

La pubblicazione appare in occasione della mostra  
*L'occhio del compositore. Ernest Bloch (1880-1959) tra Ticino e Italia*  
allestita a Villa Saroli dal 12 dicembre 2009 al 29 gennaio 2010,  
realizzata dal Dicastero attività culturali della Città di Lugano  
in collaborazione con la Sezione regionale della Società Svizzera di Musicologia  
(Ricerche Musicali nella Svizzera italiana)

Le fotografie di Ernest Bloch provenienti da una collezione delle Ricerche Musicali nella Svizzera italiana,  
giacenti presso l'Archivio audiovisivo di Capriasca e Val Colla (Roveredo),  
sono pubblicate per gentile concessione della famiglia Bloch

(Courtesy Ernest Bloch Family, 2009)

Grafica, layout e copertina: Ugo Giani  
© 2009 Libreria Musicale Italiana  
Lim srl, via di Arsina 296/f, I-55100 Lucca  
lim@lim.it www.lim.it  
ISBN 978-88-7096-582-7

CARLO PICCARDI

# L'OCCHIO DEL COMPOSITORE

ERNEST BLOCH (1880-1959)  
TRA TICINO E ITALIA

· LIBRERIA MUSICALE ITALIANA ·

## **Sommario**

<i>Prefazione</i> di Giovanna Masoni Brenni	7
<i>Introduzione</i> di Bruno Corà	9
<i>Il compositore che parlava agli alberi</i>	11
<i>Bibliografia</i>	47
<i>Catalogo cronologico delle opere</i>	51
<i>Fotografie scattate dal compositore Ernest Bloch durante i quattro anni trascorsi a Roveredo Capriasca (1930 – 1934)</i>	57
<i>Documenti</i>	123

## *Prefazione*

Siamo grati a Carlo Piccardi per questa ricerca, che mette in luce una personalità fra le numerose venute dal nord che scelsero il Ticino come luogo di residenza e che si distingue per originalità e interiorità. Da una parte i quattro anni del soggiorno di Ernest Bloch a Roveredo Capriasca (1930-1933) significarono un suo modo di appartarsi dal mondo, di sottrarsi ai contatti umani; dall'altra un modo di immergersi nella natura e attraverso di essa vivere un'esperienza esistenziale più profonda, in cui l'umanità fosse presente come un ideale universale. La fotografia di quel luogo diventò per lui lo strumento, la chiave di tale penetrazione della realtà che testimonia la ricerca dell'assoluto.

Questo patrimonio di immagini, al di là del valore evocativo di prospettive visionarie, a distanza di decenni assume un valore documentario importante.

La fisionomia di quei luoghi nel frattempo è mutata. Nei nuclei abitativi l'uomo ha marcato una sua presenza più invadente e più invasiva, mentre negli spazi disabitati è stata la natura a prevalere, avanzando e imponendosi nei pascoli e nelle radure ormai abbandonati, con più selvaggia determinazione trasformando i prati in selve. Gli scatti fotografici di Ernest Bloch, al di là del valore estetico che conferma una visione del mondo quasi panteistica illuminata da una superiore intelligenza (e che in questo senso trasmettono lo stesso messaggio epico, fuori del tempo, della sua musica), sono oggi per noi un invito a rileggere lo spazio naturale che ci circonda: con più empatia, con più partecipazione emotiva e con più rispetto. Perché, ce lo ha ricordato molto bene recentemente Maurizio Viroli, noi non viviamo solo nei luoghi: noi siamo i luoghi in cui viviamo, i luoghi, che ci segnano l'anima e modellano il nostro mondo interiore.

Giovanna Masoni Brenni  
*Capo Dicastero delle Attività Culturali*  
*Città di Lugano*

## *Introduzione*

Che la fotografia abbia appassionato gli scrittori è un fatto: August Strindberg e Lewis Carrol, Emile Zola e Giovanni Verga, Herman Hesse e Bruce Chatwin; come pure i pittori: Medardo Rosso, Francesco Paolo Michetti, Alberto Burri, Sigmar Polke, solo per fare alcuni nomi che hanno lasciato tracce sensibili e assai particolari di questo interesse.

Assai meno risulta che la fotografia abbia occupato l'attenzione dei musicisti. Quello di Ernest Bloch dunque è un caso singolare, del quale Carlo Piccardi, dopo aver recentemente già messo in evidenza la qualità di compositore, ne ha segnalato anche l'importanza e l'originalità di fotografo.

È per questo che, alla sua proposta di dedicare una mostra e una pubblicazione alle rare foto del musicista ginevrino, ho aderito prontamente. Polo Culturale infatti, oltre che promozione e circolazione delle attività di ampio respiro e organica progettazione, vuol dire anche questo: cogliere e condividere momenti significativi di progettualità, di studio e di ricerca, elaborati nel contesto storico culturale che accumuna e che induce a rendere partecipi molti altri della stessa conoscenza e dello stesso interesse.

Le stampe di Bloch liberano una *Einführung* inedita e sorprendente: e gli alberi, ma non solo, le case, le montagne, i sentieri dei luoghi di un Ticino a molti irricognoscibile, esibiscono una luce e un silenzio pieno di vibrazioni che non ci sono più. Ma che grazie a queste istantanee, alle loro notazioni, sono ancora possibili per i nostri occhi e pensieri.

Non possiamo mancare di ringraziare coloro che hanno sostenuto l'iniziativa, Ernie Bloch (Portland, Oregon) e Alain Hirsch (Ginevra), rappresentanti della famiglia Bloch, Oliver Margulies della svizzera Association BloCH09/10, nonché coloro che hanno messo a disposizione documenti e lettere per la mostra e per la pubblicazione: Pio Pellizzari (direttore della Fonoteca Nazionale Svizzera, Lugano), Francesco Hoch (Lugano-Savosa) per quanto riguarda il lascito di Ada Jesi, Anna De Cavalieri (Lugano), vedova di Fred Rogosin, il maestro che il 15 giugno 1980, in occasione del centenario della nascita del compositore si fece promotore con il suo Coro Lauretano dell'esecuzione del *Servizio sacro ebraico* nella Chiesa di S. Stefano di Tesserete, nel luogo della Valle Capriasca in cui l'opera fu concepita e portata a termine, con una commemorazione della figlia del compositore Lucienne Bloch-Dimitroff, attirando l'attenzione sulla sua storica presenza nella Svizzera italiana.

Bruno Corà  
*Direttore del Museo d'Arte*  
*Coordinatore del Polo Culturale*  
*Città di Lugano*



---

## IL COMPOSITORE CHE PARLAVA AGLI ALBERI

A cinquant'anni dalla scomparsa la celebrazione di Ernest Bloch (nato a Ginevra il 24 luglio 1880 e morto a Portland il 15 luglio 1959) si impone per i rapporti stabiliti con l'Italia, legati ai quattro intensi anni creativi trascorsi a Roveredo, nello scenario ancora incontaminato della Valle Capriasca (Cantone Ticino) a poca distanza da Lugano. Giuntovi nel 1930 vi si installò alla ricerca della tranquillità che gli fu essenziale per la composizione del servizio sacro ebraico, *Avodath Hakodesh*.

