

CARLO PICCARDI

LE INTERROTTE SPERANZE DI ERNEST BLOCH

Ritornato in Europa nel 1930, deluso dall'America dove la sua personalità rancorosa di incompreso l'aveva indotto a emigrare quattordici anni prima, l'intenzione di Ernest Bloch, il compositore ginevrino ormai cinquantenne e affermato, era quella di sottrarsi all'attenzione del prossimo votandosi alla solitudine. Scegliendo come dimora una modesta casa in una valle prealpina della Svizzera italiana tra i monti che facevano da cornice alla cittadina di Lugano, vi si ritirò per cogliere il respiro della natura in cui cercò la rigenerazione, nel tentativo di risollevarsi dal senso d'oppressione prodotto dai condizionamenti dello stile di vita frenetico e dal peso invadente della realtà tecnologica delle metropoli d'oltreoceano in cui era stato costretto a vivere.

Ne abbiamo eloquente testimonianza nelle fotografie scattate nella Valle Capriasca, che, più che documentare la bellezza di una regione ancora incontaminata, riflettono il suo anelito ad affidarsi spiritualisticamente all'energia promanante dalla terra primigenia, dai vegetali e dai minerali, in un paesaggio selvatico dove l'uomo è escluso (e perfino il palpito di vita animale), in distese e in particolari colti al di fuori della possibilità dell'intervento umano su di esse o (nel caso dei cascinali sperduti) inglobati senza soluzione di continuità negli scabri profili montagnosi. Vi spicca la serie degli alberi a cui Bloch diede il nome dei compositori maggiori (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, ecc.) non tanto per affinità evocativa quanto per l'intreccio strutturale di foglie, rami, germogli, corteccce, di parti costitutive esibite come metafore dello stesso divenire astratto della musica, in un rapporto quasi animistico con il creato.¹ Nella datazione di una lettera all'amico compositore Jean Binet compare questa curiosa, ma eloquente formula: «Roveredo-Capriasca, Ticino, Svizzera, Europa, Pianeta terra (Regioni Inferiori dell'Universo) 29 Ottobre 1930».²

¹ CARLO PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi*, in *L'occhio del compositore – Ernest Bloch (1880-1959) tra Ticino e Italia*, a cura di Carlo Piccardi, Lucca, LIM, 2009, pp. 15-17.

² JOSEPH LEWINSKY-EMMANUELLE DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée*, III, Genève, Éditions Slatkine, 2004, p. 29. Tale opera di recente pubblicazione in quattro volumi di circa 700 pagine l'uno, più che una trattazione organica, assomma la funzione di epistolario dalle fin troppo vaste dimensioni e quella di utilissimo archivio che documenta minuziosamente l'attività del compositore, i luoghi di residenza (e

Tale modo di sottrarsi al consorzio umano in verità proprio in quel periodo non gli impedì di iniziare una fase che lo sollecitò ancor più a confrontarsi con il pubblico, sul fronte italiano, che certamente prima non gli aveva negato attenzione, come dimostra la sua nomina nel 1928 ad accademico di Santa Cecilia su proposta del Conte di San Martino e Valperga,³ ma che ora (non più a distanza) era pronto ad adottarlo definitivamente riservandogli inviti e onori che non esitò ad accogliere. Tale svolta fu propiziata da Mary Tibaldi Chiesa, la musicologa milanese la quale, resasi conto immediatamente della presenza sulla porta di casa del compositore fino ad allora ammirato da lontano, entrò subito in contatto col maestro. Autrice di un articolo su di lui apparso il 27 luglio 1931 nell' «Ambrosiano», si prodigò alacremente affinché l'Italia non fosse privata della possibilità di conoscere la sua musica direttamente dal suo modo di interpretarla. Autrice della sua prima biografia, concepita come indagine sull'opera e nel contempo come professione di fede nei valori ideali da essa rappresentati, da instancabile organizzatrice predispose a più riprese itinerari concertistici che portarono Bloch nei luoghi canonici della penisola in una congiuntura che incontrò il favore di un pubblico e di una critica particolarmente predisposti.

Il 30 ottobre 1931 egli fu invitato al Teatro del Popolo di Milano ad accompagnare al pianoforte Ines Maria Ferraris nei suoi *Poèmes d'automne* e nei *Salmi 114 e 137* in un concerto introdotto da Ildebrando Pizzetti, in cui Guido Agosti con il Quartetto Poltronieri interpretò il suo primo *Quintetto*.⁴

Dopo essere riuscita a portarlo in *tournée* in varie città (Napoli, Firenze, Venezia e Torino), fu ancora la Tibaldi Chiesa a organizzare il 23 dicembre 1931 a Milano (Convegno) un concerto in cui il Quartetto napoletano presentò il suo *Quartetto n. 1* e in cui Bloch eseguì i propri *Enfantines*, *Dans la nuit* e *Poèmes de la mer* al pianoforte, accompagnando la violinista Giuseppina De Rogatis in *Baal Shem* (concerto replicato il 19 gennaio successivo al Teatro degli Illusi di Napoli e il 23 agli Amici della Musica di Firenze, dove incontrò Casella, Castelnuovo-Tedesco e Gatti).⁵

[...] il 13 maggio nelle sale di Giorgio Levi a Venezia, il 15 giugno al Gum di Torino. Gli interpreti di Bloch, il Quartetto Poltronieri, il Quartetto Napoletano, il Quartetto dell'Augusteo, i pianisti Guido Agosti e Ulisse Matthey; le cantatrici Ines Maria Ferraris e Stella Calcina; i violinisti Michelangelo Abbado e Enrico Pierangeli; la viola Mario Zargani, hanno fatto a gara nel rendere con arte e con amore le opere affidate alla loro interpretazione.⁶

professionalmente visitati), le personalità che incrociarono la sua esperienza e gli interpreti delle sue opere.

³ MARY TIBALDI CHIESA, *Ernest Bloch*, Torino-Milano-Firenze-Roma-Napoli-Palermo, Paravia, 1933, p. 3.

⁴ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., p. 49.

⁵ *Ivi*, p. 51.

⁶ TIBALDI CHIESA, *Ernest Bloch* cit., p. 3.

Dopo l'esecuzione dei *Four Episodes* per orchestra da camera diretti il 3 settembre 1932 da Antonio Guarneri al Festival internazionale di Venezia (concerto al quale il compositore non poté assistere poiché indisposto), la sua presenza in Italia culminò il 22 gennaio 1933 all'Augusteo, dove il maestro diresse *Hiver-Printemps*, *Trois Poèmes Juifs*, il poema sinfonico *Helvetia* e *Schelomo* (con solista Alexander Borjansky), seguito il 27 dall'esecuzione in un secondo concerto all'Accademia di Santa Cecilia dei *Four Episodes*, in cui presentò anche al pianoforte *Cinq Esquisses en Sépia* seguito da Guido Agosti nei *Nocturnes* e nel *Quartetto*.⁷

La prima importante occasione gli fu riservata a Torino. Dopo esservi stato invitato il 19 aprile 1933 a dirigere *Hiver-Printemps*, *Trois Poèmes Juifs*, il *Concerto grosso* e *Israel*, il 19 gennaio successivo fu sul podio dei complessi dell'EIAR per la prima esecuzione mondiale del *Servizio sacro ebraico* in un concerto che presentava *Schelomo* con Massimo Amfitheatrof nella parte solistica. Terminato a Roveredo il 7 giugno 1933 dopo tre anni di lavoro, è l'opera sua più di ogni altra debitrice dell'immersione nella natura della valle Capriasca. In una lettera del 19 gennaio 1931 a Romain Rolland era la figlia Lucienne a comunicargli la gestazione dell'opera: «È qui con mia madre da tre mesi avendo affittato una piccola villa primitiva. In una tranquillità assoluta compone l'opera più cosmica, io trovo, di tutto ciò che ha fatto fino ad oggi».⁸

Stampata a Milano dall'editore Carisch, prima di approdare alla Scala in due concerti diretti dall'autore il 18 e il 20 maggio 1934, e prima della creazione americana a New York diretta dallo stesso Bloch l'11 aprile,⁹ il *Servizio sacro ebraico* sarebbe stato eseguito a Napoli il 7 aprile in un concerto al Conservatorio diretto da Franco Michele Napolitano alla testa del complesso corale e orchestrale della "Scarlatti" con il baritono Mino Cavallo e la direzione del coro affidata a Emilia Gubitosi. Prima di essere replicata il 26 aprile, della composizione Guido Pannain provvide a dare un'interpretazione, al solito, immaginifica:

Il *Servizio sacro* di Ernest Bloch è opera di puro raccoglimento espressivo. Nata da un senso liturgico e primitivo, come semplice funzione d'un rito religioso, s'infiamma al pulsare del sentimento lirico fino ad assumere talora, il metro della poesia epica. È sempre un guardarsi al di dentro. L'occhio illuminato dalla luce delle ultime opere. Il palpitare doloroso e drammatico della musica di Bloch che nel *Quartetto*, per aspera ad astra, attinge il vertice della tragedia, è diventato accento di rassegnazione. Ma il sacerdote è un poeta e il cuore gli batte con ritmo omerico. Un linguaggio di musica pura e nuda, come il volto d'un

⁷ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., p. 191.

⁸ *Ivi*, p. 55.

⁹ Nonostante egli menzionasse di quell'occasione il «pubblico freddo» e la «stampa ostile» ricordò la splendida esperienza artistica grazie alla collaborazione del baritono Giovanni Inghilleri e alle 11 prove concesse dal teatro per un concerto che comprendeva anche l'esecuzione di *Helvetia* e di *Schelomo* col violoncellista Enzo Martinenghi (LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., p. 314).

santo primitivo, ma che nella preghiera trova accenti d'un carme guerriero. Una favella che si ritrova nelle articolazioni di una pronunzia tutta e soltanto sua. Poesia umile e sublime.

È un coro che canta con accento discorsivo e che si crea, ogni momento, una sua tecnica polifonica. È preghiera collettiva che si scioglie dal cuore come una parlata sottile. Un sillabare di recitazione, a parti dialoganti, come un responsorio, ma che si accalda e s'illumina. Vi pare di aggirarvi in una catacomba in cui le tenebre sono lacerate da abbaglianti raggi di sole. Vi è recitazione e canto ma dove sia l'una e dove cominci l'altro, non lo puoi indicare, poiché il canto è come discolto nella recitazione e il recitare si aduna in canto. È la preghiera di un popolo genuflesso. Non c'è orpello, non ci sono colori. Le armonie dell'orchestra sono come una filigrana di argento che penetra nel cuore della parola e attorno alla scarna salmodia suscita risonanze sottili. Ma quando l'orizzonte s'incendia di luce sonora, il canto stesso diventa grido e squillo e la preghiera inno trionfale.¹⁰

Non era la prima volta che il musicologo napoletano s'infervorava per la musica di Bloch. Al seguito dei primi estimatori italiani (Pizzetti, Gatti, Liuzzi, Casella)¹¹ se ne era già occupato nel 1929 e soprattutto nel 1932 nella sua stimolante panoramica della musica del tempo, collocandolo tra Strauss, Schönberg, Stravinskij, Ravel, Roussel, Szymanowski, Kodaly, Hindemith e Honegger, in un quadro che dice già molto del livello di ricezione della modernità in Italia in quei decenni. Nella fattispecie l'ascolto del *Servizio sacro* confermava la cifra interpretativa che nei testi precedenti Pannain aveva espresso in merito alle opere blochiane risalenti ad ispirazione religiosa. E qui ad essere indicato non è tanto l'aspetto esteriore del compositore che ha dato voce alla moderna coscienza ebraica, identificato in una sua collocazione 'nazionale', quanto l'artista ammirato per una suprema capacità di sintesi tra la tradizione (il legame con il passato) e l'apertura verso prospettive rigeneratrici alimentate dalla sapienza di un linguaggio maturato sulla spinta del progresso, nel quadro di un concezione evoluzionistica della musica:

La forza di Bloch sta tutta nella sua immediatezza, ma una immediatezza coltivata. Anche Stravinsky, nelle forme genuine della sua arte, è immediato, ma predomina, in lui, lo stato d'animo del barbaro. Bloch riesce a coltivare la sua primitività con la tradizione, senza che né l'una né l'altra perdano i propri caratteri. Ne viene fuori la forza tipica del suo canto irresistibile di fascino melodico, trascinante ed angoloso, ad un tempo, dolce e tagliente.¹²

A intrigare Pannain è il problema della modernità, il suo necessario imporsi, ma anche il timore della sua forza sconvolgente, della perdita di vista di una finalità debitrice delle motivazioni che vengono da lontano, non solo dai valori maturati dalla macerata coscienza individuale, ma anche da quelli legati alla comunità degli individui raccolti intorno a un progetto collettivo.

¹⁰ GUIDO PANNAIN, «*Il Servizio sacro*» di E. Bloch, «Il Mattino», 8 aprile 1934.

¹¹ PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi* cit., pp. 23-27.

¹² GUIDO PANNAIN, *Musicisti dei tempi nuovi*, Torino-Milano-Firenze-Roma-Napoli-Palermo, Paravia, 1932, p. 108.

[...] la sua commozione è tutta nell'antitesi fra l'aspirazione ad un bene intravisto e l'impossibilità di attingerlo. È una musica che permane in uno stato di paganesimo, in quanto tutta impregnata di sensibilità naturistica e vibrante d'impulso barbarico, ma densa d'una spiritualità nella quale è l'essenza d'ogni suo momento emotivo. È il dramma di secoli ricreato con potenza di anima nuova. È la conciliazione tra il decadentismo sensualistico moderno e lo spirito secolare della religione. È la prima concezione musicale del XX secolo, in cui l'individuo supera l'egoismo lirico del senso e torna a cantare l'idea.¹³

In queste parole non c'è solo il tentativo definitore di una singola esperienza artistica, ma il riflesso di una concezione impegnata a tracciare un percorso programmatico rispetto alla musica nel tempo. Con ciò Pannain si faceva portavoce di un consenso che nei confronti di Bloch da tempo si era manifestato sul fronte italiano, investendo nel suo messaggio energie spese allo scopo di farne un'esemplare testimonianza del moderno sentire. Riconosciuto come «un poeta d'oggi al quale palpita un cuore vecchio di secoli»,¹⁴ Pannain ne aveva fatto quasi una bandiera, ricalcando la linea interpretativa che era già stata di Guido M. Gatti (nella «Critica Musicale», aprile-maggio 1920):

Questo ebreo non vede la contingenza entro cui vive: pare che egli sia sempre vissuto, e già cantasse nel regno del figliolo di David, la sua arte pare anacronistica, perché è eterna: i suoi atteggiamenti possono sembrare enfatici e magniloquenti, se li misuriamo col metro delle nostre abitudini sociali, delle nostre convenzioni, dei nostri mediocri egoismi e delle nostre ipocrisie da pigmei.¹⁵

Sull'onda del fervore (per non dire della foga) promozionale prodigati in favore del compositore ebraico dalla Tibaldi Chiesa, Pannain giunse ad ottenere che proprio a Napoli gli fosse riservata l'occasione della definitiva consacrazione, attivandosi per garantire ai propri concittadini l'allestimento del *Macbeth* al San Carlo, che quattro anni dopo avrebbe richiamato di persona a Napoli il compositore.¹⁶ La scelta può stupire, poiché nel suo primo approccio al musicista

¹³ *Ivi*, pp. 110-111.

¹⁴ *Ivi*, p. 106.

¹⁵ GUIDO M. GATTI, *Musicisti moderni d'Italia e di fuori*, Bologna, Bongiovanni, 1925, pp. 151-152. «Ascoltando la musica di Bloch ci pare di rivivere qualche cosa di eterno, ch'è in noi, e che rivive soltanto quando gli si crea favorevole un'atmosfera di elevazione e di sincerità. Visioni di maestosi colonnati con statue gigantesche e severe, di templi marmorei sovraccarichi di oro e di tappeti, di corteggi favolosi degni della regina di Saba, di tutte le magnificenze bibliche [...]» (*Ivi*, p. 136).

