. XXXI

William Shakespeare Mario Castelnuovo-Tedesco

Un poco agitato (in 2)
(but not too fast!) *mp appassionato*

THY BO-SOM IS EN-DEAR-ED WITH ALL
HEARTS WHICH I, BY LACK-ING, HATH SUP-POS-ED
DEAD: AND THERE REIGNS LOVE, AND ALL LOVE'S LOV-ING

Mario Castelnuovo-Tedesco, *Shakespeare Sonnets*, Op. 25: Sonnet XXXI, *Thy bosom is endeared with all hearts*; holograph manuscript score, p. 21; Beverly Hills, 1945; unpublished; Mario Castelnuovo-Tedesco Papers, The Library of Congress Music Division, Washington, D.C., Box 37, Folder 1; reproduced by permission.