Il 26 ottobre 1930 scriveva all'amico Edmond Fleg (librettista della sua opera *Macbeth*):

*[...] furono peregrinazioni desolate, da Parigi e Ginevra – città morta – a Zurigo, a Grisolp, dove ho avuto due settimane di tregua, e un desiderio intenso di morire, in modo da avere almeno una morte decente, fra le rocce e le foreste, dove sono me stesso ... ma non era ancora la mia ora, - apparentemente e fu necessario ridiscendere a Gunten dove il paesaggio sublime è insozzato dal rumore di fabbriche ambulanti, automobili, motociclette, battelli a motore, jazz, radio, ecc. ... e dappertutto l'abominevole turismo – questa gente che non vede niente, non sente niente, e va, e va, anch'essa, a velocità [...].*

*Dopo molte pensioni, e mali di stomaco di questa alimentazione alterata, e visitando tutti i villaggi – nulla qui è pronto per l'inverno, che è duro si dice - abbiamo scovato una casa, lontano da Lugano, quasi nelle montagne – paese superbo! – foreste di castagni, silenzio, ma senza nessuna comodità [...].*

*Dalla mia finestra, vedo, in basso, a 12 km., il Lago di Lugano, le montagne, le selve tutte rossegianti, e la tramontana terribile che fa traballare gli abeti che sono davanti alla casa.*

In verità questo era il luogo ideale per quella che per lui era ormai più di una fuga temporanea dall'assillo della grande città. In America, dove si era trasferito nel 1916, egli aveva colto le energie che muovevano quella nazione in un compito messianico di emancipazione, dedicandole nel 1926 l'omonima rapsodia epica salutata

---

con notevole successo, ma nel contempo si era reso conto delle limitazioni subite dall'uomo come tributo pagato alla macchina e al progresso tecnico. Quando sentì impellente il bisogno di liberarsi dai vincoli che ormai incatenavano la sua libera spiritualità, orientò addirittura il desiderio di evasione verso i lidi mitici del Pacifico pensando di finire i suoi giorni oltre i confini del mondo civile (a Tahiti, a Bali, alle Isole Marchesi), come confidò al rabbino Samuel Goldman. Seguendo il richiamo interiore che nel 1928 gli aveva dettato l'omaggio al paese d'origine, alla maestà divina delle montagne che nel grande affresco sinfonico *Helvetia* troneggiano attraverso la monumentalità di un ordine sonoro che sovrasta l'uomo al di fuori del tempo, volse l'attenzione a ciò che l'esperienza giovanile gli aveva già fatto conoscere.

A dire il vero tale scelta era in qualche modo annunciata. Nonostante la sua dichiarata identificazione nella realtà d'oltre oceano, in *America* esaltata soprattutto nell'esuberante terzo movimento (finale) incalzato dai ritmi sincopati e dal riflesso diretto di temi e sonorità del Novecento dominato dalla tecnica, la tronfia grandiosità non solo è sentita come apparenza esteriore (d'occasione e come testimonianza dovuta al paese che l'aveva accolto), ma sembrerebbe corrispondere ad opposta intenzione stando al senso di alcune didascalie («The mastery of Man over the Machines», ecc.). D'altra parte il fatto che tale «rapsodia epica» risulti per due terzi occupata dall'evocazione della storia ottocentesca della nazione, dal suo confronto con gli aperti spazi naturali recependo temi ed atmosfere indiane e contadine all'insegna dei versi di Whitman («Give me solitude, give me Nature, give me again, O nature, your primal sanities»), mostra da che parte egli stava. È anche significativa la scelta del primo movimento di entrare in materia delineando in termini sonori l'orizzonte senza confine delle pianure, nella fissità lineare di suoni sottratti alla pulsazione del tempo (gli stessi che gli si sarebbero imposti nell'evocazione della montagna in *Helvetia*). Anzi nel terzo movimento di *America* è sorprendente il momento in cui la fragorosa timbrica chiamata in causa a significare la travolgente dimensione della modernità frenetica ed oppressiva lascia a un certo punto il posto a una pacificata atmosfera montana corrispondente all'alba sonora che si eleva in *Helvetia* con rimando tematico al corno delle Alpi, pure risonante nella quarta eccedente corrispondente alla naturale intonazione dello strumento primitivo.

Il ritorno in Europa era quindi in un certo senso predestinato. Annunciando la sua partenza per l'America a Romain Rolland il 30 agosto 1917 aveva sottolineato l'emozione provata separandosi dalle sue montagne («è una lacerazione»). All'amico scrittore aveva descritto gli Stati Uniti come «un rude paese di pietra, di ferro, di asfalto [...] paese minerale, senza flessibilità [*souplesse*], senza tenerezza, senza

mezze tinte», giungendo alla lapidaria constatazione secondo cui «la Natura, essa non è americana» (16 giugno 1924).

Egli ritrovò quindi la natura nel massiccio alpino del paese d'origine, pur scegliendo una via di mezzo, non quindi le zone più scoscese e selvagge delle Alpi, ma i pendii declinanti al tiepido sole delle Prealpi meridionali. Oltretutto Roveredo si presentava come un vero e proprio balcone su quell'Italia che più di ogni altro paese d'Europa gli avrebbe riservato attenzione ed esecuzioni della sua musica, innumerevoli e prestigiose, al punto che in Italia uscì la sua prima biografia ad opera di Mary Tibaldi Chiesa, elaborata appunto attraverso frequenti visite in Valle Capriasca, che significativamente collegavano a quel paesaggio naturale ed umano la sua ragione estetica:

*Il cantuccio ameno del Ticino, Roveredo Capriasca, ove ha scelto la sua dimora (una piccola casa semplice, nascosta fra gli alberi, con un giardino digradante a valle, e, in fondo, lo specchio lucente del lago di Lugano), il paesaggio soave e ridente, il silenzio profondo, lungi dall'angosciato tumulto delle città fragorose, hanno ripreso un dolce potere e hanno esercitato un fascino benefico sullo spirito del musicista. Antiche profonde radici, antichi legami col passato si sono riallacciati in lui.*

Ammiratrice da subito del compositore, la musicologa italiana gli aveva dedicato un primo articolo nel luglio del 1931, speditogli a San Francisco senza sapere che Bloch era già in Europa a poca distanza da Milano. Venutane a conoscenza grazie alla sua risposta, lo raggiunse immediatamente a Roveredo e gli dedicò un secondo articolo ne «L'Ambrosiano» (14 ottobre 1931), descrivendo il tortuoso itinerario che faceva apparire quel luogo fuori dal mondo, come uno spazio fiabesco:

*Da Lugano a Roveredo si va prima col tram, poi con la corriera, attraverso un paesaggio incantevole, dolce e riposante. Linee di colli ondulati, profili azzurrini di monti, chiome autunnali d'alberi inaurate nel sole, veli lievi di nebbie, nubi erranti, estremo sorriso di rose, di dalie, di anemoni nei giardini, cascate di foglie vermiglie sui muri delle villette, mite tepore nell'aria senza vento. Attraversando folti boschi di castagni fulvi, la corriera si ferma a una svolta. Roveredo.*

La sua prima biografia non mancò di raccogliergli la testimonianza diretta, che faceva stato di un principio esistenziale che alla scelta di quel luogo lo predestinava:

*Sin dall'infanzia ho sentito il fascino della natura e soprattutto della montagna; e questo amore non è mai diminuito. In esso ho sempre trovato il più profondo conforto, la pace intima, il sentimento delle cose eterne, che oltrepassano l'uomo e la fragilità del momento.*

In quell'ambiente gli riuscì di stabilire con la natura un rapporto quasi sacrale nel valore di simbolo assunto da quel mondo vegetale e minerale:

*[...] dopo due giorni di camminate solitarie, a dispetto della neve che ricomincia a cadere, ho potuto finalmente parlare alle piante, alle rocce, ai fiori ed essi hanno risposto al mio cuore ... È una regione di una bellezza incomparabile ... nessuna automobile, nessun turista, nessuna circolazione; tutto è di una perfetta armonia, i paesaggi molto variati (ogni passeggiata mi porta in un'altra contrada), le case in pietre vecchie, pittoresche e vive (Le manderò presto delle fotografie), la gente, tutti i contadini, giovani e vecchi, tutti semplici, veri, senza ambizione, soddisfatti della loro sorte felice, riservati, fieri, i migliori Svizzeri, forse le persone migliori che io abbia mai incontrato (lettera del 3 maggio 1931 ad Ada Clément).*

In tale rapporto animistico maturò in Bloch un'attrazione trasformata in legame quasi organico attraverso il mezzo della fotografia, rimasta a documentarci il suo grado di penetrazione in una realtà che l'immagine trasmetteva incontaminata e non alterata dall'uomo. Ne fece stato la Tibaldi Chiesa:

*Fa lunghe passeggiate sui colli e sui monti, parla coi pastori solitari e saggi, ascolta la voce immensa della natura. Inoltre si dedica a una occupazione che predilige: la fotografia. Bloch ama ritrarre i paesaggi, che hanno parlato alla sua immaginazione, al suo cuore. Ma, soprattutto, si compiace di fermare sulle lastre nitide e fedeli i suoi grandi amici: gli alberi. Chiome chiare di piante da frutto in fiore, lievi come nubi; profili bui di pini e d'abeti, tronchi argentei di betulle, che sembrano danzare su un prato stellato di narcisi bianchi; rami brulli sul cielo invernale, rami piegati sotto il peso della neve candida. Ricordo la parola di Beethoven: «Amo più un albero che un uomo».*

In una lettura decisamente strutturale, forse proprio echeggiando Beethoven, egli giunse perfino ad attribuire nomi di compositori agli alberi fotografati, nella misura in cui vi trovava una similitudine di sentimento o di struttura. «Beethoven» era il

titolo dell'immagine di un albero isolato, nerboruto, massiccio e contorto come se stesse per divincolarsi dalla stretta delle radici; il nome di «Mozart» era attribuito a una pianta slanciata, dai rami esili con foglioline stagliate contro la luce del sole, disegnante una composizione armoniosa; «Debussy» era il nome di una betulla fotografata in controluce dalle foglie mosse riverberanti i raggi solari, immagine vibratile in campo stretto ad impedire la percezione della sua vasta ramificazione e quindi trasmettendo il senso di una forma aperta, «Brahms» era riferito al particolare di una corteccia rugosa.

*L'altro giorno, in una grande valle ho scoperto una vera selva di abeti che sono molto rari qui dove abbondano le betulle e i castagni. Mi sono fermato, mi sono steso a terra. Ho cominciato a scattare le fotografie di un albero poi di un altro ... in mezzo a un silenzio impressionante. Ed improvvisamente si sarebbe detto che l'anima di ogni albero mi riscaldava il cuore e, in realtà, comunicava con me. Un momento di grande emozione, ho pianto! Ero diventato anch'io un albero! Ciò che è molto meglio che essere un uomo (stessa lettera ad Ada Clément).*

Al di là della testimonianza biografica apparentemente marginale con ciò si tocca il fondamento della sua estetica, una forma di umanesimo alimentato dal contatto diretto con la natura al di là di ogni sovrastruttura, dichiarato esplicitamente alla sua biografia italiana:

*Ma la montagna non rappresenta per me un pretesto per gli esercizi fisici o acrobatici e neppure la gioia del "pique-nique": non la vedo né da un punto di vista gastronomico, né da un punto di vista muscolare o sportivo. Io l'amo per se stessa, per la sua selvaggia grandezza, per il suo mistero, per le sue vaste idee che evoca e che desta in me, quando sono in comunione con essa. Amo anche le genti che vi dimorano. Come tutti quelli la cui vita è in assiduo contatto con la natura – montanari, contadini, marinai – essi hanno qualcosa di forte, di sano, di vero. Ne ho incontrati che non sapevano né leggere né scrivere; ma sapevano pur tuttavia pensare, osservare, giudicare, con maggior buon senso, profondità e originalità che non tanti "intellettuali", i quali non sono se non echi di quanto è stato loro insegnato. Quando avrà perduto il culto feticista delle macchine, del lusso inutile e insipido, del cosiddetto "progresso" che attualmente lo schiaccia e lo divora, l'uomo si volgerà nuovamente verso la terra, ritroverà la sua armonia perduta, la sua salute: ridiventerà un uomo normale.*

Tale rapporto animistico con la natura fu ben colto da Mario Castelnuovo-Tedesco nella definizione data di *Schelomo*: «un'anima messa a nudo». In verità il compositore fiorentino, che lo conobbe di persona proprio in quel periodo, dichiarò di avere avuto la rivelazione di ciò che poteva essere la musica ebraica (a cui avrebbe cominciato a fare riferimento) proprio da Bloch, dall'ascolto di *Schelomo*: «in quella musica fantasiosa trovai accenti doloranti, subitanei, rapimenti, improvvise depressioni, repentini entusiasmi», una vibrazione che, meglio dei canti sinagogali, era capace di trascinare l'ascolto nel vortice dell'«afflato biblico». Bloch stesso aveva indotto a tale decifrazione:

*Non mi propongo né desidero tentare la ricostruzione della musica degli Ebrei, e fondare l'opera mia su melodie più o meno autentiche. Io non sono un archeologo [...] È piuttosto l'anima ebraica che mi interessa, la complessa, ardente, agitata anima, ch'io sento vibrare attraverso la Bibbia.*

Bloch non era certo guidato da una logica ortodossa nel recupero dei portati della cultura e della religione ebraici. L'identità ebraica è riscoperta da lui come la chiave d'accesso a un più profondo livello umanistico, come rivela in una lettera ad Ildebrando Pizzetti (13 ottobre 1911):

*Contrariamente a Wagner il quale diceva agli ebrei «cessate d'essere ebrei, per essere pienamente uomini con noi», io penso, io credo, io sono convinto che ridiventando pienamente ebrei gli ebrei saranno pienamente uomini.*

Il suo credo si collegava a un'idea universale che non poteva appartenere ai soli profeti di Israele, ma che coinvolgeva «i profeti delle altre razze, come Confucio, Budda, Cristo». Oltre al fatto di essersi fatto ritrarre nel suo studio con un'antica statua di Cristo crocifisso, vi è la testimonianza all'amica Ada Clément a cui confidò il desiderio di comporre una messa:

*Il crucifixus evocherà non solo il Cristo, ma ancora tutti coloro che hanno sofferto e sono stati crocifissi dall'uomo, dall'insanità, dalla stupidità, dalla crudeltà (23 aprile 1925).*

Sappiamo come egli si fosse nutrito delle letture di testi buddistici, che Mary Tibaldi Chiesa vide rispecchiati nel colorito esotico del secondo movimento della

*Sonata per violino e pianoforte*, aperto da un rarefatto ed ipnotico scampanellio negli acuti dello strumento a tastiera riconducibile all'ispirazione sonora nella pratica ascetica dei monaci tibetani. Dedicata a Paul Rosenfeld, il quale in *Musical Portraits* aveva contestato la tendenza a collocare Bloch nella categoria restrittiva del «compositore ebraico», indusse il critico americano a stabilire in un articolo del 1921 una relazione proprio tra questa composizione (tra le più veementi e selvaggiamente scatenate per asprezza politonale) e le *Tentazioni di Sant'Antonio*:

*Essa ricorda la pagina, adamantina, ove il diavolo scaglia il santo sulle sue corna, e lo trascina nell'Empireo, tra i pianeti, dandogli la percezione dell'infinito della materia [...] anche nella musica di Bloch noi giungiamo a percepire, con occhio impersonale, le forze titaniche, virulente, incommensurabili, alle quali l'uomo si abbandona, piccolo, inerme, impotente [...] Nel rimbombo del pianoforte e nel canto impersonale del violino, noi udiamo la natura, la natura prima dell'uomo, la natura grandiosamente impenetrabile per l'uomo e per la sua miseria, la natura che lo schiaccia senza pietà, e ne sommerge il lamento nella sua tempesta senza fine.*

Parimenti conosciamo il suo interesse per il canto gregoriano, maturato attraverso l'esperienza con l'illustre benedettino Dom Benoit de Malherbe, fonte d'ispirazione tale da indurlo ad affermare di avere trovato musica autenticamente ebraica lì più che nei canti praticati nella sinagoga. In effetti i tratti melismatici caratterizzanti le composizioni del suo "ciclo ebraico" rivelano tale parentela, così come il rapporto con la natura nella quale si era immerso a Roveredo, l'evocazione degli spazi liberi, dell'orizzonte infinito metaforizzato nei piani sonori del trattamento orchestrale (o corale-orchestrale) di *Schelomo* o del *Servizio sacro ebraico*, nella relazione prospettica tra la densità strumentale in primo piano (spesso attraversata da vibranti accensioni capaci di suscitare luce abbagliante per mezzo del suono) e le voci in lontananza che assumono pregnanza simbolica. Da questo punto di vista le peregrinazioni solitarie nella selvatica Valle Capriasca contribuiscono certamente a tenere desta tale profonda motivazione, risalente alla sua prima gioventù quando, scrivendo alla sorella maggiore Loulette in procinto di consacrare il primo figlio alla confessione calvinista con grande scandalo della famiglia, dopo avere ammesso di non essere né credente né ateo, dichiarava che

*Se Dio esiste non è il compagno che la religione rappresenta. Egli dev'essere grande e impressionante come la Natura e i suoi elementi. Io divento panteista (8 maggio 1900).*

La scelta del ritiro in un luogo isolato, discosto dal consorzio umano, era quindi programmatica. La solitudine, che spesso pesa come una sofferenza esistenziale nel suo epistolario, non era subita ma piuttosto cercata. È rivelante la testimonianza di Gian Francesco Malipiero:

*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.*

Nel romitaggio della Valle Capriasca, interrotto solamente dai viaggi professionali per le occasioni concertistiche, Bloch si tenne lontano dalla vita culturale luganese. Ne abbiamo testimonianza indiretta attraverso le sue fotografie della zona, tutte aventi per oggetto il paesaggio montano, i boschi, le radure, i casolari isolati, tutti luoghi disabitati, qualche scorcio di villaggio, al massimo con la presenza di qualche persona singola. Della città non v'è traccia, se non nelle panoramiche dalle cime dei monti in cui il lago è riconoscibile in lontananza e Lugano appena intravista, quasi a sottolinearne la distanza.