¹⁶ È il compositore stesso, attraverso un lettera al librettista Fleg (19 giugno 1937), a ragguagliarci sulle circostanze che a Napoli aprirono la strada al *Macbeth*: «Per *Macbeth* in Italia, ecco: la Signora Tibaldi se n'è occupata, tu lo sai, da anni senza successo. In dicembre-gennaio, è stata a Napoli, per alcune conferenze e per ricerche musicologiche e incontrando il critico Pannain, un fervente ammiratore della mia opera [*oeuvre*], parlarono di *Macbeth*. Pannain aveva fatto acquistare 15 anni fa dalla biblioteca la partitura [intesa come spartito di canto e pianoforte stampato dall'editore Astruc a Parigi nel 1910]. 'Bisogna resuscitare quest'opera!' disse. La Signora Tibaldi vide allora il direttore del Teatro. Qualche settimana fa

ne aveva percorso ammirato l'opera strumentale e le composizioni vocali, prescindendo dal suo lavoro teatrale palesemente giudicato con riserva («Si fece prendere anche egli dalle ubbie dell'opera in musica e vagheggiò un dramma in musica, *Macbeth*, riuscitosi solo in piccola parte»).¹⁷ In verità anche Gatti, a fronte del giganteggiare del debussiano *Pelléas et Mélisande*, pur registrando l'evento significativo dell'apparizione quasi contemporanea di due opere di teatro musicale «ch'io non esito a porre alla pari, [*Macbeth*] insieme con *Fedra* di Pizzetti, come affermazione di una innovata volontà di dramma musicale contemporaneo», le riteneva prodotti ancora acerbi a causa della giovane età di ambedue gli autori: «Bloch scrive il dramma shakesperiano a ventitré anni e Pizzetti inizia la creazione del suo a ventinove e la chiude tre anni dopo, Né l'uno né l'altro potevano darci allora quello che in seguito ci hanno dato, specie in questi ultimi anni ed in altri campi».¹⁸

Tuttavia, nonostante il fatto che Gatti considerasse l'opera di Bloch «come un tentativo di dramma musicale non completamente riuscito», ne ammirava la perfezione drammatica:

Il linguaggio musicale di *Macbeth* è di una semplicità affascinante. Se si eccettuano le due grandi scene corali che chiudono rispettivamente il primo e l'ultimo atto — e nelle quali il Bloch dà la misura della sua magnifica mano di contrappuntista e di costruttore — non v'è pagina che non si presenti in una scarna apparenza, sotto cui c'è tuttavia una potenza di commozione insolita. Una figurazione ritmica che si ripete per molte e molte misure, come un inesorabile fato; un accordo amaro che si espande per l'atmosfera come un presentimento; e, sopra, un declamato melodico fermo, grave, quasi spezzantemente privo di lusinghe acustiche, ma incisivo ed espressivo, ma veramente fraterno alla parola.¹⁹

Prima di vedere rappresentata la propria opera a Napoli le presenze di Bloch in Italia si erano rarefatte, anche in ragione della sua partenza da Roveredo Capriasca alla fine del 1934, per installarsi a Châtel in Alta Savoia (più vicina a Ginevra dove viveva la famiglia, soprattutto la sorella Loulette con cui aveva mantenuto un legame particolare). Nel novembre 1935 registriamo tuttavia il suo soggiorno a Milano per curare presso Carisch la pubblicazione della *Sonata* per pianoforte destinata a Guido Agosti,²⁰ che il dedicatario avrebbe eseguito nella capitale lombarda in prima mondiale il 7 febbraio 1936.²¹ Dopo alcune settimane

mi scrisse che si era deciso di dare *Macbeth* — a Napoli — all'Opera» (LEWINSKY-DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., p. 524).

¹⁷ PANNAIN, *Musicisti dei tempi nuovi* cit., pp. 107-108.

¹⁸ GATTI, *Musicisti moderni d'Italia e di fuori* cit., pp. 138-139.

¹⁹ *Ivi*, p. 140.

²⁰ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., p. 367.

²¹ *Ivi*, p. 412. Un vasto elenco delle esecuzioni di musiche di Bloch in Italia è stato stilato da DAVID SORANI, *Ritroviamo Ernest Bloch – Un'analisi dell'opera da camera*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIV, 1981, pp. 558-562 (il quale tuttavia incorre in un errore attribuendo ad Antonio Guarneri, anziché a

trascorse in ottobre in Italia,²² il legame col Bel Paese si rinsaldò a partire dall'agosto del 1937, quando il compositore ospitò a Châtel la giovane veneziana Ada Jesi, l'unica sua allieva italiana di composizione che gli riservò un attaccamento e una devozione fuori dell'ordinario testimoniati da un fitto carteggio proseguito fino agli ultimi anni di vita del musicista. Ne nacque un rapporto che per un certo tempo indusse il compositore ad applicarsi nell'apprendimento della nostra lingua fino a cimentarsi addirittura con frasi in italiano nelle lettere alla Jesi.²³ Come vedremo, esso costituisce una fonte significativa di chiarimenti rispetto alle circostanze che lo tennero legato all'Italia.

Il progetto maturato a Napoli di invitarlo a presentare in italiano il *Macbeth* per il San Carlo comincia a prendere forma in autunno a Milano, dove il primo ottobre si incontra con Antonio Sabino, segretario artistico del teatro e Antonio Guarnieri, incaricato di dirigere l'opera. Al librettista Edmond Fleg (lettera da Malcesine del 17 ottobre) riferisce di avere suonato per loro tutto il preludio, il primo atto, alcune scene delle streghe e l'ultimo quadro, senza nascondere la soddisfazione di avere constatato che Guarnieri conosceva e ammirava il lavoro già da anni. Tuttavia i due non mancarono di manifestare la loro preoccupazione riguardo alla scelta degli interpreti.²⁴ A Fleg riferisce anche che, nonostante l'influenza che l'ha costretto a letto, si è messo al lavoro con Mary Tibaldi Chiesa per rivedere «nota per nota la sua eccellente [*remarquable*] traduzione».²⁵ L'instancabile promotrice, che l'inverno precedente, sorretta da Pannain, era riuscita a convincere l'onorevole Corrado Marchi a programmare l'opera al San Carlo,²⁶ oltre ad essere in prima fila nell'evento più significativo che l'Italia a quel tempo riservò al compositore, lo fu infatti anche nella sua realizzazione. Interessante è soprattutto l'impegno di Bloch a rivedere il suo lavoro giovanile a partire dai tempi: «[...] ho cambiato o modificato quasi tutti i "tempi" troppo lenti — aggiunto sfumature d'interpretazione, rivisto — e praticato dei tagli importanti e considerevoli al quadro delle streghe nel terzo atto».²⁷

Per quanto riguarda i tempi sicuramente la decisione rispondeva alle obiezioni che in occasione dell'edizione parigina erano già state formulate da più parti. Pizzetti, il primo illustre spettatore italiano presente a quella rappresentazione, esultante di fronte a un talento che paragonò subito a Musorgskij,²⁸ gli aveva prospettato ragioni di progresso proprio in relazione a questo aspetto:

Gianandrea Gavazzeni, la concertazione del *Macbeth* all'Opera di Roma nel 1953).

²² LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., p. 412.

²³ *Ivi*, p. 475.

²⁴ *Ivi*, p. 535.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 589.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «[...] le due opere [*Boris Godunov* e *Macbeth*] rivelano una tale affinità fondamentale da sembrare

E in opere successive egli potrà, credo, rendere ancor più potentemente espressiva la declamazione del testo poetico, evitando di cadere in quella lentezza che talvolta si è costretti a lamentare nel *Macbeth*; e potrà rendere più varia ed efficace la sua ritmica, che ora presenta una eccessiva frequenza di sincopati [...].²⁹

I tempi sono adattati anche in modo da garantire un equilibrio nelle durate delle singole parti costitutive del lavoro che l'autore (nella citata lettera a Fleg) si preoccupa di esplicitare nei dettagli:

Prologo 13 minuti
1° atto – interludio I 48 minuti
2° atto – interludio II 34 minuti
3° atto – interludio III 39 minuti

L'opera è perfettamente equilibrata e l'intensità enorme della musica e del dramma è ripartita ragionevolmente e in modo sopportabile e salvata dalla forma (come avevo sognato scrivendo la musica).³⁰

Sappiamo anche che, dopo le rappresentazioni napoletane, prima di dare alle stampe la partitura, nell'estate del 1938 Bloch si dedicò al «terribile e intenso lavoro di messa a punto del *Macbeth*, 12-16 ore al giorno», attuando il «rifacimento completo dei cori, la revisione del testo e finalmente la copia dei due *Interludi* del primo e del terzo atto per la destinazione alla sala di concerto».³¹ Trattandosi all'origine di un "opera prima" ed essendo trascorsi tre decenni dalla creazione, i motivi per intervenire in profondità nella sua configurazione potevano essere giustificati. In un primo tempo vi fu l'interessamento della londinese Boosey&Hawkes, ma, su intercessione della Tibaldi Chiesa, l'operazione andò in porto con l'editore Suvini Zerboni di Milano (nella persona di Paolo Giordani):

Costui voleva stampare subito, cercare di essere pronto per Napoli. Ma, poiché, se quest'opera deve risorgere, io desidero anzitutto farne una versione corretta e assolutamente a punto, ho insistito affinché si rimandi la cosa a più tardi, dopo Napoli (lettera a Fleg del 25 gennaio 1938).³²

A Napoli si prepara così il terreno per l'arrivo di Bloch, con la prima esecuzione italiana di *Voice in the wilderness*, presentata l'8 gennaio 1938 in un concerto diretto da Fernando Previtali alla sala del Conservatorio con Massimo Amfitheatrof al violoncello. A Saverio Procida sul quotidiano «Roma», facente

due saggi di un medesimo indirizzo estetico: esse, cioè, rivelano due artisti che prima e più che musicisti vollero essere drammaturghi, drammaturghi per mezzo, naturalmente, della musica» (ILDEBRANDO PIZZETTI, *Musicisti contemporanei*, Milano, Fratelli Treves, 1914, p. 200).

²⁹ *Ivi*, p. 205.

³⁰ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., p. 535.

³¹ *Ivi*, p. 561.

³² *Ivi*, p. 584.

stato del ruolo assunto da Napoli nell'esperienza dell'«eminentissimo compositore europeo» («che il nostro pubblico di concerti ama e venera da parecchi anni come il maggiore sinfonista della poesia lirica contemporanea»),³³ faceva eco Pannain il quale, sul «Mattino», lo dichiarava «il maggiore compositore vivente», ribadendo nel giudizio specificamente riservato al nuovo lavoro di Bloch gli stessi concetti che avevano motivato la sua adesione alla poetica del compositore, cioè il riconoscimento di una sofferta e visionaria spiritualità nutrita della coscienza di appartenere a una tradizione millenaria, eretta come patrimonio ancestrale immodificabile, sottratto (in quanto valore appartenente a tutta l'umanità) alla dinamica evolutiva della civiltà e alla semplice decifrazione in termini di semplice espressione individuale.³⁴ L'accoglienza fu tale per cui il compositore scriverà che la critica italiana è la sola ad avere capito quest'opera.³⁵ A confermare l'interesse per la sua musica in ambito partenopeo «La compagnia degli artisti» l'11 marzo chiamò il Quintetto Napoletano (Tina de Maria, pianoforte, Giuseppina de Rogatis e Alberico Valente, violini, Salvatore Scarano, viola, Ugo Ajello, violoncello) ad eseguire il primo quintetto di Bloch.³⁶

Ma fu il *Macbeth* a costituire un centro d'interesse non solo locale, attirando il 5 marzo al San Carlo tutta la critica nazionale (e perfino i Principi di Piemonte)³⁷ ad assistere al sontuoso allestimento diretto da Antonio Guarnieri con la regia di Livio Luzzatto, le scene di C. M. Cristini, la coreografia di M. Golferini, il coro diretto da Roberto Benaglio, con i protagonisti Antenore Reali (Macbeth), Anny Helm Sbisà (Lady Macbeth), Luciano Donaggio (Macduff), Alessandro Dolci (Banquo), Alessandro Wesselowski (Duncano), Pasquale De Rosa (Malcolm), Attilio

³³ SAVERIO PROCIDA, *Concerti sinfonici – Direzione: Fernando Previtali*, «Roma», 10 febbraio 1938.

³⁴ «È del Bloch vero e autentico; una espressione tormentata e vagante, alla ricerca di una soluzione spirituale che non viene e finisce col rassegnarsi ad una dolorosa contemplazione. Sempre quel misto di selvaggio e di tragico, di primitivo e di colto, quell'estasi macerata da una brama interiore; lo spasmo fattosi lirica. Ma nel fondo v'è sempre qualcosa di religioso, la voce dell'individuo non si esaurisce nel suo esasperato sensualismo, ma ha per sfondo visioni di antichità, come l'orizzonte sconfinato di un passato senza tempo. Il deserto è la vita ma contemplata allo specchio dei secoli. Attorno alla voce che canta fiorisce come un contrappunto di fanfare bibliche» (GUIDO PANNAIN, *Fernando Previtali al Conservatorio, «Il Mattino»*, 9 gennaio 1938).

³⁵ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., p. 565.

³⁶ «Accoglienze oltremodo fervide il pubblico di eccezione, che gremiva ieri la sala di via Crispi, ha rivolto al Quintetto di Ernesto Bloch, acclamando i valorosi esecutori del *Quintetto napoletano* più e più volte, con reale calore, dopo la fine di ciascuno dei tre tempi. Invano è stato chiesto che comparisse l'insigne autore: Ernesto Bloch, ancora convalescente, non aveva lasciato l'albergo. La forza espressiva di questa formidabile partitura dell'autore di *Macbeth*, la potenza di sonorità, l'impasto sorprendente dei timbri, la dinamica che non trova requie sino all'ultima pagina, in cui si diffonde una così grande serenità, hanno prodotto la più profonda sensazione nell'uditario [...]» (*Il Quintetto napoletano alla Compagnia degli Artisti*, «Il Mattino», 12 marzo 1936).

³⁷ GUIDO PANNAIN, «*Macbeth* di E. Bloch al S. Carlo accolta con grande successo», «Il Mattino», 6 marzo 1938.

Bordonali (Lennox).³⁸ Il successo varcò i confini della città e fu unanimemente favorevole, per non dire entusiastico. Andrea Della Corte sulla «Stampa» si chiese come, di fronte a una simile riuscita, Bloch non avesse continuato a comporre per il teatro; Bruno Barilli, autore cinque anni prima di un articolo virulento contro la musica sinfonica di Bloch, in «Omnibus» ammise di essersi recato a Napoli con l'intenzione di fare a pezzi l'opera e di esserne invece rimasto folgorato.³⁹ La stampa inglese, americana e svizzera ne riferì negli stessi termini. Raymond Hall nel «New York Times» la commentò il 27 marzo, dopo la terza rappresentazione, l'unica a cui l'autore, sofferente per una pesante influenza, poté assistere (peraltro nemmeno fino alla fine).⁴⁰

Alla fine del primo atto Bloch fu spinto controvoglia a sporgersi dal palco e, riconosciutolo, il pubblico si alzò acclamandolo unanimemente, ripetendo l'ovazione quando più tardi riapparve sulla scena. Egli riusciva appena a credere che tutto ciò fosse vero. Divise il suo trionfo con la Signora Tibaldi Chiesa, sua fedele collaboratrice e traduttrice. Fu uno dei momenti più felici della sua vita. Questo evento è significativo poiché rappresenta la manifestazione spontanea di un pubblico provvisto di una viva intuizione musicale, per nulla perturbata da considerazioni estranee all'arte.⁴¹

Tale resoconto, che (pur destinato a un pubblico lontanissimo da Napoli) si diffondeva in simili dettagli, certificava la portata che l'avvenimento ebbe per la città, stabilendo il riconoscimento di una tappa ritenuta altamente significativa della sua crescita culturale e istituzionale: «Il *Macbeth* ha segnato nella storia del San Carlo, una data memorabile, e la sua superba realizzazione musicale e scenica, tanto ammirata, ha rivelato quali grandi possibilità abbia il nostro glorioso teatro

³⁸ Gli altri interpreti erano: Nora Cofini, Giulia Ciglia, Olga De Franco (streghe), Oscar Cipparone (il portiere), Mattia Sassanelli (un vecchio), Luigi Cilla (un servo), Giuseppe Casarosa (un assassino e prima apparizione), Emma Pizzuto (seconda apparizione) (LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., p. 588).

³⁹ *Ivi*, p. 596.

⁴⁰ *Ivi*, p. 593.

⁴¹ «Sono stato molto malato e non sono ancora uscito da questa tenace influenza. Sono crollato il giorno della prima! Senza dubbio da giorni avevo una forte febbre. Il martedì 8 mi sono trascinato in teatro, con 38°5... per ricoricarmi poi per 5 giorni», scrisse il 23 marzo a Fleg (*Ivi*, p. 597). «All'ultima replica del *Macbeth* datasi iersera al San Carlo, ha voluto assistere l'autore, ristabilitosi finalmente dalla lieve infermità. E ad Ernesto Bloch l'uditore sceltissimo che gremiva la sala ha rivolto feste così fervide e schiette da sorpassare ogni immaginativa. A definirle non c'è che una parola: entusiastiche. Dopo il prim'atto Bloch, identificato in un palco, è stato costretto a ringraziare una ventina di volte il pubblico che, in piedi, lo acclamava con commovente slancio, mentre il grande artista, a sua volta commosso additava in segno di gratitudine il M.º Guarnieri e gli interpreti che, anch'essi, gli rendevano omaggio dal palcoscenico. Dopo il fortissimo finale del 2º atto, Bloch è stato costretto e presentarsi alla ribalta una quindicina di volte: ed è poi comparso due volte assieme ad Antonio Guarnieri al quale ha mostrato la sua riconoscenza di artista con un commosso e lungo abbraccio» (*Al "San Carlo" - Entusiastiche feste a E. Bloch*, «Corriere di Napoli», 9 marzo 1938).

quando esso è guidato e sorretto con l'acume e l'amore che vi dedica l'on. Corrado Marchi».⁴²

L'allestimento dell'opera di Bloch a Napoli, per la fama che l'accompagnava e che soprattutto vi aveva radicato la coscienza di un qualificato grado di modernità, fu il risultato di uno scatto d'orgoglio mirante a ritrovare una competitività in campo musicale che per varie ragioni la città aveva visto declinare rispetto ad altre capitali, affidando a quell'evento l'ambizione di ritrovare quella centralità che di diritto riteneva le fosse dovuta in ragione della propria storia gloriosa.⁴³

Ma evidentemente ciò che più interessa è soprattutto il giudizio del testimone più coinvolto nell'impresa, di Guido Pannain, fosse solo per il fatto che nel suo precedente saggio fondamentale su Bloch egli aveva sorvolato su questo lavoro giovanile e sulla concezione teatrale che ne sta alla base (ed esplicitamente, poiché in Italia egli era sicuramente uno dei pochi ad averne potuto verificare il valore direttamente nella partitura).⁴⁴ Probabilmente era indispensabile una verifica sul campo, come gli fu concesso in quell'occasione, che lo indusse a formulare un vero e proprio esame del lavoro, meritevole di essere qui riportato per esteso nella misura in cui integra il precedente citato saggio.

Se il musicologo napoletano vi apprezza il fatto che il giovane compositore non si sia «ingolfato» in problemi teorici, sciogliendo il canto in un flusso di musicalità non trattenuta da nessuna danda, non si esime dal collocarlo nel corso dell'evoluzione del dramma in musica, tenendo presente addirittura le espressioni delle origini monteverdiane passando per Gluck, Mozart, Rossini, Bellini, Verdi, Wagner, distinguendolo tra le divaricate ramificazioni di Musorgskij e Debussy. La sua originalità sarebbe la capacità di finalizzare al dramma il discorso al punto da portare «l'orchestra in palcoscenico». Il giudizio è sorprendente nella misura in cui la critica italiana successiva, in particolare quella che a un anno dalla scomparsa di Bloch si sarebbe radunata a Milano in occasione della ripresa scaligera del lavoro diretto da Nino Sanzogno, si trovò a concordare nel senso di riconoscervi un grado di irresolutezza nella messa a punto dei caratteri proprio in base all'eccessiva e travolgente azione sinfonica.⁴⁵ In verità ad orientare Pannain

⁴² *Ibidem*.

⁴³ «E poiché l'opera è rappresentata per la prima volta in Italia, e non è stata inscenata che una sola volta, nel lontano 1910, all'*Opéra-Comique* di Parigi, l'avvenimento assume una portata di primissimo piano, e richiamerà nel massimo nostro teatro eminenti personalità della critica e del mondo musicale nazionale e straniero. Con la rappresentazione del *Macbeth*, unico cimento teatrale del profondo e grande musicista, il San Carlo riprende il compito e il peso che per tanti anni ha avuto nella vita musicale italiana e internazionale. E di questa riconquista il San Carlo — e con esso Napoli che nel settecento dettò al mondo il modello dell'opera comica — devono andar grati all'on. Marchi per lo slancio, l'equilibrio e l'alta consapevolezza ond'esplica il suo mandato di Commissario per l'Ente» (ANTONIO PROCIDA, *La tragedia e gli intendimenti musicali del "Macbeth" di Ernesto Bloch*, «Corriere di Napoli», 4 marzo 1938).

⁴⁴ Cfr. nota n. 16.

⁴⁵ PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi* cit., pp. 43-45.

concorreva l'aspettativa allora ancora viva di prospettive di nuove aperture creative nel teatro in musica, che ancora nel 1953 con la ripresa dell'opera a Roma diretta da Gianandrea Gavazzeni trovarono un pubblico e una critica motivati in suo favore.⁴⁶ Nel 1960 invece, lasciata definitivamente alle spalle una preoccupazione tutta italiana di affrontare l'arte dei suoni dall'angolazione della drammaturgia e allineandosi al rinnovamento europeo nel passaggio radicale del superamento dell'emblematicità delle forme retoriche e del coinvolgimento espressivo, quella prospettiva risultava definitivamente chiusa. Nella fattispecie, di un'esegesi a caldo, occorre anche contare sul contraccolpo emotivo del riscontro di un successo di pubblico reale e spontaneo, che indusse Pannain a toni iperbolicci, specie nella chiamata in causa di Shakespeare, non per la parte comprensibile di derivazione, ma per quella impropria del confronto fra campi d'azione fondamentalmente diversi.

Che cosa sia questo *Macbeth* di Bloch è presto detto: è Shakespeare in musica. Ma uno Shakespeare che rimane quale egli era e diventa l'elemento primordiale nella vita drammatica della musica.

Il musicista ha fatto sua la tragedia di Shakespeare, e ne ha assimilato l'essenza e i valori. Il suo stato d'animo, che vive di musica, aderisce precisamente a quello della tragedia originaria. Anzi talvolta, questa aderenza volge persino in eccessi, producendo l'errore di seguire con la musica troppo da vicino, quasi ad literam il testo e le situazioni shakespeariane. Ma a questo male è stato ovviato quasi del tutto con opportuni e sennati tagli.

La musica di Bloch, in *Macbeth*, ha compiuto una vera conquista all'arte: quella di ricreare in nuova forma gli stati d'animo della tragedia di Shakespeare.

Bloch ha messo in movimento ciò che in Shakespeare è lapidario e scultoreo: un movimento che è motus animi, che è vita in sentimento di musica.

La forza drammatica di Shakespeare non sta tanto nell'azione, quanto nel vigore della parola che fantastica e crea. È forza di poesia. Quello che accade, le azioni, hanno valore in quanto si raccolgono, si raffermano nella vita del personaggio che supera se stesso, oltre la contingenza del momento, e diventa carattere universale. Questa creatura ritrova nelle radici della vita la sua vera ragione di essere e non la vive soltanto in istato di sentimento, ma la contempla nella vigorosa unità delle energie dell'anima, la ricrea pensandola e al pensiero dà vita di immagine nuovamente colorita. «*Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow...* Spegniti, spegniti, piccola candela, la vita non è che un'ombra che cammina... è un racconto recitato da un idiota pieno di frastuono e di furia che non significa niente».

Bloch scioglie questa solennità scultorea di Shakespeare nel fluire sinfonico della sua musica che anima della forza viva del sentimento drammatico.

Macbeth è il dramma della coscienza morale. Questi due personaggi truci e sanguinari, Macbeth e la consorte, hanno molto dato da fare ai penalisti dell'estetica. I critici musicali parvero trasformarsi in procuratori generali per cogliere il preciso grado di delinquenza dei due sciagurati. Senza avvedersi che Macbeth e la sua lady non interessano per il loro valore

⁴⁶ *Ivi*, pp. 32-33.

morale ma sono personificazioni liriche della coscienza individuale, colta nei momenti cruciali del suo intimo travaglio e divenire. I delitti dei Macbeth hanno importanza soltanto per le creazioni che essi producono nella vita artistica del personaggio, per i rivolgimenti della coscienza di cui i personaggi sono la rappresentazione drammatica. È un altro lato dell'essere e del non essere shakespeariano, l'essere e il non essere della volontà che vuole e disvuole, che fa e disfa, e in questo suo negarsi e affermarsi in tragica vicenda, è il suo patire. Il rimorso è una disperata reazione della volontà che insorge contro se stessa, il disperato anelito di rifare l'impossibile cammino dal non fatto al fatto e viceversa.

La tragedia di Shakespeare è la lirica di questa disperazione. La musica di Bloch attinge il nucleo di questa lirica.

Bloch non s'ingolfa in nessun problema teorico. Egli sente il dramma, ma lo sente con immediatezza, nella sua lingua che è la musica. Ciò che è vivo in questa opera segna la conquista d'un nuovo momento dell'espressione musicale. Qua e là anche Bloch soggiace al realismo della parola e si fa trascinare alla deriva dell'inutile declamato; ma nei momenti culminanti, nel tratteggiare il personaggio di Duncan, nella scena del delitto, nell'antro delle Streghe, nel delirio di Macbeth, nei movimenti corali, egli supera questo punto morto ed assurge alla reale vita espressiva di un dramma in musica.

Bloch non sente il problema dell'unione di parola e musica come un problema di prosodia, o in senso umanistico, ma sente la parola nella sua pura animazione di musica. In modo che il personaggio diventa musicale, al di sopra della parola.

La parola si tuffa nella musica e rinasce nei suoi originari valori di suono. Non è più un peso, non è una camicia di Nesso della vita espressiva, quale è diventata oggi, per tanti musicisti che la trattano con una mentalità da Regia Parnassi. Non è un altro dalla musica, ma la musica stessa, fino allo smarrimento del profilo stesso e dell'autonomia dell'articolazione verbale.

La parola è la rivelazione dello spirito a se stesso. Essa nasce dal giuoco della fantasia ed è primariamente un atto di musica. Per diventare affermazione logica e pratica deve percorrere una parabola storica di associazioni e metafore. Ma essa è, prima di tutto, musica.

Il dramma musicale nasce appunto dal fervore della naturale unione di musica e parola, che è quanto dire ricondurre la parola al suo originario e naturale stato di musica. Questo è lo spirito che portò gli artisti ad ideare il dramma in musica, che è, anzi tutto, un'opera poetica.

Ora il *Macbeth* di Bloch può ritenersi come un nuovo punto d'arrivo nella storia di quest'arte. Con Monteverdi i valori verbali sono mantenuti nella loro integrità, aderiscono al suono, diventano plastica sonora, come nel verso dei poeti classici. In Gluck parole e musica si fondono unitariamente nell'architettura dell'aria drammatica e del recitativo espressivo. In Bellini la parola si trasfonde in melodia; in Rossini e Verdi diventa pezzo di musica. In Wagner la parola realizza musicalmente i suoi valori sonori, dall'allitterazione e dalla rima fino al canto. In Debussy il recitare diventa un recitare di musica come una specie di canto gregoriano della sensualità moderna. Bloch ritempra la parola nella musica e ne rinnova armonicamente i valori. Bloch, come Mussorgsky, con in meno il senso del canto popolare e in più la discorsività sinfonica. Se Gluck e Mozart, ciascuno a suo modo,

portarono il palcoscenico nell'orchestra, ben si può dire che Bloch abbia portato l'orchestra sul palcoscenico.⁴⁷

Che si tratti di una perorazione espressa quasi per partito preso, più che di un giudizio ponderato e distaccato, è evidente. È innegabile che qui Pannain si sia lasciato trasportare dal ruolo di promotore, assunto nell'impresa. Tuttavia è da sottolineare il fatto che la linea di credito generosamente aperta in favore di Bloch in quel frangente non fu un'operazione pilotata, quanto un'iniziativa che proveniva dal basso. Certamente l'accortezza organizzativa, di un allestimento eccezionalmente curato ed efficacemente propagandato, era riuscita nell'intento di preparare il terreno nel senso di un successo annunciato. Sappiamo però come ci siano limiti a un successo costruito, che non si dà mai senza un qualche fondamento. Ragioni di apprezzamento di un lavoro particolarmente elaborato e raffinato non mancarono e furono ammesse anche da parte dei più prevenuti. Alfredo Parente, che (per quanto napoletano) non rispose all'appello dei conterranei inorgogliiti del ruolo che la città assumeva nel portare alla luce un 'capolavoro', vi riconobbe la mano di un autore:

[...] in cui è quasi assolutamente evitata la volgarità e la retorica, il puro grido e la pura sensualità, il mero compiacimento, il trucco e il colpo d'effetto; il che, ancora in pieno verismo melodrammatico, tra sommessi e pietosi piagnucolii e vuoti e sfacciati clamori, conferisce a Bloch un carattere di sanità e di virilità che già preannuncia le sue più mature conquiste.⁴⁸

La sua posizione di critico di un periodico, meno esposto rispetto alla cronaca sul campo (tipica dei quotidiani, fatalmente coinvolti nell'alone di entusiastica adesione suscitata dal coinvolgimento diretto con l'evento), gli assicurava la distanza necessaria a sottrarsi al «primo furor ditirambico di critici e ascoltatori» registrato nell'occasione, inducendolo «a versare un po' d'acqua fresca nel vino troppo forte della loro esaltazione».⁴⁹ Eccolo quindi contestare direttamente la formula del Pannain di uno Shakespeare tradotto in musica.

È l'eterno problema dell'opera in musica. O il dramma non ha un singolare carattere e un'autonomia di vita poetica, e il musicista se ne fa semplice materia e stimolo alla libera ispirazione; o il dramma reca, per esempio, il nome di Shakespeare, e il musicista non può se non accordare il suo spirito con quello del poeta; e in questo secondo caso, se nella sua anima si agita una vergine forza di sentimento, pur nella fusione del proprio canto con quello del poeta, si afferma con originalità e potenza; se è fiacco e impersonale, si accende della suggestione della poesia, pieno di essa sì da sentire che l'anima ne trabocchi,

⁴⁷ PANNAIN, «*Macbeth* di E. Bloch al S. Carlo

⁴⁸ ALFREDO PARENTE, *Lettera da Napoli – Il Macbeth di Ernest Bloch*, «La Rassegna Musicale», marzo 1938, p. 123.

⁴⁹ *Ivi*, p. 120.

e tuttavia la sua forza si esaurisce e si estingue in quel rivivimento, poiché non ritrova in sé più di quanto il poeta gli ha messo dentro; ed allorché si accinge per suo conto e con suoi propri mezzi a cantare la tragedia, l'impeto che era stato accolto dall'esterno ed era un'esterna suggestione, cade, e la musica si risolve in un prodotto di volontà più che in una generazione di forme dall'animo intimo.⁵⁰

Sostanzialmente il Parente, pur ammettendo la riuscita di alcuni momenti felici (in ogni caso i due interludi orchestrali), ne ricavava l'impressione «di un accorto commento» capace di tener dietro a Shakespeare ma sempre in subordine, «con i suoi mezzi sonori (che sono indubbiamente varii e ricchi e duttili) e ci riesce con decoro, con accorgimento, con equilibrio, con fine scaltrezza e abilità, con proprietà».⁵¹

In un certo senso a Napoli si ripeté la situazione di discordante accoglienza che si era determinata a Parigi in occasione della prima rappresentazione del lavoro. Fin dall'origine infatti i giudizi che l'accompagnarono furono polarizzati, a partire dalla circostanza della presentazione a Lucienne Bréval, la grande cantante che ne aveva propiziato la messinscena all'Opéra-Comique, attorno all'audizione concessa a Bloch e al librettista nella sua residenza alle cinque di un giovedì, che avrebbe dovuto risolversi in breve tempo, stante un suo mondano impegno serale. Orbene, incurante di coloro che l'attendevano (e nonostante la «voce di vecchio fonografo» e la scarsa tecnica pianistica del compositore impegnato nella dimostrazione), la diva rimase ad ascoltarlo fino alle nove suonate: «dalla prima scena fui presa da un'emozione che non cessò fino al termine».⁵²

In verità le reazioni della critica parigina alla rappresentazione dell'opera il 30 novembre 1910 (peraltro seguita da ben dodici repliche) non solo furono prevalentemente negative ma in determinati casi rasentavano l'ostilità. Allora comunque il problema non era solo quello di convincere attraverso un prodotto riconoscibile in una sua coerenza, ma soprattutto quello di far passare un livello di audacia stilistica a cui il pubblico non era ancora avvezzo: «Se l'accumulazione delle peggiori dissonanze, l'assenza, non direi tanto di ogni melodia ma di un disegno preciso, costituiscono ciò che oggi si vuol chiamare 'musica', il Sig. Bloch non è solamente un compositore di grande talento: egli confina con il genio».⁵³

⁵⁰ «Provatevi a scindere la musica dal dramma e dallo spettacolo, dimenticate Shakespeare, giudicate questa musica nel giro delle sue note, nel chiuso ambito delle sue risorse; una grandissima parte di essa si esaurisce in un gioco sonoro privo di carattere, privo di uno slancio e di un'intrinseca necessità: è così, e potrebbe essere altrimenti; spesso annaspa e si sforza di raggiungere un significato e una fisionomia, ma si risolve nel vuoto e ci si sente l'intenzione che manca al segno» (*Ivi*, pp. 121-122).