L'unico contatto testimoniato avvenne con Friedrich Klose, il compositore allievo di Bruckner residente in Ticino dal 1923 (prima a Muralto, poi a Ruvigliana), che Bloch aveva incontrato a Ginevra nel 1900. È significativo, e quasi simbolico che, come riferì all'amico Sydney Griller dell'omonimo quartetto il 31 ottobre 1951, «lo incontrai di nuovo nelle montagne della Svizzera italiana nel 1931». A Lugano tornò in occasione della sua venuta in Italia nel 1953 per la ripresa del *Macbeth* a Roma, quando fece tappa a Milano, a cui aggiunse «una giornata intera a Lugano, per fare visita a due vecchie amiche» imprecisate (lettera ad Ada Jesi del 18 maggio 1953). Certamente fra queste non poteva esserci Ida Krehm, la pianista canadese da lui scelta come solista per la prima esecuzione dello *Scherzo fantasque* (avvenuta il 2 dicembre 1950 a Chicago con l'orchestra sinfonica locale diretta dal compositore stesso), venuta ad abitare a Comano presso Lugano solo nel 1975 rimanendovi per un decennio (dove alla Radio della Svizzera italiana registrò il suo *Quintetto*).

Né esecuzioni sue si diedero durante il suo soggiorno ticinese, anche perché la partenza di Bloch, per Parigi prima e per Châtel in Alta Savoia poi nel 1934, avvenne anteriormente al consolidamento dell'attività dell'Orchestra della Radio della Svizzera italiana, che tuttavia già nel 1935 diffondeva il *Concerto grosso* (6 aprile) e i *Four Episodes* per orchestra da camera (5 dicembre) in un programma diretto da Leopoldo Casella e commentato da Giulio Confalonieri, presentato come «Dimostrazione avanguardista allo studio di Lugano» insieme con la *Suite n. 2* di Stravinsky e composizioni da camera di Martin, Martinu, Fauré, Debussy, Roussel, Milhaud, Caplet e Walter Lang, mentre Guido Agosti l'11 febbraio 1937 al microfono della RSI interpretò la *Sonata* di Bloch a lui dedicata e che (pubblicata da Carisch) aveva eseguito in prima mondiale a Milano il 7 maggio dell'anno precedente. Da una lettera a Winifred Howe del 3 gennaio 1937 sappiamo anche di un invito a dirigere sue composizioni alla radio luganese, che non fu accolto per impedimento dovuto a motivi di salute.

Non va nemmeno trascurato il fatto che il Quintetto fu eseguito in pubblico a Lugano in una sala del Casino Kursaal il 16 maggio 1934 per iniziativa del Casino Municipale di Campione d'Italia, in un concerto organizzato durante la «Settimana della luce» («SELU»), che vide impegnati il pianista Mario Martini e il Quartetto di San Remo (Aldo Ferraresi, Ernesto Nicelli, violini, Romeo Scarpa, viola, Carlo Rampi, violoncello).

Era il risultato dei rapporti artistici allacciati con l'Italia, dove nel 1929 l'Accademia di Santa Cecilia lo aveva elevato a membro onorario e dove il 16 febbraio 1930 all'Augusteo Gino Marinuzzi aveva eseguito la rapsodia *America*, seguito da Bernardino Molinari che il 7 dicembre diresse la sinfonia *Israel*. In una lettera da San Francisco a Marinuzzi (marzo 1930), che gli aveva annunciato il successo romano della sua composizione, egli confidò:

*Io ho deciso di lasciare questo continente. Ritornerò in Europa tra due o tre mesi, in Europa, dove ho le mie radici. E il pensiero di avervi qualche amico e artisti fraterni mi permette di sopravvivere a tutte le ferite.*

Fu Milano, grazie a Mary Tibaldi Chiesa sua instancabile sostenitrice (autrice di un articolo su di lui apparso il 27 luglio 1931 nell'«Ambrosiano»), a fungere da piattaforma nella diffusione della sua musica in Italia. Il 31 ottobre 1931 egli fu invitato al Teatro del Popolo ad accompagnare al pianoforte Ines Maria Ferraris nei suoi *Poèmes d'automne* e nel *Salmi 114 e 137* in un concerto introdotto da Ildebrando

Pizzetti, in cui Guido Agosti con il Quartetto Poltronieri interpretò il suo primo *Quintetto*. Eseguito per la prima volta in Italia dal Quartetto Brosa e dal pianista Frank Mannheimer a Siena nel 1928, al sesto Festival della Società internazionale di musica contemporanea, la composizione aveva fatto sensazione come una testimonianza della possibilità del moderno di affermarsi anche al di fuori delle congreghe, presso il pubblico generico. Così lo avrebbe salutato Arnaldo Bonaventura ne «La Nazione» (Firenze, 25 gennaio 1932) nel momento di massimo impatto dell'opera di Bloch sulla scena italiana:

*Si deve dir subito che molto spesso si accusano a torto il pubblico e la critica di preconcetta ostilità verso la musica moderna, il pubblico e la critica si ribellano alle turlupinature di chi s'illude, per dirla con una frase volgare, di darla a bere, mascherando colle stravaganze la vacuità del pensiero: ma quando si trovano dinanzi a vere opere d'arte, sia pure espresse nella forma più moderna che si può immaginare, le sentono, le comprendono, le apprezzano e le applaudono.*

*[...] D'altra parte il Bloch, pur seguendo, come è naturale, le odierne tendenze, sa contemperarle colla tradizione, pur valendosi dei più arditi procedimenti armonici, sa felicemente equilibrarli e ricondurli alla loro base tonale. E, soprattutto, di fronte a tanta musica moderna, decadente e morbosa, la sua è una musica sana, robusta ed energica.*

In ciò egli si trovava a coincidere con il giudizio parallelo di Romain Rolland, il quale lo stesso anno gli avrebbe scritto di ritenere il *Quintetto* l'opera sua che più l'ha toccato e di tutte «la più beethoveniana», stabilendo una relazione con la condizione di esiliato in cui Bloch si considerava negli Stati Uniti:

*L'esilio ha del buono. Bisogna soffrire. E, dice il vecchio proverbio, «chi soffre, vince» (lettera di Rolland, 28 dicembre 1924).*

D'altra parte lo stesso scrittore già all'inizio della loro corrispondenza aveva colto tale parentela, nei termini che in Bloch associavano l'isolamento ai margini del mondo e il significato simbolico delle cime, al punto da tracciarne questo penetrante ritratto:

*Ho riletto negli ultimi giorni gli ultimi quartetti di Beethoven. E pensavo a Lei. È anche una specie di ritiro questa musica. A volte vi è un'aria come di alta montagna,*

*rarefatta ma vivificante. È al di sopra dell'Umanità brulicante ... È un po' l'Uomo disperato della bassezza, e della debolezza soprattutto, degli altri uomini e che, non potendo abbassare il suo Ideale al loro livello [...] si rifugia nella solitudine per urlare il suo ideale intangibile, tutto intero, in tutta la sua Fede* (lettera dell'8 agosto 1915).