⁵¹ *Ivi*, p. 121.

⁵² JOSEPH LEWINSKY-EMMANUELLE DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée*, I, Genève, Éditions Slatkine, 1998, p. 385.

⁵³ ALBERT BERTHELIN, «Comoedia Illustré», 15 dicembre 1910 (*ivi*, p. 485).

Eppure *Macbeth* fu consacrato da Pierre Lalo, l'illustre critico di «Le Temps», che si scoprì subito come adepto del giovane compositore:

Non sono per niente dell'opinione, come molti, secondo cui *Macbeth* non si adatti alla musica. Al contrario vi aderisce intimamente, per il sentimento di terrore, di mistero e di fatalità di cui è pervaso, e, per la natura della poesia e del lirismo di Shakespeare, che toccano il più profondo della vita intima. E questo è il regno stesso della musica. Quella che Ernest Bloch ha immaginata per *Macbeth* ha due segni particolari e due qualità principali, che sono legate l'una all'altra: il suo accordo, quasi la sua identità col poema shakespeariano e l'intensità della sua espressione drammatica. Si è detto che questa musica non era la musica di *Macbeth*, che *Macbeth* abbisognava di tutt'altra musica. Senza dubbio, sulla spaventosa storia del barone di Glamis, è possibile concepire una musica del tutto diversa e ogni sorta di musica. Ma che se ne possa scrivere una che più di questa s'incorpori strettamente col testo poetico, appare difficile. Bloch sembra essere stato a tal punto posseduto dal pensiero di Shakespeare, che questo pensiero si esprime da se stesso nella sua musica.⁵⁴

Riguardo alle denunciate parentele con Debussy e altre influenze, Lalo badava al sodo. Si tratta di rilievi di superficie che non toccano il fondamento della musica:

Qualsiasi difetto sia riscontrabile in *Macbeth*, vi vediamo apparire una vera natura di musicista drammatico, capace di impadronirsi di un grande soggetto e di esprimere forte, di ricreare in se stesso e di avvolgerlo in un'atmosfera musicale e poetica, di vedere e di sentir vivere i personaggi nella propria immaginazione, di farci partecipare all'intensità della sua sensazione e della sua visione. *Macbeth* è la sua prima opera; è naturale ch'essa sia disuguale, che egli non vi abbia realizzato interamente il suo pensiero e la sua personalità. Ma è qualcuno; e possiamo attendere con fiducia le sue opere a venire.⁵⁵

Queste parole elogiative diffuse in «Le Temps», furono però lette il 31 dicembre, un mese dopo la rappresentazione dell'opera, non potendo perciò incidere con la loro autorevolezza sull'opinione pubblica che, affidandosi ai quotidiani più puntuali, rimase condizionata dalle critiche negative. Una curiosa coincidenza volle che i pareri di alcune personalità significative si fossero pure manifestati a distanza di tempo: la critica di Henry Prunières (che, per «straordinario senso della scena», addirittura paragonò il finale del secondo atto alla benedizione dei pugnali negli *Ugonotti* di Meyerbeer) uscì solo il 1° dicembre 1926 nella «Revue Musicale»,⁵⁶ mentre quella di Paul Landormy («è un magnifico inizio») fu affidata a una rivista svizzera, «La Vie Musicale», esterna al circuito parigino (15 dicembre

⁵⁴ *Ivi*, p. 490.

⁵⁵ *Ivi*, p. 491.

⁵⁶ *Ibidem*.

1910).⁵⁷ Bloch ne guadagnò anche l'adesione incondizionata della giovane Nadia Boulanger, che nell'occasione accese con lui un'amicizia durata lunghi anni.⁵⁸ Non è inoltre da tacere il fatto che l'incontro con Romain Rolland, avvenuto a Ginevra il 6 giugno 1911 in cui maturò un'intesa di lunga data tra le due personalità documentata da un intenso epistolario,⁵⁹ suggellava proprio l'evento del *Macbeth*.⁶⁰

Il paragone con la recezione registrata a Napoli tuttavia finisce qui, poiché a Parigi le critiche positive furono minoritarie, mentre nel 1938, dominando largamente quelle favorevoli, fu il contrario. A Napoli inoltre non si registrò nella critica quello sconfinamento nell'intolleranza cui si arrivò in Francia. Nel «Courrier musical» del dicembre 1910 Victor Debay si era lanciato in un attacco violento: «A quali felici influenze un giovane compositore straniero deve il fatto di vedere accolta immediatamente la sua prima opera drammatica in un teatro francese sovvenzionato?».⁶¹ La xenofobia si tinse addirittura di razzismo nella «Revue Hebdomadaire» del febbraio 1911, dove Jean Chantavoine osò una reprimenda dichiaratamente antisemita:

[Il direttore dell'Opéra-Comique Albert Carré] ha appena rappresentato un'opera tratta da un dramma inglese — o orrore! — da due 'meteci', da due 'ebrei' di nazionalità svizzera [...] Ad ascoltare o a leggere la partitura scadente [*camelotée*] del Sig. Ernest Bloch, si ha l'impressione di passeggiare in una di quelle botteghe di oggetti pignorati [“saisies-warrants”] dove negozianti dall'aspetto equivoco, dai nasi adunchi [*aux narines en rinceaux*], dalla bocca tumida, dalla capigliatura bruna d'astrakan la cui maschera levantina proferisce un gergo germanico [*tudesque*], vi propongono per 195 franchi un articolo d'arredamento che ne varrebbe 1500 come assicurano, se la placcatura troppo sottile e truccata non promettesse, scollandosi il giorno dopo, di mettere a nudo il legno bianco più volgare.⁶²

A questo proposito purtroppo non si può dire che a Napoli il pregiudizio riscontrabile alla base di tali sortite apparisse esorcizzato. Al contrario l'allestimento del *Macbeth* fu una significativa avvisaglia delle conseguenze del clima avvelenato prodotto dalla campagna che avrebbe raggiunto il culmine di lì a poco, a fine

⁵⁷ *Ivi*, p. 493.

⁵⁸ «Ieri sera ero all'Opéra-Comique, e ho un rimorso, lo confesso, innanzitutto egoista, ma anche generale, d'aver permesso che le circostanze m'impedissero di avere capito prima quale sforzo Lei ha tentato e come l'ha realizzato.

In seguito ho letto i frammenti della Sua partitura, e Le assicuro che d'ora in avanti essa mi sarà del tutto familiare, poiché è una di quelle in cui pulsano le emozioni, la forza, l'energia e la speranza» (*ivi*, p. 497).

⁵⁹ ERNEST BLOCH-ROMAIN ROLLAND, *Lettres 1911-1933*, a cura di José-Flore Tappy, Lausanne, Payot, 1984.

⁶⁰ LEWINSKY-DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., I, p. 530.

⁶¹ *Ivi*, p. 483.

⁶² *Ivi*, p. 485.

estate, con la promulgazione delle leggi razziali.⁶³ Un vero e proprio psicodramma si svolse infatti durante le prove del *Macbeth*. A causa di un problema fisico al braccio destro Guarnieri a un certo punto dichiarò di non poter dirigere il lavoro, chiedendo di essere sostituito dal maestro Sabino, segretario artistico del teatro, mettendolo in ambasce: «non conosce l'opera, non la può dirigere in 8 giorni (è molto difficile, soprattutto a causa dei cambiamenti di tempo, costanti)» (lettera del 25 febbraio a Fleg).⁶⁴ Bloch, che aveva già diretto le prime prove, si offrì in sua vece, ma i responsabili del teatro non accettarono, accampando vaghi motivi. Non occorreva molto per capire che la ragione era un'altra: «Io sono escluso (come Bruno Walter) e gli altri».⁶⁵ Egli decise perciò di piantare tutto in asso e di ritornare a Châtel, desistendo solo su pressione degli amici napoletani. A un certo punto, su consigli venuti da fuori, risolse di rivolgersi al 'capo supremo' con un telegramma legittimato dal consolato americano. Ne venne sconsigliato da Pannain. La situazione tornò alla normalità solo quando Guarneri, allarmato dal disastro che ne sarebbe uscito per tutti, decise di riprendere il suo ruolo (dirigendo le ultime prove col braccio sinistro): «[...] dirigerà! Ma esige 2 o 3 giorni supplementari. Se non si accetta, scriverà al Ministro, affinché si autorizzi a dirigere il sottoscritto. Altrimenti, piuttosto non dare il *Macbeth*, che darlo male».⁶⁶

Per di più arrivò la notizia che l'opera non sarebbe stata trasmessa dalla radio.⁶⁷ Dopo avere tentennato, ricevendo pareri discordi sull'opportunità di farlo, quindici giorni dopo la prima dell'opera (di passaggio a Roma), Bloch decise «di scrivere una lettera al Duce... da uomo a uomo e non tanto per me quanto per la

⁶³ Sui termini in cui nell'ambiente musicale si innestarono le leggi razziali e come furono preparate si veda CARLO PICCARDI, *La parabola di Renzo Massarani, compositore ebreo nell'ombra del fascismo*, in *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, a cura di Roberto Illiano e Massimiliano Sala, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 308-330.

⁶⁴ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., III, p. 587.

⁶⁵ In merito a queste circostanze è da menzionare la lettera ad Ada Jesi del 12 febbraio 1938 da Ginevra, in cui compare qualcosa come un presentimento «Napoli mi chiede di dirigere personalmente queste 3 rappresentazioni [...] Non so cosa sia successo — perché *Guarnieri* lascia all'ultimo momento [...] — La Sig.a T. [Tibaldi Chiesa] mi dice che si dichiara 'affaticata' [...] ma non è la *vera ragione* — che mi si nasconde [...] Non so se potrò fare di persona questo immenso sforzo» («Naples me demande de *diriger moi-même* ces 3 représentations... Je ne sais ce qui est arrivé — pourquoi *Guarnieri* lâche au dernier moment [...] — M.me T. me dit qu'il se dit 'fatigué'... mais ce n'est pas là la *vraie raison* — qu'on me cache [...] Je ne sais si je pourrai faire cet immense effort moi-même»). A questo e ad altri passaggi di lettere all'amica italiana, non riportati nei volumi di Lewinsky e Dijon ho potuto avere accesso grazie alla cortesia del compositore Francesco Hoch (Lugano — Savosa), già allievo di Ada Jesi e detentore del suo lascito, che mi ha permesso di consultare le copie in suo possesso (gli originali, consegnati a Lucienne Bloch, figlia del compositore, sono conservati dall'Ernest Bloch Society americana).

⁶⁶ LEWINSKY-DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., III, p. 587.

⁶⁷ «Nessuna diffusione, è ormai certo. Si fanno ancora tentativi. Ciò non durerà, si dice... Nessuno ci crede, qui, a queste storie tirolesi. È mancato poco che piantassi tutto e ripartissi» (lettera a Fleg del 2 marzo) (*Ivi*, p. 589).

questione generale che ciò poneva» (lettera a Fleg del 23 marzo da Ginevra),⁶⁸ incredulo di fronte al fatto che un superbo articolo sull'opera era apparso sul «Giornale d'Italia» (il quotidiano ufficiale del regime), mettendo in evidenza il fatto di aver deciso di riservare la pubblicazione del *Macbeth* a un editore italiano, «come testimonianza della gratitudine per il paese che, solo, ha avuto la fede e il coraggio di far rivivere la mia opera dopo 28 anni d'oblio».⁶⁹

La risposta, sibillina, gli sarebbe arrivata il 19 aprile da Dino Alfieri, ministro della Cultura Popolare, a testimoniargli il compiacimento per il successo del *Macbeth*, assicurando che non ci sarebbe stato ostacolo alcuno al suo corso sulle scene italiane che auspicava lungo e felice. Quanto alla trasmissione radiofonica, da parte del ministero l'accordo era totale («*nihil obstat*»), affermando che nel caso del *Macbeth* la mancata ritrasmissione dovesse essere imputata a problemi tecnici.⁷⁰

Per qualche tempo ciò lasciò il musicista nell'illusione di prospettive in campo italiano, sull'onda del successo napoletano, ricordato come il più grande della sua carriera, benché forse il più sofferto. In proposito l'autore stesso testimoniò la laboriosità della preparazione, a partire dal conflitto con il grande direttore d'orchestra, la cui consumata esperienza nella pratica di concertatore prevaleva per principio su qualsiasi ragione concettuale:

Guarnieri, occorrerebbero 20 pagine per descriverlo. Non conosceva una nota della partitura! Studia... alle prove. Si affida al suo istinto che è ammirabile. Luzzato, regista, un perfetto cretino. Ho avuto un alterco con lui. Ho piantato tutto in asso. Sono venuti a cercarmi in strada, a supplicarmi. Alla fine, la tempesta, il Vesuvio!

[...] Guarnieri ha corso a una velocità terribile, senza un rallentando, senza nulla, mandando tutto all'aria. I cantanti disperati. Io con la voglia di andarmene! Ieri ho lavorato 2 ore a marcare in grande, con le matite rosse, verdi, blu, nella partitura, tutti i rall., accel., ecc., poi Guarnieri, sorridendo, mi dice di non prendermela, che sa tutto ciò, ma, alle prove, va e va, d'un sol colpo, per costringere i cantanti a non trascinare! Vedremo (lettera a Fleg del 2 marzo 1938).⁷¹

Al San Carlo Bloch dovette riconoscere alcuni punti di forza, certamente il coro con il suo maestro (Roberto Benaglio) e le personalità vocali.⁷² Nonostante le premesse favorevoli quanto al livello esecutivo, riserve pesarono sull'operazione

⁶⁸ *Ivi*, p. 601.

⁶⁹ Lettera dell'8 aprile 1938 da Châtel alle amiche Lillian Hodghead e Ada Clément (*Ivi*, p. 618).

⁷⁰ *Ivi*, pp. 620-621.

⁷¹ *Ivi*, p. 589.

⁷² «[...] ho ascoltato i cori che sono ammirabili. Il maestro del coro ha modificato tutto come avrei fatto io stesso... un lavoro enorme, una vera collaborazione, un maestro inaudito, di vita, di ritmo. Entusiasmo dei cori! Infine si lavora fino a 18 ore! E mi s'invita ad andare a dormire, poiché sono verde e non reggo più! [...] Macbeth, eccellente. Lady Macbeth, superba voce, superba attrice, molto più drammatica e vera, più perfida e dolorosa di Banco, Servitore, Duncan, eccellenti. Gli altri più mediocri» (lettera a Fleg del 25 febbraio) (*Ivi*, p. 587).

dal punto di vista della drammaturgia, che opposero l'autore agli interpreti responsabili dello spettacolo fino alla soglia dell'andata in scena. Di fronte a un'opera non più ripresa dopo la prima parigina decenni prima, quindi poco collaudata, era fatale che il compositore stesso necessitasse di verifiche sul campo. Era anche fatale che la sua personalità determinata non si piegasse facilmente alle interferenze degli interpreti, per cui il confronto fu aspro e continuo. Alla fine prevalse la ragionevolezza e il riconoscimento del fatto che una buona riuscita in questi casi può essere data solo da un'intesa raggiunta collettivamente:

Ho dovuto fare dei tagli. Insistono affinché il 2° quadro del I atto cominci con la scena del pugnale, dunque soppressione della scena Banco-Macbeth (per ragione "teatrale" credo). Tagliata anche la gran parte della scena del bambino. Ieri, Guarnieri, Piazza, Luzzato, ecc., mi consigliano vivamente di tagliare tutto il 2° quadro del II atto — e sono certi di un trionfo, a tal prezzo. Azione più rapida, meno orrori, effetto più garantito del III atto, non diminuito al finale del II.

Rapidità d'azione. Concentrazione. Unità.

Sì, da un lato hanno ragione (successo, pubblico, teatro...). Io vedo il pro e il contro.

So anche ciò che si perde e, musicalmente, tutti i temi "Macduff" non sono più preparati.

È vero, come dice Guarnieri, che il pubblico se ne infischia! Io non ho ancora accettato. Occorre vedere prima. Ma credo che abbiano ragione. All'Opéra-Comique, questo quadro mi è sempre sembrato ritardare, appesantire, rallentare l'interesse. Il teatro lirico non è il teatro parlato.

[...] L'ottica teatrale è cambiata dopo 30 anni.⁷³

Nonostante i contrattempi l'operazione sfociò in un successo, annunciato sicuramente ma fortemente voluto da tutti i partecipanti. Già dubioso sulla tenuta della sua vasta composizione e sulle stesse proprie doti drammaturgiche (al punto da lasciare incompiuto il suo secondo tentativo teatrale, *Jezabel*, a cui si applicò tra il 1911 e il 1918), il compositore ne uscì rinfrancato: «Confesso che tutto ciò è insperato... e che sono rimasto scettico fino all'ultimo momento» (confidò a Fleg il 23 marzo).⁷⁴ Dubioso anche per qualche pregiudizio che si trascinava riguardo alla presa superficialità, disinvolta e aleatorietà delle cose fatte a Napoli, vi constatò poi un grado di artisticità e di professionalità insperato, che formalmente si sentì in dovere di significare nei ringraziamenti all'orchestra del San Carlo⁷⁵ e di

⁷³ *Ivi*, p. 587. Il 2 marzo scriveva a Fleg, dopo la prova dell'ultimo atto (con streghe e finale): «La scena è straordinaria, ma di comune accordo con Luzzato e Guarnieri, abbiamo soppresso Dottore e guardia che davano fastidio e distruggevano l'enorme impressione. È il pubblico che diventa allora il solo testimone. [...] Credo eccellente il fatto di avere soppresso il 2° quadro del II atto. Così funziona, d'un sol colpo» (*Ivi*, p. 589).

⁷⁴ *Ivi*, p. 601.

⁷⁵ «È stato un piacere, una gioia personale di entrare in contatto con i suoi componenti durante tre prove, e poi di ascoltarvi sotto la ispirata direzione del Maestro Antonio Guarnieri. Porto con me, da questo contatto, un ricordo che non si cancellerà più [...]» (*Ernest Bloch all'orchestra napoletana*, «Corriere

rendere pubblico attraverso una lettera alla stampa⁷⁶ e che più significativamente testimoniò all'amico librettista, trepidante per la riproposta di un'opera concepita con lui:

L'interpretazione è stata eccellente, in tutti i punti. Tutto funzionava, senza un minuto di troppo o di noia. La maggior parte delle mie intenzioni è stata realizzata. Ed è un miracolo, se si riflette al fatto che l'abbiamo messa in scena, in 12-14 giorni; ma ciò che più mi ha commosso è lo spirito ammirabile che regnava in questo San Carlo: nessuna traccia di istrionismo, di vanità personali! Tutti, da Guarnieri al più umile dei macchinisti e delle comparse, tutti, votati alla *Causa*, tutti dando il loro massimo sforzo, con disciplina e ardore!

Ho sentito degli uomini, degli amici, la simpatia, dappertutto, nell'orchestra, nei cori, in ogni interprete. È ciò che ha portato a questo bel risultato.⁷⁷

Il musicista non mancò di riconoscere i meriti di tutti coloro che resero possibile la ripresa del lavoro, intimamente pensando soprattutto a Mary Tibaldi Chiesa, indefessa propugnatrice del ruolo che la sua musica aveva assunto in Italia: «[...] la *fede* ardente e l'*azione* costante della Sig.a Tibaldi, malgrado tutti i suoi dispiaceri, le sue preoccupazioni, la sua vita frenetica di lavoro ininterrotto, hanno veramente trasportato le montagne!».⁷⁸

Ne uscì un Bloch rimotivato: a lui, al solitario artista che prediligeva il ritiro nei discosti e selvaggi spazi alpini, in cui si sentiva in contatto con un'umanità più ideale e più profonda, in fondo non dispiaceva toccare con mano il pubblico vibrante che si manifestava fisicamente attraverso l'applauso caloroso. Ne fu motivato soprattutto nella misura in cui si convinse del valore della sua opera teatrale, risorta in modo insperato e quindi meritevole di non fermarsi a quella, per quanto importante, tappa napoletana. Il lavoro di revisione condotto al San Carlo non doveva essere sprecato, anzi doveva costituire la base per una messa a punto

di Napoli», 15 marzo 1938).

⁷⁶ «Signor Direttore, prima di lasciare l'Italia, desidero esprimere alla Città di Napoli la mia gratitudine commossa per l'accoglienza calorosa che essa ha fatto alla mia opera 'Macbeth'. Scritta un terzo di secolo fa, rappresentata a Parigi nel 1910-11, quest'opera è stata dimenticata per ventotto anni. *Solo l'Italia* ha avuto la *fede* e il *coraggio* di renderle la vita. La mia riconoscenza non può esprimersi soltanto con le parole. Tengo a ringraziare gli Amici fedeli che da molti anni hanno avuto fede nell'opera — il Teatro di San Carlo, l'on Marchi, e tutti gli ardenti Collaboratori, dall'ammirevole Antonio Guarnieri sino agli interpreti più modesti, di cui gli sforzi, la disciplina, la dedizione e l'entusiasmo hanno raggiunto gli splendidi risultati che il pubblico napoletano ha acclamato. Infine voglio ringraziare lo stesso pubblico napoletano, così sensibile, così caloroso, così vibrante, come desidero ringraziare la stampa italiana, che ha mostrato tanta comprensione e benevolenza. A tutti questi Amici italiani, che hanno fatto rivivere la mia visione di trentatré anni or sono, e che hanno vibrato fraternalmente con me, tendo affettuosamente la mano. Queste rappresentazioni del 'Macbeth' aggiungeranno uno spirituale legame di più tra me e questa Italia che amo ed ammiro con tutto il mio cuore» (*Una lettera di Ernest Bloch*, «Il Mattino», 16 marzo 1938).

⁷⁷ LEWINSKY-DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., III, p. 601.

⁷⁸ *Ibidem*.

definitiva che gli era offerta dall'assunzione dell'opera da parte del Giordani per le edizioni Suvini e Zerboni:

Stamperà un'edizione canto e pianoforte al più presto. Farà un'edizione francese, italiana, e in seguito un'altra, inglese. Rifarà, naturalmente, partitura d'orchestra e materiali. Ma, innanzitutto, dovrò revisionare tutto ciò, enorme lavoro in prospettiva!

[...] Ho l'intenzione di fare molte modifiche, a parte i tagli, e specialmente, *voglio rifare interamente i cori del I e del III*, che possono essere enormemente semplificati, senza perdere con ciò del loro movimento.

Inoltre, voglio rivedere d'appresso la strumentazione, le sfumature, i tempi, ecc. Un po' troppo pesante a volte, ammirabile, spesso! Insomma, voglio semplificare, chiarificare e ciò servirà molto alla diffusione dell'opera.⁷⁹

Il successo gli fece dimenticare il destino amaro che la sua musica di compositore ebreo avrebbe avuto in Italia, e di cui pure ebbe più di un'avvisaglia. Con Fleg poteva compiacersi del fatto che «Marchi conta di presentare *Macbeth* a Genova, durante la prossima stagione e, in seguito a numerose richieste, di riprenderla anche a Napoli».⁸⁰ Grazie all'annuncio del suo editore milanese secondo cui, oltre a Genova e alla ripresa napoletana, l'opera sarebbe stata messa in scena nella stagione successiva al Teatro Reale dell'Opera di Roma e alla Scala,⁸¹ Bloch si tuffò ancor più nel lavoro di revisione del *Macbeth*, iniziato subito dopo aver lasciato Napoli.⁸²

Di fronte alla china presa dagli avvenimenti in Europa, che rivelava come

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ LEWINSKY-DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., III, p. 622.

⁸² Lo rivela la lettera dell'8 giugno a Ada Jesi spedita da Châtel: «[...] Da due mesi e mezzo ho avuto una vita impossibile, di cui non hai idea! 12-16 ore di lavoro al giorno — i miei occhi non vedevano più — tutto ciò per la revisione di *Macbeth* che mi ha *completamente* accaparrato — nota dopo nota — Partitura d'orchestra, cambiamenti, raschiamenti, pentagrammi da rifare... modifiche ad ogni pagina — anche i cori del primo atto... e spedire tutto alla Sig.a Tibaldi, per la stampa! Con questo lavoro *infinito* sono riuscito a mettere a punto i primi due atti. Resta il terzo!! — Ho fatto venire la mia partitura originale che era a Parigi, e, oggi, di fretta, e a matita, riporto i cambiamenti possibili... per poter inviare al più presto *il primo volume* alla Sig.a T., per la *copia* della partitura e delle parti!» «[...] Mais j'ai eu une vie impossible depuis 2 mois ½, un travail effroyable dont tu n'as pas l'idée! 12-16 heures par jour — mes yeux n'y voyaient plus — tout cela pour la révision de *Macbeth* qui m'a *entièrement* accapré — note après note — Partition d'orchestre, changements, grattages, portées à refaire... modifications à chaque page — les chœurs du Ier Acte, aussi... et envoyer tout cela à M.me Tibaldi, pour la gravure! J'ai réussi, avec ce labeur *infini* à mettre au point les 2 premiers Actes. Reste le troisième!! — J'ai fait venir ma Partition originale qui était à Paris, et, aujourd'hui, à la hâte, et au crayon, je reporte les changements possibles... afin de pouvoir envoyer au plus tôt à M.me T. *le Ier volume*, pour la *copie* de Partition et Parties!»). Il lavoro proseguì per almeno un altro mese e mezzo, come confidò alla stessa amica il 2 agosto (sempre dal ritiro di Châtel): «Rifacimento completo dei cori, revisione del testo, orchestrazione, e finalmente *copia* dei 2 interludi del primo e del terzo atto, per il concerto — saranno pubblicati dal mio proprio manoscritto — è da quindici giorni che è terminato, ma sono ancora abbrutito, stremato, da questo enorme lavoro» (*Ivi*, p. 629).

inevitabile fosse la guerra che un anno dopo sarebbe scoppiata, è sintomatico come persino un rappresentante della comunità ebraica, la più minacciata, si facesse ancora illusioni sulla possibilità di contenere una simile deriva:

Se *Macbeth* sarà dato a Roma la stagione prossima, io potrei essere utile... ho qualche speranza.

Non credo che gli Ebrei, fino ad ora, abbiano assunto un atteggiamento appropriato, si sono irritati e con ragione, ribellati... ma non hanno adottato il metodo di discussione e di comprensione dell'“altra parte” ciò che potrebbe forse condurre a una chiarificazione del problema. Forse mi cullo nelle illusioni [...]

Il Sig. Giordani, mio futuro editore, è di nuovo venuto a rendermi visita! E le nuove da Roma sono molto incoraggianti! “L’Italia dovrebbe essere fiera, si dice, di vedere quest’opera pubblicata ed eseguita in Italia”.

Chissà! *Macbeth* può servire a una più grande causa mostrando che non tutti gli Ebrei sono banchieri (internazionali) o bolscevichi, o perturbatori, ma che certi creano e danno al di fuori del mercantilismo del nostro tempo, pacificamente e senza partecipare alla vita attiva (lettera dell’8 aprile a Lillian Hodghead e Ada Clément).⁸³

Invece di lì a pochi mesi dovette prendere atto «delle notizie terribili, dall’Italia... La Sig.a Tibaldi è disperata di fronte a questa campagna antisemita» (a Fleg il 5 ottobre).⁸⁴ A dire il vero i fatti erano andati ben oltre una campagna propagandistica. Con la promulgazione delle leggi razziali, in quanto compositore ebreo la sua musica non solo veniva bandita in Italia, ma decadeva persino il suo statuto di membro dell’Accademia di Santa Cecilia con cui era stato onorato dieci anni prima.⁸⁵ I ponti con l’Italia furono quindi tragicamente recisi e con l’Europa stessa, stante la decisione di tornare, a malincuore, in America. Il suo esempio migratorio sarebbe stato seguito dall’amica Ada Jesi e dalla sua famiglia pure ebraica, rifugiatasi l’anno dopo a San Paolo del Brasile. Nel loro intenso rapporto epistolare si colgono le emozioni, i sentimenti, le speranze, lo sconforto, la disperazione di fronte al succedersi degli eventi internazionali da cui dipendeva la loro esistenza. Alla meditazione sul destino del popolo ebraico («Israele non ha mai perso la speranza... Perseguitato, conserva la *fede* in tempi di giustizia e d’amore — anche se *noi* non li potremo vedere»),⁸⁶ vi si accompagnava la consapevolezza che l’esilio fosse un destino ben più sopportabile della persecuzione fisicamente subita nei corpi: l’«epoca così terribile, di caos, di terrore, di vigliaccherie — *accumulate da decenni!* — e ciò che accade — e si prepara in Europa è così spaventoso che

⁸³ *Ivi*, pp. 618-619.

⁸⁴ *Ivi*, p. 637.

⁸⁵ SORANI, *Ritroviamo Ernest Bloch – Un’analisi dell’opera da camera* cit., p. 562.

⁸⁶ Lettera da Parigi alla Jesi dell’11 dicembre 1938 (LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., III, p. 643).

occorre ancora considerarci, se non felici, almeno *privilegiati* di poter esistere in relativa pace». ⁸⁷

L'attacco dei nazisti alla Francia non è solo vissuto come un fatto drammatico, ma come un evento profetico, in linea con la sua visione del mondo che affondava in una concezione impegnata in ogni momento a confrontare l'esistenza umana con un destino superiore:

[...] in questi ultimi mesi non avevo il coraggio di scrivere... la routine della mia vita, da una parte... e poi le terribili catastrofi d'Europa. L'angoscia di ogni ora, mi avevano completamente abbattuto... Avevo previsto questi orrori, da molti anni (dal 1913!), le mie certezze si aggravarono dopo il 1934, in occasione dell'assassinio del re dei Belgi, Alberto I (ero sempre convinto che era stato assassinato... e gli avvenimenti mi hanno dato ragione). Ma nessuno ascoltava la mia voce. Ed è ancora in una triste solitudine che ho dovuto vivere questi ultimi mesi di spavento [...].

Sono perso in questo paese [...]. Ma penso ai nostri amici in Europa, alla mia famiglia a Ginevra, a tutti i disastri — e mi considero un nulla, un relitto che va verso la fine — Se i nazisti distruggono l'Inghilterra, verrà anche il turno degli altri, e la vita non varrà più la pena di esser vissuta — Povera Francia! ⁸⁸

Nelle lettere alla Jesi si manifesta vivo il sentimento per l'Italia, ed emerge l'incredulità di fronte alla sua entrata in guerra.⁸⁹ Cinque anni prima tra l'altro aveva ascritto l'Italia con l'Inghilterra fra i paesi privi di antisemitismo, che invece rilevava come spiccato nel suo paese d'origine.⁹⁰ Orbene, persino posto di fronte a un regime che aveva ormai gettato la maschera, il compositore tendeva inverosimilmente ad imputare a una forza esterna l'adozione delle misure coercitive del fascismo nei confronti dei suoi corrispondenti. Nel riferire alla giovane amica della corrispondenza divenuta problematica con Mary Tibaldi Chiesa, fa menzione

⁸⁷ «Nous vivons en une époque si terrible, de chaos, de terreur, de lâchetés — *accumulés* depuis des décades ! — et ce qui se passe — et se prépare en Europe est si effroyable qu'il faut encore nous estimer, sinon heureux, du moins *privilégiés* de pouvoir exister en relative paix» (lettera ad Ada Jesi da Berkeley, 8 marzo 1939).

⁸⁸ Lettera ad Ada Jesi del 17 luglio 1940 da Diamond Lake (parzialmente in JOSEPH LEWINSKY – EMMANUELLE DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée*, IV, Genève Éditions Slatkine, 2006, p. 77): «[...] Je suis perdu, en ce pays ... — Mais je pense à nos amis d'Europe, à ma famille à Genève, à tous les désastres — et je me compte pour rien, pour une épave qui va vers la fin — Si les Nazis détruisent l'Angleterre, le tour des autres viendra aussi, et la *vie* ne vaudra plus la peine d'être vécue — Pauvre France!».

⁸⁹ Stessa lettera ad Ada Jesi: «Dopo l'entrata in guerra (?) dell'Italia, non ho più avuto notizie dall'Europa, né dalla Svizzera, né dalla Sig.a Tibaldi» («Depuis l'entrée en guerre (?) de l'Italie, je n'ai plus eu de nouvelles d'Europe, ni de Suisse, ni de M.me Tibaldi»).