Considerato da Guido Pannain come il capolavoro della moderna musica da camera, fra i primi ad eseguire il *Quintetto* fu Alfredo Casella, della cui interpretazione Dante Alderighi ricordò il «suono metallico, colori ora cupi ora secchi: una vera e propria strumentazione degna del futuro autore di *Introduzione, aria e toccata*». Casella l'avrebbe anche registrato a Londra per la Victor nel febbraio 1935 con il Quartetto Pro Arte (disco G2X 10523-25).

Dopo essere riuscita a portarlo in *tournée* in varie città (Napoli, Firenze, Venezia e Torino), fu ancora la Tibaldi Chiesa ad organizzare il 23 dicembre 1931 a Milano 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 un mese dopo a Napoli e a Firenze). Dopo altri concerti a Venezia e Torino nel maggio-giugno 1932 la sua presenza in Italia culminò nel gennaio 1933 all'Augusteo, dove diresse *Hiver-Printemps, Trois Poèmes Juifs*, il poema sinfonico *Helvetia* e *Schelomo* (con solista Alexander Borjansky), seguito dall'esecuzione in un secondo concerto dei *Four Episodes* per orchestra da camera, mentre l'Accademia di Santa Cecilia gli riservò un concerto di musica da camera in cui presentò al pianoforte *Cinq Esquisses en Sépia* seguito da Guido Agosti nei *Nocturnes* e nel *Quintetto*.

Fu però Torino a riservargli la prima più importante occasione. 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. Come un profeta nel deserto, egli stesso ne aveva dato l'annuncio a Lillian Hodghead, il 12 settembre 1930 da Griesalp:

*Ora ho memorizzato per intiero tutto il servizio sacro in ebraico [...] Declamo ad alta voce, in mezzo alle rocce e alle foreste – nel Grande Silenzio – e la musica, lentamente si elabora da sola.*

Qualche mese dopo (il 19 gennaio 1931) era la figlia Lucienne a comunicarne la gestazione a Rolland:

*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.*

Si trattava di una scelta organica, che lo induceva a stare lontano dalla realtà urbana, come aveva comunicato all'amico critico ginevrino R.-Aloys Moser: «Me ne sbatto del *confort* e disprezzo il *lusso* e l'inutile [...] il lusso di cui ho *bisogno* è il *Silenzio* e la natura» (lettera del 27 ottobre 1930).

Eseguito anche a Napoli il 26 aprile e due volte alla Scala di Milano il 18 e il 20 maggio 1934, il ruolo dell'Italia nella sua gestazione è sottolineato dalla pubblicazione del *Servizio sacro ebraico* presso l'Editore Carisch. È in quegli anni che la condizione di esiliato in cui si considerava, soprattutto in rapporto alla Svizzera che riteneva di non averlo saputo valorizzare, lasciava il posto al sentimento di partecipare a una comunità. Sull'onda dell'accoglienza riservatagli a Roma, con queste parole si confidava con Romain Rolland:

*Tutto ciò mi ha consolato un poco della mia terribile solitudine di Ebreo errante, senza patria, senza casa, senza suolo in cui prolungare le proprie radici, senza comunione con gli uomini del mio tempo. "Undesirable" o quasi, in Svizzera, in Francia, in Germania ... rinnegato dall'America ... Ecco che è l'Italia, di cui non conosco la lingua, che mi apre le sue braccia (lettera del 4 marzo 1932).*

Prescindendo da una certa sua (persino stucchevole) fissazione di artista incompreso, disadattato, in cui problemi frequenti di salute e crisi d'insonnia si ripercuotevano nel suo spirito oppressivamente, producendo una forma d'angoscia esistenziale che come un basso continuo attraversa il suo epistolario, al contatto con l'Italia attribuiva anche una funzione lenitiva. Lo testimoniava due mesi dopo, il 15 maggio 1932 da Roveredo, in una lettera a Malipiero, di cui aveva diretto nel 1926 in prima esecuzione a Washington i *Ricercari*:

*Qualche contatto troppo rapido e fuggevole, in Italia, mi ha in qualche modo soccorso: una tale freschezza, una certa innocenza, un cordone ombelicale ancora mantenuto con le grandi civiltà del Passato – che le mie antenne hanno sentito. Tutto ciò mi*

*ha commosso e riscaldato il cuore. E anche il fatto di vedere che vi avevo degli amici, che il mio sforzo molto sincero e intenso aveva fatto vibrare dei cuori, che non vi ero stato volontariamente oblitterato ... che non avevo vissuto e sofferto inutilmente.*

È tuttavia paradossale che l'interesse dell'Italia per la sua musica crescesse proprio in prossimità degli anni in cui, con l'introduzione delle famigerate leggi razziali, la musica degli artisti ebrei stava per essere messa al bando. In un clima che già lasciava riconoscere il preannuncio della persecuzione, l'8 gennaio 1938, a Napoli Fernando Previtali diresse la *Voice in the Wilderness*, il poema sinfonico con violoncello obbligato (solista Massimo Amfitheatrof) che Bloch aveva composto meno di due anni prima. È quindi singolare che, sempre a Napoli, l'evento maggiore della carriera di Bloch in Italia, propiziato da Pannain, avvenisse nel marzo dello stesso fatale 1938, quando Antonio Guarnieri diresse al Teatro San Carlo il *Macbeth* (nella versione italiana di Mary Tibaldi Chiesa e pubblicato dalle Edizioni Suvini Zerboni che ne aveva rilevato i diritti), opera che recava con sé la memoria della rappresentazione parigina del 1910, rivelando una drammaticità di portata ancestrale che aveva indotto a paragonarlo a Musorgskij. Pierre Lalo in particolare ne aveva esaltato la potenza drammatica («è l'opera di un visionario e in pari tempo di un realista»), che aveva colpito anche Fernando Liuzzi:

*Vidi uno [in Macbeth], il cui io riposto era lontano e profondo, la cui fantasia poggiava sopra una realtà richiamata con insistenza singolare su da un silenzio lungo e oscuro; e che pur non equivocava sul proprio sentimento e dava carne e sangue a que' suoi fantasmi, e sapeva render presente quel suo mondo con una forza di suggestione così diretta e imperiosa, che si imponeva all'animo altrui come si impone il volto macro di una verità sofferta a ritrovare.*

Oltre a sottolineare che fu *Macbeth* a suggellare l'incontro con Romain Rolland, va ricordato che l'opera, segnata da una prospettiva panica, fu composta

*[...] nei boschi e nei monti della Svizzera. Avevo venticinque anni. Per un anno mi immersi nel poema. Lo vissi e lo sognai.*

A distanza di quasi trent'anni dalla creazione l'opera impressionò ancora il pubblico per la monumentalità terrificata delle scene corali. In particolare Pannain sottolineava:

*Bloch ha messo in movimento ciò che in Shakespeare è lapidario e scultoreo, un movimento che è motus animi, che è vita in sentimento e musica [...] Quello che soprattutto dà vita a quest'opera è l'entusiasmo interiore della musica, quello che Leopardi chiamò ebbrezza lirica; una forza che dà vita al suono, che aduna armonia e disegni in un ritmo costruttivo, che colora il movimento («Il Mattino», 6 marzo 1938).*

L'opera non riuscì tuttavia a sfruttare il successo a causa della discriminazione che di lì a poco sarebbe calata in Italia come una mannaia. Benché le leggi razziali che avrebbero proibito l'esecuzione delle sue musiche fossero formalmente promulgate a fine estate, l'antisemitismo incalzante già aveva cominciato a produrre i primi effetti. Un vero e proprio psicodramma si era svolto durante le prove del *Macbeth*. A causa di un problema fisico al braccio destro Guarnieri a un certo punto aveva dichiarato 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). Bloch, che aveva già diretto le prime prove, si propose in sua vece, ma i responsabili del teatro non accettarono, accampando vaghi motivi. Non occorre molto per capire che la ragione era un'altra: «Io sono escluso (come Bruno Walter) e gli altri». 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, risolvette 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 rientrare (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.*

Invece, dopo aver constatato che l'opera non era stata radiodiffusa, Bloch avrebbe trovato l'ardire di scrivere a Mussolini per conoscerne la ragione. Gli sarebbe arrivata la risposta del Ministero della Cultura Popolare in cui Dino Alfieri sostenne che l'incidente era dovuto a “problemi tecnici” e non ad altro, lasciandogli inoltre ipocritamente intendere che tutti i teatri d'Italia gli sarebbero stati aperti. Qualche

giorno dopo il suo editore milanese gli confermava addirittura che *Macbeth* sarebbe stato ripreso l'anno dopo ancora a Napoli, e messo in scena anche a Genova, Roma e Milano. Se nel maggio 1934 (a seguito di una lettera anonima che denunciava come scandalo il fatto che il Teatro alla Scala inaugurasse la stagione dei concerti con il *Servizio sacro ebraico* di Bloch) il segretario particolare di Mussolini si era limitato a chiedere chiarimenti al prefetto di Milano, quattro anni dopo il regime aveva ormai imboccato senza ritorno l'infame politica della razza.