⁹⁰ Lettera dell'11 aprile 1936 alla nipote Evelyn Hirsch: «[...] in Italia, come in Inghilterra, come in tutti i paesi dove non c'è antisemitismo, e là dove gli ebrei hanno potuto vivere liberamente e pienamente — non è il caso in Svizzera, ad esempio! gli ebrei si differenziano appena. In Italia ci si perde. Liuzzi aveva scritto uno studio ammirabile sulla mia opera, 13 o 14 anni fa, senza conoscermi. A Roma, l'ho incontrato e abbiamo trascorso una mirabile serata a casa sua dove mi ha suonato le Laudi mentre io gli ho suonato il mio "Servizio sacro"» (LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch – Sa vie et sa pensée* cit., III, p. 447).

di lettere «aperte dalla... Censura italiana! Ciò che è significativo — penso che l'Italia sia interamente sotto il controllo dei *Nazisti*, come gli altri, ora! Se questa gente non sarà schiacciata, verrà il nostro turno, per *tutti*».⁹¹ D'altra parte, ancora in una lettera del 1947, facendo un bilancio dell'esperienza comune, considerava i dieci anni d'esilio in Brasile della famiglia Jesi come «[...] imposti da orribili pregiudizi razziali *imposti* odiosamente al popolo italiano, che mi ha sempre ricevuto ed accolto come un *fratello*».⁹²

Tale forma d'indulgenza verso l'Italia e gli Italiani emergerà ancora di fronte agli avvenimenti del 1943, interpretati in senso assolutorio: «tu ti rallegravi della caduta del fascismo, e noi tutti speravamo che l'Italia si sarebbe unita subito agli 'Alleati' — Ahimè, la povera Italia sanguina, e non oso immaginare le distruzioni e le miserie di questo paese che ho tanto amato, *Napoli*, a cui sono legato da così tanti ricordi!».⁹³

Nelle lettere alla Jesi espatriata in Brasile il pensiero agli amici rimasti in Italia è costante.⁹⁴ A guerra conclusa, dopo l'angoscia per la sorte degli amici ebrei nei paesi occupati dall'esercito tedesco,⁹⁵ sorge la speranza di riallacciare immediatamente i rapporti: «Niente ancora ricevuto, né da Pannain (Napoli) né da Agosti, né dalla Sig.a Tibaldi».⁹⁶

⁹¹ «[...] ouvertes par... la Censure italienne! Ce qui est significatif — Je pense que l'Italie est entièrement sous le contrôle *Nazi*, comme les autres, maintenant! Si ces gens là ne sont pas écrasés, notre tour à *tous*, viendra» (lettera del 15 maggio 1941 da Berkeley).

⁹² «[...] 10 années d'exil, imposées par d'horribles préjugés raciaux qui furent *imposés*, odieusement, *au peuple italien*, qui m'a toujours reçu et accueilli *comme un frère*» (lettera del 13 ottobre 1947 ad Ada Jesi da Agate Beach, Oregon).

⁹³ Lettera ad Ada Jesi del 10 ottobre 1943 da Agate Beach: «E ho anche grande paura che questo cataclisma mondiale duri ancora molto a lungo e sia seguito da altri rivolgimenti — in attesa della terza guerra mondiale, tra 10, 15, 25 anni» («[...] tu te réjouissais de la chute du fascisme, et nous espérions tous que l'Italie joindrait vite les 'Alliés' - Hélas, la pauvre Italie saigne, et je n'ose songer aux destructions et aux misères de ce pays que j'ai tant aimé, à *Naples*, où tant de souvenirs m'attachent! Et j'ai grand-peur aussi que ce cataclysme mondial ne soit très long encore et ne soit suivi d'autres bouleversements — en attendant la IIIme guerre mondiale, dans 10, 15, 25 ans!»).

⁹⁴ Lettera del 1° dicembre 1943 da Agate Beach ad Ada Jesi: «Non so *nulla* dei miei amici d'Italia. Non oso pensare alla loro sorte... Occorre quindi che vi riteniate fortunata, malgrado tutto, di essere lontana da questi orrori». Lettera del 12 maggio 1944 da Agate Beach: «Il nostro pensiero va a te, così spesso, a te e ai tuoi, esiliati laggiù... Ma ... voi siete *privilegiati*, ancora... Pensa agli amici di Milano e d'altrove» («Notre pensée va à toi, si souvent, à toi et aux tiens, exilés là bas ... Mais... vous êtes *privilégiés*, encore... Pense aux amis de Milan et d'ailleurs»).

⁹⁵ Lettera ad Ada Jesi del 1° gennaio 1942 da Agate Beach: «[...] ogni tanto ricevo notizie dalla Sig.a Tibaldi; leggo tra le righe — dalla Svizzera — di amici sparsi qua e là... Altri non scrivono più — sono morti, forse... Ci tocca vivere questo! E per coloro che hanno già vissuto l'altra guerra, è un peso terribile» («[...] ça et là j'ai des nouvelles de M.me Tibaldi; je lis entre les lignes — de Suisse — d'amis épars... D'autres n'écrivent plus — sont morts, peut-être... Il nous faut vivre cela ! Et pour ceux qui ont déjà vécu l'autre guerre, c'est un poids terrible»).

⁹⁶ «Rien reçu encore, ni de Pannain (Naples) ni d'Agosti, ni de M.me Tibaldi» (lettera ad Ada Jesi da Agate Beach del 10 giugno 1945).

Ad avvenuta liberazione di Roma, finalmente gli giungeranno notizie incoraggianti. Il 13 dicembre egli può quindi comunicare calorosamente alle amiche Lillian Hodghead e Ada Clément il messaggio ricevuto da un ufficiale americano alla fine del 1944, riguardante il bando tolto alla sua musica. Oltre all'iniziativa di Guido Agosti, il quale sarebbe tornato subito a suonare il suo *Quintetto* e la *Sonata* a lui dedicata (alla quale il pianista era particolarmente affezionato)⁹⁷ il momento più significativo fu rappresentato dall'esecuzione di *Schelomo* da parte di Massimo Amfitheatrof nel concerto diretto da Carlo Maria Giulini nella sala del Mappamondo con l'orchestra della radio in un cartellone presentato come un manifesto, come per sollevare programmaticamente il velo da musiche a vario titolo proibite dai regimi nazista e fascista. Accanto alla più celebre composizione di Bloch figuravano infatti i *Kindertotenlieder* di Mahler e *Mathis der Maler* di Hindemith.⁹⁸

In proposito, al di là della condizione di vittima predestinata del nazifascismo, merita di essere sottolineata la sintonia di Bloch con gli spiriti che vissero quelle circostanze nel senso di una profonda opposizione interiore al totalitarismo. Dal vasto spettro dei testi da lui affrontati quale accanito lettore, il 20 settembre 1942 aveva segnalato ad Ada Jesi *La légende d'Ulenspiegel* di Charles de Coster, scoperta al di là del luogo comune che, sulla base dello spunto farsesco ricavato da Richard Strauss per il suo celebre poema sinfonico, gli si era rivelata proprio per gli aspetti attualizzanti che rimandavano alle vicende politiche della contemporaneità:

Il libro di Coster è un'immensa epopea, un capolavoro assoluto, uno dei più grandi libri che si siano scritti e che si può collocare accanto a Rabelais, a Don Chisciotte, a Dante, a Gulliver.

[...] Poiché si tratta in fondo della storia della nostra epoca e della nostra lotta per la Giustizia e la Libertà dell'Uomo, l'eterna lotta per la Luce, che si perpetua attraverso le epoche — Tale "Bibbia fiamminga" racconta la guerra dei "pezzenti"; nella Fiandra del XVI secolo, sotto il regno di Carlo V e Filippo II — ma è del nostro tempo.⁹⁹

Orbene, senza nulla conoscere di esperienze parallele, è significativo il riferimento di Bloch a un romanzo che ispirò due capolavori della "protest music", l'oratorio epico *Thyl Claes, fils de Koldraeger*, composto da Wladimir Vogel tra il 1937 e il 1945, e *Il prigioniero* composto da Luigi Dallapiccola tra

⁹⁷ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., IV, p. 183.

⁹⁸ *Ivi*, p. 191.

⁹⁹ «Le livre de Coster est une immense épopee, un chef d'œuvre absolu, l'un des plus grands livres, qu'on ait écrits, et qui peut se mettre à côté de Rabelais, de Don Quichotte, de Dante, de Gulliver. [...] Car c'est, au fond, l'histoire de notre époque et de notre lutte pour la Justice et la Liberté de l'Homme, l'éternelle lutte pour la Lumière, qui se perpétue à travers les âges — Cette 'Bible flamande' raconte la guerre des 'gueux'; en Flandre au XVI siècle, sous le règne de Charles Quint et Philippe II — mais c'est de notre temps» (lettera da Agate Beach).

il 1943 e il 1948, opere ambedue rappresentative di quella stagione tormentata che pose anche gli artisti costretti dagli eventi all'isolamento a manifestare la loro coscienza in atti espressivi di resistenza perlomeno interiore alla repressione di cui furono direttamente o indirettamente vittime.¹⁰⁰ Nel caso di Bloch, come si evince dalle iniziali maiuscole riservate ai concetti morali evocati nella sua lettera, più che una posizione politica si trattava del riflesso di una concezione del mondo (o di una «visione del Mondo e dell'Uomo»),¹⁰¹ secondo il termine ricorrente nel suo epistolario) testimoniata nel fondamento umanistico condiviso nell'intenso rapporto con Romain Rolland, con cui si era trovato in sintonia persino nell'apertura di credito morale all'Unione Sovietica,¹⁰² e comunque segnata da un pessimismo che lo induceva a fosche previsioni anche in caso di vittoria degli alleati.¹⁰³

D'altronde, il pessimismo connaturato al personaggio aveva indotto Bloch a sconsigliare alla Jesi l'immediato rientro in patria,¹⁰⁴ idea a cui si arrese e che assecondò l'anno successivo in considerazione della possibilità di ritrovare l'«atmosfera di un vecchio paese di Cultura»,¹⁰⁵ accompagnata dal rimpianto

¹⁰⁰ CARLO PICCARDI, *Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turroni Monti, Lucca, LIM, 1999, pp. 95-99.

¹⁰¹ Lettera ad Ada Jesi dell'8 marzo 1940 da Berkeley (LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., IV, p. 65).

¹⁰² PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi* cit., pp. 40-41.

¹⁰³ Lettera ad Ada Jesi da Agate Beach del 9 dicembre 1942: «E poi, la *Visione del Mondo* è causa di disperazione e mi disgusta vieppiù — la *regressione* in ogni cosa, è terribile, e non credo più in un 'mondo migliore', anche nel caso di una Vittoria degli Alleati — ahimè — Nemmeno vedo la *fine* di questo cataclisma» («Et puis, la *Vision du Monde* me désespère et me dégoûte, de plus en plus — la *régression*, en tout, est terrible, et je ne crois plus en un 'monde meilleur', même par une Victoire des Alliés - hélas - Je ne vois pas non plus la *fin* de ce cataclysme»).

¹⁰⁴ Lettera del 18 novembre 1945 da Agate Beach: «Posso immaginare la *nostalgia* che tu e la tua famiglia provate per l'Italia, la patria vostra, dopo questi anni di lontananza, in circostanze così terribili — capisco il desiderio di rivedere il 'paese', gli amici, la famiglia, tutto ciò ... Ma, come Agosti, che mi citi, mi domando se non sarebbe *una follia*? L'Europa si trova in uno stato terribile, d'incertezza, di disordine, di disintegrazione... la fine della guerra non ha portato che nuovi problemi ... lunghi dall'essere *risolti* — *Nessuno sa in che direzione* andiamo — Né in Francia, né in Italia, e nemmeno qui. *Tutto è in discussione*» («Je peux imaginer la *nostalgie* que toi et ta famille éprouvez pour l'Italie, votre patrie, après ces années d'expatriation, en de si terribles circonstances — je comprends le désir de revoir 'le pays', les amis, la famille, tout cela... Mais, comme Agosti que tu me cites, je me demande si ce ne serait pas *une folie*? L'Europe est dans un état terrible, d'incertitude, de désordre, de désintégration... La fin de la guerre n'a apporté que des nouveaux problèmes... loin d'être *résolus* — Personne ne sait où l'on va — Ni en France, ni en Italie, ni même ici... *Tout est en question*»).

¹⁰⁵ Lettera del 2 dicembre 1946 da Agate Beach: «Allora, ecco la grande decisione presa? L'Italia?! — Se veramente le circostanze finanziarie sono quelle che tu mi rappresenti, penso che abbiate ragione di andarci. Il costo della vita, anche qui, è raddoppiato, triplicato e non è facile... E poi, voi ritrovate comunque l'atmosfera di un vecchio paese di Cultura — e degli amici — Credo che tu ti sentirai più felice — o, perlomeno — meno infelice che durante gli anni crudeli d'*esilio* e di esperienze tristi» («Alors, voilà la grande décision prise? L'Italie?! — Si vraiment les circonstances financières sont telles que tu me les représente, je pense que vous avez raison d'y aller. La vie, ici aussi, a doublé, triplé et n'est pas facile ... Et

dell'esperienza italiana che aveva lasciato in lui la sensazione di un profondo segno non più rinnovabile:

Si, Roma... non ho dimenticato niente. Era il *bel tempo*. Ritinerà mai per me? Ne dubito — Nessun viaggio possibile nel mio stato attuale [...]

Fammi presente al buon ricordo degli amici [Virgilio] Mortari, Agosti — *I miss them!* Nobody like these men, here ... I am terrifically *lonely*.¹⁰⁶

puis, vous retrouvez quand même l'atmosphère d'un vieux pays de Culture — et des amis — Je crois que tu y seras plus heureuse — ou, du moins — moins malheureuse que pendant ces années cruelles d'exil et de tristes expériences».

¹⁰⁶ «Oui, Rome... je n'ai rien oublié. C'était le *beau temps*. Reviendra-t-il jamais pour moi? J'en doute — Aucun voyage possible en mon état [...] Rappelle moi au bon souvenir des amis Mortari, Agosti — *I miss them!* Nobody like these men, here... I am terrifically *lonely*» (lettera ad Ada Jesi del 10 giugno 1947 da Agate Beach). Ada Jesi fu attiva come cantante. Rientrata a Venezia dopo la guerra, fu insegnante al Conservatorio di Milano. Il rapporto di Bloch con la Jesi merita qualche considerazione, nella misura in cui andò oltre quello di maestro-allieva. Sicuramente non furono amanti, benché la devozione della ragazza (poi della donna) assumesse i tratti di un vero e proprio innamoramento mantenuto nel tempo e l'anziano musicista non nascondesse la coscienza di una vitalità non doma («la vieillesse acceptée... avec trop de jeunesse encore, en moi» [«la vecchiaia accettata... con troppa gioventù ancora, in me»], lettera del 9 agosto 1941). È noto invece che il compositore ebbe numerose relazioni extramatrimoniali, riconosciute dalla stessa moglie che ne censi almeno 23, mentre una forma quasi morbosa di fedeltà trattenne la Jesi dal concedersi ad altre relazioni (LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., III, p. 523). Certamente da parte di Bloch nei suoi confronti non mancarono motivi di ambiguità, come dimostra la lettera del 20 settembre 1942 che, senza fare allusione diretta al loro rapporto, riferisce alla ragazza la lettura di *Beloved Friend* di Catherine Bowen pubblicato nel 1937: «È la storia straordinaria e la corrispondenza tra P. I. Ciaikovskij e la sua amica, la sua grande protettrice, Nadejda von Meck, che egli non incontra mai! 13 anni di lettere bollenti, dell'amore più strano che ci fosse, tra questa donna più anziana di lui, madre di 12 figli, e lui, un omosessuale che aveva orrore fisico della donna — ma un gentlemen, e un artista fine, onesto, una natura tormentata, nervosa, malaticcia, ma della più grande nobiltà» («C'est l'histoire extraordinaire et l'échange de lettres entre P. I. Tchaikowsky et son amie, sa grande protectrice, Nadejda von Meck, qu'il ne rencontre jamais! 13 années de lettres brûlantes, de l'amour le plus étrange qui fut, entre cette femme plus âgée que lui, et mère de 12 enfants, et lui, un homosexuel qui avait l'horreur physique de la femme — mais un gentlemen, et un artiste fin, honnête, une nature tourmentée, nerveuse, maladive, mais de la plus grande noblesse!»).

Non risulta una reazione diretta a tale riferimento quasi provocatorio, ma un aspro contrasto emerse quando, in occasione del primo ritorno in Europa di Bloch nel 1949, la possibilità dell'incontro tra i due sfumò clamorosamente. Pur trattenendosi per impegni concertistici e familiari in Svizzera, Italia e Gran Bretagna da maggio a novembre, il compositore non poté essere raggiunto dalla Jesi impossibilitata a lasciare Venezia dove si trovava al capezzale del padre, nemmeno nella settimana di giugno in cui il compositore diresse un concerto alla Scala di Milano. Morto il padre subito dopo, svanì anche la possibilità di un incontro che Bloch le propose a Domodossola il 31 luglio, durante il viaggio verso Ginevra, di ritorno dal Maloggia (nel Canton Grigioni) dove aveva trascorso le vacanze e festeggiato il sessantanovesimo compleanno: «Sarebbe veramente *tragico* che quest'estate trascorresse senza rivedersi — dopo tanti anni terribili» («Il serait vraiment *tragique* que cet été se passe sans nous revoir — après tant d'années terribles»), le scriveva il 25 luglio. E tragico invece fu il destino che, a causa del ritardo postale delle lettere, impedì l'incontro a Domodossola e successivamente in Svizzera o a Londra: «Voglio solo che tu sappia che, se avessi avuto il denaro necessario per il viaggio e il passaporto, sarei venuta a ritrovarti in qualsiasi luogo» («Je veux seulement que tu sache que, si j'avais l'argent nécessaire pour le voyage et le passeport, je serais venue te retrouver n'importe où», gli scrisse il 6 ottobre). In quella lettera accorata la delusione era espressa in modo cocente: «Nel 1937, quando tu ringraziavi mio Padre di 'avermi messa al mondo' ... tu saresti

In verità l'Italia, voltata la pagina discriminatoria del fascismo, gli avrebbe ancora riservato non pochi onori, in particolare invitandolo a dirigere i *Trois Poèmes Juifs*, le *Évocations* e la *Suite Symphonique* nel concerto dell'8 giugno 1949 alla Scala di Milano,¹⁰⁷ e soprattutto nel febbraio-marzo del 1953 a Roma a partecipare a un *Festival Bloch* e alla ripresa del *Macbeth* con la direzione di Gianandrea Gavazzeni, con Nicola Rossi Lemeni e Gianna Pederzini nei ruoli principali, seguita da un secondo allestimento dell'opera a Trieste nel dicembre di quello stesso anno.¹⁰⁸ Senonché, anche se la scia dell'interesse per Bloch si mantenne ancora dopo la sua morte, la sua stella, in una scena musicale profondamente mutata, declinò subito. Lo rivelarono proprio le reazioni a quella che sarebbe dovuta essere la maggiore consacrazione, l'approdo del *Macbeth* alla Scala nel gennaio 1960 diretto da Nino Sanzogno, cinque mesi dopo la sua scomparsa. Lungi dall'essere l'ufficializzazione della conquista di una sua posizione definitiva nel quadro della musica del Novecento, proprio la presenza all'evento di tutta la critica militante fu la causa di un confronto d'opinioni che rimise in discussione il grado di consenso fruito dalla sua musica nei decenni precedenti in Italia. Persino coloro che per lui avevano da sempre parteggiato, dovettero constatare di trovarsi di fronte a una musica che aveva mutato di segno, non più promettente una nuova alba artistica, bensì declinante in un ombroso tramonto.¹⁰⁹ In particolare Franco Abbiati iniziava la sua recensione nel «Corriere della Sera» ponendo la domanda:

venuto a piedi per vedermi! Ed ora, avrei avuto talmente bisogno, dopo il grande dolore che m'ha colpita, di potere, almeno per un giorno rivederti, sentirti vicino a me ... tu, che dopo Papà, sei l'uomo che ho più amato al mondo» (LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., IV, p. 357).

In verità in questa forma di fuga dalla realtà è riscontrabile un aspetto che fu ben colto da Gian Francesco Malipiero nel ricordo del carteggio che intrattenne con Bloch: «Con Ernesto Bloch per qualche anno ho tenuto un interessante carteggio. Ci divideva allora soltanto l'Atlantico! A Roma (1931) mentre parlavo al portiere del mio albergo qualcuno chiese del Maestro Bloch. Corsi al telefono, fissammo l'appuntamento. L'incontro fu cordialmente freddo. Non lo rividi mai più, mai più mi scrisse. Eravamo fatti per scriverci, non per guardarci negli occhi» (*L'opera di Gian Francesco Malipiero*, Treviso, Edizioni di Treviso, 1952, p. 301). L'incontro con la Jesi fu forzatamente rimandato di quattro anni, alla successiva e ultima venuta in Italia del compositore, quando Roma nel 1953 gli riservò un *Festival Bloch* in cui fu chiamato a dirigere sue composizioni e soprattutto l'allestimento del *Macbeth* diretto da Gianandrea Gavazzeni. Nonostante tutto la donna, che in quel rapporto aveva investito tutto il suo sentimento, gli rimase esemplarmente fedele addirittura oltre la morte, come dimostra l'ultima lettera scritta il 15 luglio 1959 «proprio il giorno che, mentre la stavo finendo, la radio ha dato l'annuncio della sua morte!» (quindi mai spedita). L'anno successivo, nel primo anniversario della sua scomparsa, Ada Jesi, con toccante modestia, propose alla RAI di commemorarlo: «Io sono l'unica allieva italiana di Ernest Bloch che, oltre ad essermi Maestro, mi fu carissimo Amico per più di 20 anni» (PICCARDI, *L'occhio del compositore* cit., p. 135).

¹⁰⁷ LEWINSKY - DIJON, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée* cit., IV, p. 325.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 501-505.

¹⁰⁹ PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi* cit., pp. 33-34 e 43-45. Oltre alle prese di posizione qui citate di Massimo Mila, Guido M. Gatti, Franco Abbiati, merita di essere menzionata quella di Giorgio Vigolo nell'articolo *Bloch in Italia*, pubblicato nel «Mondo» il 1 settembre 1959 in occasione della morte del compositore: «La scomparsa del musicista Ernest Bloch, avvenuta questa estate, è stata dolorosamente avvertita e ha formato oggetto di sincere nostalgie, specie da quanti vissero ancora giovani negli anni in

Chi ricorda più gli inni che nella primavera del 1938, presentandosi il “Macbeth” al San Carlo napoletano, si levarono ad esaltazione dell’arte di Ernest Bloch, e più precisamente del sentimento religioso animante la sua “verginità spirituale”, il suo “splendido isolamento stilistico”, le sue primitive rivelatrici “barbarie”?¹¹⁰

I giudizi evocati in verità erano gli stessi intorno a cui, prima ancora dell’avventura napoletana di Bloch, si era determinato un contrapposto schieramento di fronte alla fortuna della sua musica in Italia. Se la maggioranza dei critici aveva accolto le arditezze della sua musica in virtù del messaggio spiritualistico che le ammantava, una minoranza le contestava in base alla sua estraneità alla problematica immanente della nuova musica.

Le ostilità furono aperte da Fedele d’Amico, allora scalpitante ventenne, nel principio del 1933 in occasione dei concerti romani di musiche sue all’Augusteo e all’Accademia di Santa Cecilia, che la critica prevalente aveva magnificato in virtù del riconoscimento del fondamento mistico di un linguaggio avanzato, che aggirava i problemi compositivi nel quadro delle motivazioni dell’oggi proprio accedendo direttamente alla mitica fonte ispiratrice di un ebraismo ritrovato:

Era troppo naturale che questo cliché, avvalorato del resto anche dall’effettiva “purezza” di alcuni lavori, desse le ali ai piedi a tutti quelli che nell’attuale comune travaglio stilistico trovano tanti elementi di artificiosità e d’intellettualismo che li allontanano dall’aderirvi senza riserve; ed eccoli quindi ai piedi di questo candido ebreo, che a ogni passo afferma di non saper nulla di vecchio o di nuovo, di modernità o di tradizione, di neoclassicismo e d’impressionismo. Era istintivo ridurlo a personaggio mitico, assumendolo come il faro tra le tempeste, l’antidoto all’“intellettualismo”, il superatore inconsapevole e soprannaturale di tutti i travagli della musica contemporanea: “*il nous faut des barbares*”.¹¹¹

Il riferimento era all’espressione con la quale Guido M. Gatti aveva concluso il suo saggio del 1925 dedicato a Bloch, la cui arte era stata appunto definita «anacronistica» nel senso della capacità di far «rivivere qualche cosa di eterno che è in noi», attraverso la sua «gravità sacerdotale». Tale saggio mirava a stabilire

cui al suo nome aveva arriso il bagliore di una notorietà assai vicina alla gloria. Non ci si può tuttavia nascondere che la sua scomparsa non ha profondamente scosso il presente mondo della musica. In realtà la figura di Bloch era da alcuni anni impallidita e già quasi passata nell’Ade rispetto ai più attuali interessi della vita musicale, né i suoi ultimi tentativi di inserirsi in forme neoclassiche le avevano gran che giovato. Oggi si può dire, con discreta obbiettività storica, che la sua commemorazione era già stata fatta, lui ancora vivo e presente, nel marzo del 1953 a Roma, dove lo zelo dei nostri blochiani più fedeli, promosse al Teatro dell’Opera una ripresa dell’ormai quasi dimenticato *Macbeth*» (GIORGIO VIGOLO, *Mille e una sera all’opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 450).

¹¹⁰ «Essi toccarono un’altezza quasi mai raggiunta da un compositore vivente. Ebbene, quegli inni sono svaniti nel nulla con la stessa rapidità con cui furono formulati. Bisogna dirlo con franchezza, anche con amarezza: prima ancora che il maestro scomparisse dalla terra pochi mesi or sono, egli appariva sorpassato, peggio, dimenticato, e della euforica innodìa non era rimasta traccia alcuna» (FRANCO ABBIATI, *Il “Macbeth” di Ernest Bloch*, «Corriere della sera», 28 gennaio 1960).

¹¹¹ FEDELE D’AMICO, *Su Ernesto Bloch*, «L’Italia letteraria», 5 febbraio 1933.

un discriminio nel quadro dell’accelerazione evolutiva del linguaggio indotta dai processi di trasformazione innescati dalle spinte della modernità, che, con tanto di momenti identitari legati a singole esperienze, indusse a riconoscere nel compositore ebraico un chiaro termine di portata didascalica:

La tecnica di Bloch è estremamente moderna; certe libertà che Bloch si prende tranquillamente, non si è pensato di prendersele né Schönberg né Casella. Eppure le sue composizioni non possono dirsi modernistiche, forse perché gli elementi eterodossi della sua espressione non hanno un’importanza a sé, ma si fondono con quelli che dirò tradizionali, usando la parola senza alcuna sfumatura svalutativa. Certi urti di nota, certi salti bruschi di tonalità non ci sorprendono; poiché ci sembrano così naturali, così logici in una musica come quella di Bloch: barbarica e ribelle. Insomma le eccezionalità del linguaggio — sia nel riguardo dell’armonia, sia in quello dei disegni ritmici — non ci sembrano provocate (non dico volute) da un eccesso di raffinatezza e di intellettualismo come in molte pagine di contemporanei, ma quasi da un istinto primigenio, insofferente di legami e di convenzioni. Le musiche di molti moderni ci sembrano al di là della scuola, quella di Bloch al di qua.¹¹²

Queste parole venivano pronunciate nella situazione italiana del primo dopoguerra, in un’Italia musicale in cui la modernità faticava a imporsi per quanto riguardava le scelte non riconducibili all’impostazione soggettivistica del fare artistico. È vero che non vi mancò l’esposizione alle influenze cosmopolitiche che aprivano gli orizzonti su un mondo proiettato in avanti, ma, a parte l’esperienza futurista comunque marginalizzata, non fu lasciato spazio agli sperimentalismi per mettere solide radici, per portare il discorso sui fondamenti del linguaggio musicale allo stadio di una ricerca condotta in nome di una necessità oggettiva, che qualificasse il senso di un presente pienamente accettato e vissuto nella sua capacità di distinguersi dal passato.

Per queste ragioni, per d’Amico, «Bloch, proprio in forza del suo candore di uomo che sembra nato mille anni fa, tanto è estraneo al nostro mondo [...], questi problemi e ansie non li ha mai conosciuti, e tanto meno vissuti».¹¹³ Senonché la presa di posizione del giovane critico non era il risultato di un diretto confronto con il compositore ebraico; soprattutto non era neutra, bensì strumentale alla circostanza della lettera-manifesto che era stata lanciata poco più di un mese prima da un gruppo significativo di tradizionalisti formato da Respighi, Pizzetti, Zandonai, Giuseppe Mulè, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli, Guido Zuffellato, contro l’ala più innovativa rappresentata da Casella e da

¹¹² GATTI, *Musicisti moderni d’Italia e di fuori* cit., p. 147.

¹¹³ «Egli ignora le ragioni profonde del travaglio della musica d’oggi: il quale non è affatto in questioni mistiche o religiose [...], ma è soprattutto nella volontà, o meglio nel bisogno, di risolvere un problema di stile, intendendo questa parola non già in senso puramente individuale, ma collettivo, proprio com’era ai tempi in cui tutti gli artisti di una tradizione usavano la stessa lingua, o le personalità si manifestavano quasi per semplici accenni, e non avevano bisogno di rifare ognuna il suo calvario per conto proprio» (D’AMICO, *Su Ernesto Bloch* cit.).

Malipiero in nome del «romanticismo di ieri [che] sarà anche quello di domani» («Corriere della Sera», 17 dicembre 1932). In quel proclama si poteva leggere:

Siamo contro alla cosiddetta musica oggettiva che, per essere tale, non rappresenterebbe che il suono preso in sé, senza l'espressione viva del soffio animatore che lo crea. Siamo contro a quest'arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano, che non vuole essere e non è che gioco meccanico e arzigogolo cerebrale.¹¹⁴

Ovviamente d'Amico, cresciuto nella sfera di Casella, in tale situazione di conflitto non poteva che sfoderare le armi contro questa rivendicazione di continuità con il passato e contro Bloch, nel momento in cui egli in quegli anni si trovava ad occupare la scena musicale italiana che gli riservò uno spazio privilegiato riconoscendolo come un esempio di modernità moderata. I due fronti, quello accusato di 'intellectualismo' e quello dei moderni moderati, vi erano ben delineati, anche se il secondo prevaleva nettamente sul primo. Probabilmente parte della fortuna di Bloch fu dovuta proprio al fatto di apparire in Italia nel momento in cui uno dei due partiti impegnati nella diatriba trovò in lui il modello da additare per la dimostrata capacità di sintesi tra presente e passato, al fine di prospettare visioni innovative senza inaridire l'ispirazione in soluzioni costruttivistiche.¹¹⁵ Non è certamente un caso che proprio in quei mesi, oltre ad aprire le sale di concerto, in questo confronto di idee l'Italia gli concedesse una tribuna anche nella pubblicistica. Fu probabilmente lo zelo di Mary Tibaldi Chiesa a far apparire sulla «Stampa» torinese una serie di meditazioni sulla musica opportunamente scelte in modo da rafforzare il fronte conservatore:

L'idea che l'arricchimento del linguaggio musicale dipenda dall'invenzione di "nuovi" o di pretesi "nuovi" procedimenti... — suoni, ritmi, accordi, sistemi — è assurda e non resiste cinque minuti a una intelligente riflessione. È come se si volesse cambiare la sintassi per rendere più ricca e nuova una lingua. Che stupido espediente, segno palese di impotenza creatrice! È incredibile che tanta gente, pubblico, artisti, critici, esteti, accolga un sofisma tanto superficiale.¹¹⁶

Paradossalmente — tornato in Europa per ritirarsi in solitudine nelle montagne della Svizzera meridionale alla ricerca di una situazione di isolamento onde sottrarsi al fiato sul collo di una società americana che premeva sugli individui con i suoi modelli livellanti — proprio in quegli anni Bloch visse il suo momento

¹¹⁴ Cit. in FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, pp. 142-143.

¹¹⁵ «E ciò può forse spiegare la grande fortuna incontrata nei primi anni del secolo da alcune musiche di Bloch, in Italia più che altrove. Poiché, bisogna anche dirlo, il fenomeno Bloch fu allora principalmente un episodio italiano, di una tendenza della critica e del gusto italiano di quegli anni; di quel gusto insomma che faceva gran conto di Bloch e nessun conto di Puccini, che ignorava il *Macbeth* di Verdi e tante altre cose» (VIGOLO, *Mille e una sera all'opera e al concerto* cit., p. 451).

¹¹⁶ *Pensieri di Ernest Bloch sulla musica*, «La Stampa», 14 aprile 1933.

più esposto, chiamato a schierarsi in un processo di integrazione nella situazione italiana nel momento caldo di scelte contrapposte. L'interesse che lo circondò non riguardava infatti solo il valore in sé della sua musica, ma anche ciò che si credeva essa potesse rappresentare come indicazione di una via consona alla condizione specifica del contesto italiano diviso tra le spinte radicali e la messa a fuoco di un grado di innovazione convinto della necessità di venire a patti con il fondamento classicistico della cultura individuata nei termini di una specificità nazionale.