A onor del vero la questione razziale non trasparve dalla critica italiana del tempo, benché recentemente uno svarione di traduzione abbia tratto in inganno i biografi del compositore (Lewinski e Dijon), giungendo ad attribuire un pregiudizio di questo tipo ad Alfredo Parente, il quale, pur trattenuto dal riconoscere una grande statura al lavoro ritenuto un «accorto commento» a un dramma altrui, ne sottolineava invece la «decorosa compostezza» e un «carattere di sanità» rifuggente la volgarità tipica del verismo ancora dominante. Volgendo malamente in francese «ebbrezza» con «hébraïsme» ne è uscita una frase ingiustamente incriminata, da riportare quindi nella sua corretta interezza:

[...] questo nostro rigore era forse necessario di fronte all'inflammation troppo facile del pubblico e della critica, di fronte alla facile oratoria alimentata quasi esclusivamente dal fascino della poesia shakespeariana e, peggio, dall'ebbrezza e dal compiacimento della scoperta e della riesumazione («La Rassegna Musicale», marzo 1938).

D'altra parte occorre dire che lo stesso ambiente culturale ebraico in Italia, oltre a non avere previsto la svolta razzista del Fascismo, coltivava un ideale di integrazione che, musicalmente e proprio all'interno del regime, in Renzo Massarani aveva trovato un esponente programmaticamente impegnato a garantire la conciliazione delle due culture. Il compositore ebreo mantovano, reduce dal Festival della Società internazionale di musica contemporanea tenutosi a Praga nel 1924, aveva associato Bloch senza distinzione al filone internazionalista:

Vorremmo chiamare – dolce stil nuovo – quello che invece, sia pur variando da autore ad autore, da Nazione a Nazione, tende sereno verso la semplicità e la chiarezza. In questa tendenza troviamo accomunati i temperamenti più varii come quello gigante di Stravinski e di Szimanovski [sic], di Bloch e di Rieti [...] Ernesto Bloch, il primo vero compositore ebraico che, nel Salmo 22, per baritono e orchestra,

*attraverso una personalità che sembra tendere ad una caratterizzazione di razza, raggiunge una compiutezza di linea e una grandiosità di cantare in cui ogni residuo tedesco è interamente scomparso («Musica d'Oggi», VI [1924.] n. 8).*

Comunque il clima era ormai quello, per cui, nel maggio di quell'anno, una scelta di sue partiture non mancò di essere additata a Düsseldorf nell'esposizione sulla "musica degenerata" (*Entartete Musik*) voluta dal ministero della propaganda nazista. A distanza di pochi anni dall'esecuzione del *Servizio sacro ebraico* nella nuova sinagoga di Berlino (il 24 giugno 1934) non era più tempo di illusioni. Pochi mesi dopo il compositore si era reso conto chiaramente di dove avrebbe portato il regime instaurato in Germania:

*Allora, con o senza Hitler [...] essi scatteranno subito, senza dichiarazione di guerra, senza rispetto delle leggi, senza nulla rispettare, come dei barbari quali sono. Sarà improvviso!* (lettera a Lillian Hodghead, 22 marzo 1935).

Sennonché non si sarebbe mai immaginato che il razzismo avrebbe preso il sopravvento anche in Italia. In una lettera dell'11 aprile 1936 alla nipote Evelyn Hirsch sosteneva ancora che

*[...] 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 ammirevole sulla mia opera, 13 o 14 anni fa, senza conoscermi. A Roma, l'ho reincontrato e abbiamo trascorso una mirabile serata a casa sua dove mi ha suonato le Laudi mentre io gli ho suonato il mio "Servizio sacro".*

Sorprendentemente dovette quindi constatare il vero volto del regime, che recise all'improvviso il suo rapporto con l'Italia. Invece non era senza preoccupazione che egli da tempo si era reso conto dei possibili sbocchi aggressivi del nazismo in ascesa. Meditando sulla china presa dagli eventi, dal suo rifugio di Châtel, in una lettera del 23 agosto 1937 ad Ada Jesi, metteva ormai in conto una nuova tappa nel processo di sradicamento che nella sua esperienza personale vedeva riflesso il peregrinare senza meta del suo stesso popolo:

*E non oso sognare al giorno – che ritardo fin quando posso – in cui bisognerà abbandonare questo châlet e andare ancora, una volta di più, nell'ignoto, un ignoto che mi provoca paura e mi angoscia ... poiché alla mia età si dovrebbe poter restare saggiamente tranquilli e finire un giorno in un "chez soi" [da me, a casa mia] ... con calma ... Ma io non ho un "chez soi", e quando occorrerà partire da qui, io non so né dove andrò né come vivrò ... Allora cerco con tutte le mie forze di cancellare questo pensiero e di non guardare troppo lontano davanti a me.*

*Ma, una volta, quando avevo la vostra età, era molto diverso! Certo, non prevedevo la vita che mi attendeva ... pensavo di restare a Ginevra dove fondai un focolare ... e venne la guerra ... e nel 1916 fu l'espatrio e tutte le tribolazioni d'America, New York, Cleveland, San Francisco – dove speravo di restare! – poi allora l'Europa ... e di nuovo vagabondaggi senza fine ...*

*Sono stato, è vero, un po' la vittima delle circostanze – ma fino al 1930, non dovevo far altro che dirigerle io stesso, in parte ... Ma una catastrofe in questo momento sembra avere cambiato l'intero ordine delle cose ... Una volontà si era sostituita alla mia – (delle illusioni, sempre, sugli esseri umani!). E poi, benché questa volontà sia fuori della mia vita da molto tempo, sono stato quasi il giocattolo del destino. È come se avessi perso le redini della mia propria persona ... Non so, ancor oggi ciò che sarà della mia vita ... e non mi irrita, ma lascio andare ed aspetto quasi con serenità.*

In questo metaforico riflesso dell'epopea ebraica in quel periodo il suo pensiero era intensamente occupato dalla meditazione sul destino del suo popolo:

*E tuttavia speriamo – Israele non ha mai perso la speranza . Perseguitato: conserva la sua fede in tempi di giustizia e d'amore – anche se noi non dobbiamo conoscerli (11 dicembre 1938 ad Ada Jesi).*

Rientrato negli Stati Uniti, nel timore dell'allargamento dell'ipoteca hitleriana sull'Europa, poté vivere l'Italia solo come un ricordo, condiviso con coloro che più ancora di lui dovettero subire l'esilio, come fu il caso di Ada Jesi, la giovane allieva che gli era stata accanto in occasione della trionfale ripresa napoletana del *Macbeth*. Ada Jesi (1912-1982), cantante e compositrice, trascorse l'estate del 1937 a Châtel, seguendo le lezioni del compositore, con il quale iniziò una lunga e commovente relazione sentimentale del tutto platonica (significativa per Bloch stesso in quanto alternativa ai rapporti intrattenuti con le numerose amanti di cui non fece mai

mistero), protrattasi fino alla di lui scomparsa. Bloch vi attribuì un'importanza particolare, al punto da iniziare l'apprendimento dell'italiano con cui parzialmente e per un certo tempo corrispose con lei, abbandonandolo poi in favore del francese. In quanto ebrea, anche Ada Jesi espatriò con la famiglia, in Brasile. A lei il 1° dicembre 1943 il compositore scrisse con apprensione: «Non so *niente* dei miei amici in Italia. Non oso pensare alla loro sorte».

Con la proibizione di eseguire le sue musiche dopo il 1938 in Italia non si parlò più di lui. Alla fine della guerra, facendo un bilancio con i suoi editori milanesi risultava che:

*Dal 1939 al 1945 hanno venduto 3 Servizi sacri, e 10 Sonate per pianoforte. Ecco il grande favore (!!!) di cui godono le mie opere e la "domanda costante dei musicisti per la mia musica" - di cui parla questa eccellente amica (lettera ad Ada Jesi del 18 novembre 1945).*

Il riferimento era a Mary Tibaldi Chiesa che gli parlava di una prossima «Great Bloch-Renaissance» in Italia.

Ciò non deve indurci a trascurare il fatto che, dopo la liberazione della città, a Roma nel dicembre 1944 Agosti sarebbe tornato immediatamente a suonare il suo *Quintetto* e la *Sonata* a lui dedicata (alla quale il pianista era particolarmente attaccato). Lo comunicava Bloch stesso alla Jesi il 13 dicembre, dopo averne ricevuto notizia da un ufficiale dell'esercito americano, mentre Carlo Maria Giulini con l'orchestra della radio avrebbe diretto *Schelomo* (solista Amfitheatrof) insieme con i *Kinder-totenlieder* di Mahler e *Mathis der Maler* di Hindemith, in un cartellone presentato come un manifesto, come per togliere programmaticamente il velo da musiche a vario titolo proibite dai nazisti e dai fascisti. Bloch ne aveva doppiamente subito le conseguenze, essendo stato anche il suo nome cancellato dal novero degli Accademici di Santa Cecilia. Di nuovo allora ripresero le esecuzioni, tra cui quella del *Quartetto n. 2*, tenuto a battesimo in prima europea dal Quartetto Italiano al Festival di Venezia del 1947, in cui Guglielmo Barblan ritrovava

*[...] il suo mondo sostanziato di dramma e di misticismo, di eroismo e di angoscia; dove ogni locuzione tematica evoca un appello dell'anima, dove il suono sembra tendere ad una magica vocalità, dove ogni artificio appare imbevuto di sanguigna sofferenza.*

Contemporaneamente si riannodavano i rapporti interrotti con «questa bella e generosa Italia che amo come una seconda patria». Dichiarando ciò il 13 ottobre 1947 ad Ada Jesi (rientrata dal Brasile ma con notevoli difficoltà di reinserimento «dopo 10 anni d'esilio, imposti da orribili pregiudizi razziali che furono imposti, odiosamente, al popolo italiano, che mi ha sempre ricevuto e accolto come un fratello»), egli assolveva in un certo senso il popolo distinguendolo dal regime, senza tener conto delle connivenze e della sua sostanziale adesione alle scelte mussoliniane.

A Malipiero, che gli aveva mandato i tre ultimi volumi delle opere complete di Monteverdi da lui curate, si manifestava pure il 15 giugno 1947 negli stessi termini: «Vorrei rivedere la vecchia Europa, l'Italia soprattutto, dove fui ricevuto come un fratello». Fu esaudito due anni dopo, invitato a dirigere l'8 giugno al Teatro alla Scala alcune opere sue non ancora eseguite a Milano (*Trois Poèmes Juifs, Évocations, Suite symphonique*). Il «Corriere della Sera» non fu però tenero, parlando di prolissità e di divagazione rapsodica, aspetti d'altronde rilevati con una certa costanza dalla critica del tempo. Forse anche per questo, per quanto riguardava il suo posizionamento rispetto alle nuove tendenze, il 1° giugno 1950 confidava ad Ernest Ansermet:

[...] sono fuori moda [je suis vieux jeu] e seno troppo vivamente i rapporti tonali o modali – per quanto liberi essi possano essere – per essere soddisfatto da un ordine puramente arbitrario di note, la distruzione totale del senso di relazione, dell'attrazione del semitono – o la “non attrazione”.

Ciò non impedì che la ricezione della sua musica in Italia reggesse ancora il confronto con le testimonianze maggiori. Lo stesso anno Gino Roncaglia dedicava un ampio saggio al *Macbeth*, opera che, per quanto giovanile, rimane al centro dell'attenzione. Pur sottolineandone i difetti (la musica che si ritrae «per lasciar primeggiare non “il dramma”, ma “il testo drammatico”», che respira l'atmosfera shakespeariana, «ma non la ravviva»), la riconosceva come «quasi sempre essenziale, più intima che esteriore», e Bloch «talvolta arido e scheletrico, mai retorico e pletorico» e un'«unità di stile; uno stile plumbeo e affocato, quale il soggetto richiede». In particolare ne evidenziava il sentimento epico:

*Lontananza dei tempi, sfondo magico, senso della fatalità ineluttabile, smisurata altezza di sogni imperiali a cui corrispondono altrettanta immane ferità di delitti e orrore di rimorsi, bagliori violenti di guerra e di congiura, folle e travolgente ambizione, solennità eroica di propositi, sono tutti avvenimenti che hanno grandiosità*

*biblica, e che perciò bene si innestano su lo spirito ebraico che suscita ed anima l'ispirazione blochiana.*

All'«elemento barbarico, mistico ed epico» caratteristici di questa e di altre musiche di Bloch, il Roncaglia vi ritrovava «il senso di estasi, di stupore, di meditazione e di dolore nostalgico», l'«elemento magico-fantastico» (assente nel *Macbeth* di Verdi), «lo sfondo di forze soprannaturali, su cui si proietta la tragedia, ed entro cui sembrano agire e da cui appaiono dominati i personaggi shakespeareiani».

Con ciò erano date le premesse affinché questa specie di culto di Bloch culminasse in un vero e proprio Festival a lui intitolato, organizzato a Roma nel febbraio-marzo del 1953, quando, propiziato da Ildebrando Pizzetti, Gianandrea Gavazzeni diresse il *Macbeth* al Teatro dell'Opera con Nicola Rossi-Lemeni e Gianna Pederzini, mentre il compositore fu invitato a dirigere personalmente *Schelomo* e la *Suite symphonique*. Nel suo diario il maestro bergamasco testimoniò il risultato di quell'operazione, nei confronti della quale inizialmente si era posto in modo scettico, sia per il distacco temporale dai tempi in cui, allievo di Giulio Bas grande ammiratore di Bloch, «il fascino della voce declamante che pareva scendere da bibliche lontananze lo udiamo affievolito; e quella ch'era apparsa forza barbarica rivelò la sua retorica [ ... ] la vera indole, pertinente all'eloquenza e all'oratoria», sia per il fatto di ritenere l'opera datata, ferma nel «crocicchio» Wilde-Maeterlinck-Hofmannsthal-D'Annunzio, ancorata «al suo significato di sincera e retorica testimonianza, nella modernità del "dramma musicale"».

*Dove errai nel calcolo, fu prevedendo che l'opera deludesse. Supponevo che magari inconsciamente il pubblico dovesse sentire pressoché spente le categorie che davano veste sonora al dramma [ ... ] Fu il contrario. Entusiasmo, nel pubblico, e nella critica unanime.*

Un merito andava forse all'«affrancamento strumentale» su cui attirò l'attenzione Renato Mariani nel suo articolo in «La Scala» (n. 39, febbraio 1953) in cui, a fronte della «declamazione che dilunga la materia vocale in un unico fascio», rilevava come «l'immersione in orchestra della vocalità compie il miracolo; trasfigura l'accento, crea cangianti e fosche prospettive, sagoma i valori ritmici, differenzia le patine armoniche».

L'articolo ditirambico riservatogli da Renzo Rossellini nel «Messaggero» (20 febbraio) venne addirittura abbondantemente citato dal «Journal de Genève» e

dalla «Gazette de Lausanne». Il successo fu confermato dalla ripresa dell'opera nel dicembre 1953 a Trieste, seguita da un'altra riproposta europea al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles nel novembre del 1957.