Lo testimoniò il modo in cui a Napoli fu accolto il suo *Servizio sacro ebraico*, che Pannain recensì non tanto nel merito, ma appunto come opera dimostrativa di un programma estetico fin troppo caldeggiato attraverso accenti polemici:

Il *Servizio Sacro* di Bloch è una sublime litania. Essa è fatta di una musica purificata d'ogni scoria di mestiere. È tal cosa da essere accolta con gioia dalle anime semplici e da quanti non siano induriti al vizio della tecnica professionale. Non c'è costruzione retorica, non espedienti e bravure e trovate: c'è un linguaggio di preghiera che si riversa in linguaggio di musica. È la musica purificata d'ogni residuo di materialismo tecnico a comprendere la quale i meno indicati sono per l'appunto i tecnici. Ed è naturale che di essa ridano i clorotici del neoclassicismo e gli avanguardisti della musica oggettiva. È possibile che un'opera di poesia possa riuscire comprensibile a chi è avvezzo a maneggiare la musica soltanto con la squadra e il compasso?¹¹⁷

Tale uso strumentale della sua musica, a favore di una posizione mirante in questo caso a mantenerla legata al passato (annettendola al filone principale del contesto italiano) e vent'anni dopo (dichiarandola sorpassata) a favore del partito progressista, fu evidente fin dalla sua apparizione sulla scena italiana, serpeggiando nella pubblicità al punto da diventare un luogo comune e un motivo di attrazione.¹¹⁸ Non è un caso che questa motivazione abbia condizionato la recezione stessa di *Macbeth* a Napoli, trasformando un'opera composta trent'anni prima (partecipe di una tempesta fondamentalmente estranea al concitato momento italiano d'allora) in una specie di opera-manifesto chiamata a indicare la strada del rinnovamento. Sotto questa lente appariva ad esempio la lettura di Antonio Procida nel rilevarne

¹¹⁷ GUIDO PANNAIN, "Il *Servizio sacro* di E. Bloch", «Il Mattino», 8 aprile 1934.

¹¹⁸ David Sorani è stato il primo a considerare il grado esteso dell'impatto della musica di Bloch in Italia: «Testimonianze del vero e proprio *choc* che essa causò sono i commenti e le cronache musicali relative a quei giorni. Giorgio Barini riferisce che gli ascoltatori entusiasti accolsero la composizione [il *Quintetto n. 1* per pianoforte e archi eseguito il 15 settembre 1928 al Festival della SIMC a Siena] 'tra lo sventolare di candidi lini', salutando 'l'avvento di una delle belle e significative affermazioni dell'arte musicale moderna'. Fernando Liuzzi, nel recensire le novità del Festival, esalta 'l'inquieto travaglio' e insieme la 'contemplazione sublime di questo capolavoro'. Ciò che colpì fu certo la sottigliezza e la libertà espressiva di uno stile personalissimo realizzato in una regolarità formale di fondo. Bloch diveniva insomma la dimostrazione palpabile di come si potesse rinnovare la musica senza per questo provocare una rivoluzione estetico-linguistica, allora osteggiata e temuta da una critica tradizionalista» (SORANI, *Ritroviamo Ernest Bloch. Un'analisi dell'opera da camera* cit., p. 559). Su questo aspetto si veda PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi* cit., pp. 35-38.

il «successo che raramente ha avuto a manifestarsi così schietto per una moderna opera», affermando «che la umanità del linguaggio musicale creato da Bloch trent'anni fa è tale da riuscire comprensibile da ogni categoria di ascoltatori e da esercitare su di essi una formidabile potenza di suggestione», concludendo che nel «*Macbeth* non vi sono ostacoli o diaframmi fra opera e ascoltatore, poiché non v'è cerebralità ma schietta poesia».¹¹⁹

In questo senso l'uscita della monografia su Bloch della Tibaldi Chiesa proprio nel 1933 assunse un che di programmatico, nella misura in cui in appendice vi compariva la traduzione di un testo del compositore risalente al 1917 (*Man and Music*), pubblicato nel numero di febbraio della rivista newyorkese «The Seven Arts», ma concepito come sua professione di fede che egli riteneva tanto più valida quanto più attuale proprio nel dibattito italiano che si era aperto in merito alla modernità in musica.¹²⁰ In quel *pamphlet* la sua rivendicazione di autonomia artistica era inalberata quale difesa di uno spazio sottratto all'artificiosità dei rapporti nel mondo contemporaneo, in cui dominava la ricerca della novità a tutti i costi in funzione propagandistica. Riflettendo sulla condizione della musica, già nell'anteguerra egli denunciava la mancanza di «vita emotiva» e di «umanità» («In tutti i campi — creazione, interpretazione, metodi di istruzione e critica — essa era diventata una cosa fredda e calcolata, senza soffio di vita»).¹²¹

E i compositori seri persistono nella loro ossessione di tecnica e di procedimenti. Essi discutono e argomentano; creano faticosamente le loro opere arbitrarie e cerebrali [...]. Dovunque, virtuosismo di mezzi, dovunque intellettualismo esaltato come un'insegna.¹²²

¹¹⁹ «In quel tempo Strawinski, Honegger, Milhaud — per dire solo di qualcuno — non esistevano all'orizzonte della musica, e ciò che poi si è creato rivoluzionando il campo armonico e contrappuntistico, era già in pieno assetto risolutivo — e non sperimentale — in questo *Macbeth*. Il libero uso degli accordi, le sovrapposizioni di tonalità, i nuovi amalgama di timbri fantomatici, crudi, lividi, soavi, la pienezza dell'espressione musicale, la spregiudicatezza dei ritmi come del periodare, son tutte cose che in *Macbeth* erano già inventate e applicate non come tentativi, né in base a processi intellettualistici, ma per bisogno di espressione musicale in funzione del dramma. Tutto ciò che Bloch ha scritto più tardi, quella sua formidabile rudezza ossessionante, quella fusione di barbaro e di raffinato, quel lirismo soavemente lacerante, quell'ansietà di ritmi e di armonie che oscillano o precipitano in cerca del loro centro di gravità; quella potenza di espressione raggiunta con nulla (tutte cose caratteristiche del Quartetto, del Quintetto, di *Schelomo*), sono già in *Macbeth*; ma diversamente usate, secondo le leggi prospettiche e drammatiche del teatro» (ANTONIO PROCIDA, *Lo schietto successo del "Macbeth" di Ernesto Bloch al San Carlo*, «Corriere di Napoli», 7 marzo 1938).

¹²⁰ Con il titolo di *Pensieri sulla vita e sull'arte* una serie di tali riflessioni era stata pochi mesi prima pubblicata nella «Rassegna Musicale» (gennaio 1932, pp. 48-52) che si concludeva con questo poscritto attualizzante dell'autore: «Queste riflessioni furono scritte quasi quindici anni or sono, al principio del 1917; da allora la mia concezione non è molto cambiata. Oggi non meno che allora non credo alle teorie, ai sistemi, agli 'ismi'. Si è molto parlato, in questi ultimi tempi, di 'astrazione' in arte ... È un'illusione, alquanto superficiale e di corte vedute, che non resiste alla più elementare analisi psicologica. Nonostante tutte le effimere teorie e le affermazioni in contrario, l'opera d'arte resta, per me, una 'grafologia ideale'. Essa caratterizza il suo autore, sia ch'egli lo consenta o lo neghi, nel modo più veritiero e integrale».

¹²¹ ERNEST BLOCH, *L'uomo e la musica*, in TIBALDI CHIESA, *Ernest Bloch* cit., p. 90.

¹²² *Ivi*, pp. 91-92.

Pur non pretendendo di essere un teorico, in quella circostanza egli rispondeva ai propugnatori di un'arte fondata nella natura dell'individuo svincolata dalle regole imposte dalla società e dalla rigidità delle mode che identificavano nella sua musica un esemplare equilibrio tra arte e vita, e che si rivolgevano a lui alla ricerca dei principi guida che egli effettivamente non si era peritato di formulare:

[...] tra gli impulsi che hanno condotto l'arte a questo pervertito stato presente ve ne sono due che mi sembrano essenziali: lo sviluppo industriale che l'arte ha subito e l'intellettualismo acuto dei nostri tempi. Questi due elementi hanno fatto schiavo l'artista: gli hanno preso, a poco a poco, in molti modi sottili, la sua freschezza di sensazione, la sua completa sincerità e la sua libertà.¹²³

Il fatto di constatare come l'epoca della società di massa avesse portato alla «volgarizzazione dell'arte»,¹²⁴ da cui cercava di rifuggire, non lo indusse ad arroccarsi in nessuna forma di radicalismo. Anzi, nell'epistolario intrattenuto con Romain Rolland condivideva il giudizio sulla vanità dei risultati ottenuti dagli «ultramoderni» e dai propugnatori delle «ricerche di laboratorio e le autopsie».¹²⁵ La foga proclamatoria da cui era attraversato, proprio nel senso di ritenersi portatore di un messaggio collegato alla dimensione soprannaturale, lo induceva invece a una militanza che privilegiava un grado di comunicazione direttamente verificabile. In questo senso egli si erse deliberatamente a difesa del primato dell'espressione (il fine) sui mezzi che ne stavano alla base, nella convinzione che questi, se elaborati a se stanti, ne decretassero inevitabilmente l'inaridimento. In questo senso è significativo il modo di giustificare la retorica, l'amplificazione del gesto espressivo che per lui fu sempre preminente e che lo fece sentire profondamente figlio della tradizione.¹²⁶

Solo in un'occasione egli cedette al compromesso con le mode, quando si trovò ad accettare la prevaricazione della forma nel *Concerto grosso* per pianoforte obbligato e piccola orchestra (1924-25), in cui i contrappunti risultano irrigiditi in una maniera che non convinse non solo i detrattori ma anche i suoi propugnatori.¹²⁷ Altrimenti nessuna concessione egli fece mai a quelli che chiamava gli 'amuseurs',¹²⁸ al compiacimento di un'arte intesa come gioco, declassando il linguaggio a pretesto manipolatorio di forme in sé, svuotato del valore rivelatore della trascendenza.

In questo senso la sua esperienza si collocava deliberatamente a lato delle correnti principali della musica moderna, con una scelta che non esitava a essere polemica ed anche feroce dopo averne constatato il prevalere. Appena tornato

¹²³ *Ivi*, p. 94.

¹²⁴ *Ivi*, p. 96.

¹²⁵ PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi* cit., pp. 38-40.

¹²⁶ «Col pretesto della retorica, [la nuova estetica] nega in gran parte le splendide ère della storia musicale, come se la sua propria retorica valesse di più! — e riesce perfino a confondere i mezzi dell'arte con le sue finalità» (BLOCH, *L'uomo e la musica* cit., p. 98).

¹²⁷ PICCARDI, *Il compositore che parlava agli alberi* cit., pp. 42-43.

¹²⁸ *Ivi*, p. 38.

negli Stati Uniti dovette infatti rendersi conto della forte presa che già vi aveva la dodecafonia, lamentandosi nei confronti di un luogo in cui «ciascuno segue o il vecchio repertorio, o gli Ebrei avvelenatori, rifugiati, Schoenberg e Co., che ora avvelenano questo paese». ¹²⁹

È, come minimo, singolare sentire risuonare sulla sua bocca la terminologia infamante usata proprio e ancora in quegli anni bui dai nemici della sua razza, ritenuta la prima responsabile della degenerazione artistica del secolo, che andavano a colpire ormai anche fisicamente i suoi corrispondenti. Per arrivare a questo punto doveva essere profondo il solco che lo divideva da prospettive in cui non riconosceva più lo spazio d'azione della forza morale che per lui costituiva la motivazione centrale del fare artistico. Da quel momento in poi egli si rese conto dell'irrecuperabilità di una posizione che ormai apparteneva al passato, a cui era rimasto solo il potere di testimoniare un'alternativa tutt'al più simbolica, dovendo accontentarsi di stare ai margini. E fu un'esperienza vissuta con disagio, estremizzata, piena di rancore nei toni che offuscano un giudizio incapace di uscire dalla categoricità:

Allora questa *infezione* del dodecafonismo, dovuta a questo signor Schoenberg, questa impostura senza nome fa presa anche in Italia?? Essa ha fatto del male incalcolabile qui, ma tutto questo passerà — Ahimè, sono sempre gli Ebrei che lanciano queste cose. ¹³⁰

Sicuramente Ada Jesi, a cui erano dirette queste parole, gli aveva testimoniato il clima che in Italia stava mutando e che, liberando forze che prima della guerra erano state compresse da una cultura sostanzialmente autarchica, avevano portato il paese in prima fila sul fronte del rinnovamento, accogliendo a Milano dal 4 al 6 maggio 1949 il Primo congresso internazionale per la musica dodecafonica. ¹³¹ Nella sua risposta di chiusura, ormai incapace di dialogo, egli si illudeva, fiducioso in un ordine superiore che avrebbe fatto giustizia:

Non inquietarti di questa *impostura* che è la dodeca... non so che cosa — Questo *veleno* passerà — La storia è piena di questi falsi percorsi — Non si *fabbrica* un *linguaggio*. Come la *Vita* stessa, la *tradizione* e l'*evoluzione* li regolano e non l'*arbitrio* degli *impotenti*. ¹³²

In fondo questa sua categoricità non era data da una posizione eretta in

¹²⁹ «Chacun suit ou le vieux répertoire, ou les Juifs empoisonneurs, réfugiés, Schoenberg et Cie., qui, maintenant empoisonnent ce pays-ci!» (lettera ad Ada Jesi del 7 dicembre 1940 da Berkeley).

¹³⁰ «Alors cette *infection* du dodécaphonisme, due à ce sieur [?] Schoenberg, cette imposture sans nom prend aussi en Italie? Elle a fait du mal incalculable ici, mais tout cela passera — Hélas, c'est toujours des Juifs qui lancent un affaire-là» (lettera del 7 settembre 1950 ad Ada Jesi da Agathe Beach).

¹³¹ In proposito si veda CARLO PICCARDI, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafoni a congresso*, in *Norme con ironie – Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di Sergio Miceli, Milano, Suvini Zerboni, 1998, pp. 205-269.

¹³² «Ne t'inquiète pas de cette *imposture* qu'est la dodéca ... je ne sais quoi — Ce *poison* passera — L'histoire est pleine de ces fausses routes — On ne *fabrique* pas un *langage*. Comme la *Vie* elle-même, la *tradition* et l'*évolution* les règlent et non l'*arbitraire* des *impuissants*» (lettera ad Ada Jesi del 30 ottobre 1950 da Agathe Beach).

forma autoritaria al di sopra del prossimo, sprezzante verso coloro che osavano indicare percorsi alternativi nella ricerca della verità. Si tratta invece del contrario, dell'atteggiamento di un individuo che si collocava umilmente ai piedi di una gerarchia, che riconosceva l'uomo subordinato rispetto a un universo imperscrutabile, penetrato quel tanto che gli era consentito per prendere la misura della sua limitatezza, a esprimere la venerazione verso una superiore volontà identificata nel mondo della natura che non conosce l'artificio. I suoi sferzanti giudizi su Schönberg non hanno nulla a che vedere con un rapporto di rivalità o di concorrenza. Essi assumono i tratti dell'anatema, proprio in quanto Bloch vi coglieva la sfida blasfema nei confronti dell'assoluto, la pretesa di trasformare l'uomo in dio. Rispetto al grado di modernità rappresentato dalla dodecafonia non basta rilevarne l'estraneità, poiché si tratta di vera e propria incompatibilità, nella misura in cui essa pretende di sostituire altezzosamente, per mezzo dei procedimenti costruttivi dell'immanenza elevati a sistema, la dimensione incommensurabile della trascendenza. A fronte di tale atto di superbia, che nell'ultimo dopoguerra (liberato il mondo dalle forze oscure) conquistò le coscienze, egli non poteva che ritirarsi nell'isolamento, nella natura panica delle montagne monumentali e dell'oceano spalancato davanti ai suoi occhi come orizzonte senza fine, scrutato alla ricerca di conferme a domande che rimanevano senza risposta. Massimo Mila, testimone critico del passaggio di Bloch dall'encomio alla svalutazione,¹³³ ne ha rilevato il grado di inattualità: «Bloch è lento e ama divagare, perder tempo, in un'età soggiogata dalla velocità e dalla fretta. Ha fervida fede, e il nostro tempo è tiepido».¹³⁴

Se nella musica di oggi l'*Einfall* non conta più, ma soltanto il lavoro che vien dopo, allora Bloch, in barba alle circostanze che lo portarono a interpretare per un certo tempo nei decenni intorno all'ultima guerra un ruolo illuminante in Italia, si trovò alla fine a vestire i panni di un sopravvissuto, con la dignità tuttavia di rappresentare la nobiltà d'animo e di stile di una generazione di artisti che credevano ancora nella dimensione profetica dell'arte, meritandogli la qualifica di «ultimo degli ispirati».¹³⁵

¹³³ «La fortuna e l'importanza di Bloch nella musica contemporanea si scalano, per così dire, sull'arco delle nostre età: per i giovani sulla trentina oggi riesce probabilmente inconcepibile che questo artista abbia potuto essere salutato, da coloro che hanno più di sessant'anni, come 'il principe dei musicisti moderni', l'artefice massimo e sovrano della musica contemporanea. La generazione intermedia, giunta in tempo ad assistere all'entusiasmo dei maggiori, e contemporaneamente edotta del disprezzo dei giovanissimi, non condivide né l'una né l'altra posizione» (MASSIMO MILA, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, p. 351).

¹³⁴ *Ivi*, p. 352.

¹³⁵ *Ivi*, p. 350.