La massima consacrazione avvenne nel gennaio 1960, quando *Macbeth* approdò alla Scala in un allestimento prestigioso diretto da Nino Sanzogno con la regia di Luigi Squarzina e le scene di Corrado Cagli, purtroppo senza che l'autore, scomparso l'anno prima, potesse godere di un tale esito. A Rossi Lemeni, nuovamente chiamato a rivestire il ruolo del protagonista, questa volta era affiancata, nei panni di Lady, Cristel Goltz. La testimonianza che ne diede Eugenio Montale sul «Corriere d'Informazione» riassumeva i giudizi che avevano intrigato l'ambiente musicale italiano, nella misura in cui, nonostante si fosse già affacciata la nuova generazione di compositori che si misuravano con i parametri dell'avanguardia internazionale, nel teatro esso continuava a fare i conti con l'ideale ancora vivo del dramma musicale di Pizzetti, a cui la stessa Scala di lì a poco avrebbe riservato le prime rappresentazioni de *Il calzare d'argento* (1961) e di *Clitennestra* (1965). Montale non aveva mai riconosciuto il valore del «dramma tutto risolto in musica e in azione», al di là di singole ed emblematiche realizzazioni (*Boris Godunov* e *Pelléas et Mélisande*) circoscritte in una precisa stagione poetica senza possibilità di imporsi come modello di sviluppo, per cui il suo approccio all'opera di Bloch era condizionato dal rimprovero, formulato nei confronti di tutto quel fronte creativo, di subordinazione al testo e di accontentarsi in teatro di mantenere la musica allo stato di colonna sonora. Non mancò tuttavia di apprezzarne le scene corali e gli interludi, notando come «molte pagine del *Macbeth* sembrano anticipare quell'ecclettico espressionismo che ritroveremo nell'*Angelo di fuoco* di Prokof'ev; con in più una certa verdezza primaticcia, e con qualcosa in meno: una pesantezza del trattamento orchestrale ignota al Prokof'ev di allora».

Molte ragioni quindi fanno sì che meriti di essere sottolineato l'anniversario della scomparsa del compositore svizzero-americano che, grazie al ripensamento dell'origine ebraica nel quadro di una definizione estetica di radice tardoromantica ma proiettata nelle prospettive della realtà del nuovo secolo, ha trovato una sua collocazione originale e imprescindibile nella musica del Novecento. Massimo Mila, ricordandolo in occasione della morte, ebbe ragione ad accostarlo a Pizzetti, il quale non a caso nel 1911 (nel «Marzocco») era stato il primo in Italia ad attirare l'attenzione sull'unica composizione teatrale del nostro. In *Macbeth* Pizzetti aveva riconosciuto il principio del dramma agente nelle fibre intime del sentimento, strutturalmente collegate alle essenziali nervature musicali. Estraneo ad ogni tentazione estetizzante

o costruttivistica, Pizzetti aveva visto in lui «un uomo, un uomo che canta e soffre e ama anche per gli altri uomini, fraternamente», capace di rivelare l'umanità «a se stessa». Ciò indusse Mila a chiamarlo «l'ultimo degli ispirati». Le sue scelte di vita, il rifiuto della frenesia tecnologica delle metropoli e l'amore panteistico per la natura, lo portavano fuori del tempo a provare emozioni che il Novecento iconoclasta aveva soppresso. Constatando «il declino dell' ispirazione» («nella musica di oggi conta soltanto il lavoro che vien dopo») il critico torinese poneva l'accento su *Schelomo*, su *Baal-Schem* e su «quelle musiche fervide e ispirate che egli scrisse nella stagione giusta, quando ancora era il tempo di quelle cose e simili frutti potevano maturare».

Sulla definizione di «musicista conclusivo più che un innovatore» non facciamo fatica a concordare, fermo restando che il secolo XX artisticamente non fu solo quello che ha marciato al ritmo del tempo battuto dalle macchine, dall'industria e dalle grandi masse. Se questa faccia della modernità si impose facilmente altrove, meno intensamente vi si identificò l'Italia, che non a caso verso questo compositore manifestò interesse e comprensione più di altri paesi. Ne fanno stato i giudizi che gli furono riservati negli anni Trenta, a valorizzarne l'equilibrio tra conservazione e innovazione:

*Non ha rifiutato nessun mezzo delle nuove conquiste tecniche (atonalità e quarti di tono compresi), ma è certo molto lontano da tutto quello che si fa oggi. È il musicista di tutte le epoche e destinato, credo, a raggiungere tutti i cuori. Egli non ha radici nella tradizione musicale, ma la sua musica è l'espressione di un filone vergine di oro vero, trovato da lui nelle miniere della più bella tradizione ebraica vissuta da un'anima rude, forte, potente, tormentata ed irrequieta, quasi ossessionata da un istinto di libertà individuale, di pace e di giustizia (Virgilio Mortari, Tre ore con Ernest Bloch, in «L'Italia letteraria», 15 novembre 1931).*

L'apprezzamento di Mortari, corroborato dall'incontro personale con il compositore, dovuto al merito di Mary Tibaldi Chiesa («che ha saputo “stanare” da un tranquillo e ridente paesetto del Canton Ticino questo grande contemporaneo»), a dire il vero si inseriva in un processo restaurativo che, in un'Italia ritenuta ormai assestata politicamente, tendeva a rispecchiarne la capacità di mediazione tra le istanze radicali e il richiamo ai fondamenti della tradizione. È ciò che venne sottolineato da Guido Pannain il quale, oltre a definirlo «principe dei moderni musicisti», vi riconosceva (a dire il vero senza nutrire alcuna riserva sul referente israelitico)

«il maggior punto di conquista del nuovo secolo musicale, nell'atto di superare la sensualità ed attingere un nuovo spirito di religione», in una visione spalancata sull'«infinita poesia delle Sacre Scritture»:

*Una lirica che si congiunge alle fonti della vita nella sua nudità di spirito. Ed è perfettamente quella zona ideale nella quale pare che si accostino, in essenza, l'Antico Testamento ed i Poemi Omerici. Due mondi così profondi e così diversi e distanti, e tuttavia tanto affini per la potenza grandiosa del linguaggio, per quella semplicità grave e nuda nella quale si definiscono le grandi cose. Per quella loro forma disadorna ed essenziale nella quale si pongono le basi della esistenza umana. Per quel dire epigrafico in cui pulsa la lirica profonda di stati d'anima fondamentali e passano figurazioni eterne dell'umana realtà.*

Proprio il giudizio di Pannain, ponendolo al centro della problematica della modernità musicale, non solo suscitò in Italia un interesse inaspettato per Bloch, ma (limitatamente e nel contempo significativamente) fu motivo di contrapposizione nel momento in cui vi si stava consolidando la militanza neoclassica. Poco accetta risultò infatti la valorizzazione del fondamento religioso della sua musica da parte del fronte in cui si imponeva la messa a fuoco della componente costruttivistica del comporre, l'attenzione concentrata sulla sua immanenza, giunta a stabilire il discrimine tra il vecchio e il nuovo proprio nel passaggio dalla dimensione spiritualistica densa di messaggio di cui la musica si faceva carico a quella che si incarnava nell'oggettività di una musica obbediente alle sue interne leggi. Di quest'ultima posizione si erse a rappresentante un giovanissimo Fedele D'Amico (ne «L'Italia letteraria», 3 febbraio 1933), ad argomentare polemicamente, con l'ardore dell'età, le sue opposte tesi nei confronti dei propugnatori di Bloch manifestatisi in occasione dei concerti romani di quell'anno, che si erano affidati al luogo comune associato alla sua l'immagine:

*[...] esse davano per certa l'esistenza di un artista "barbaro" e primitivo, e insieme erede di una tradizione (e quale tradizione: la più antica che si possa vantare), un artista in pieno possesso delle più incorrotte virtù di religiosità e di misticismo, privo, per confessione esplicita, di qualunque preoccupazione tecnica o anche solo stilistica, vergine e ingenuo insomma, di fronte all' "ispirazione", senza intromissioni culturali di sorta. Situazione, come si vede, ideale, quasi diremmo idillica. 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».*

Il riferimento era all'espressione con cui Guido M. Gatti aveva concluso il suo saggio del 1925 dedicato Bloch, di cui era esaltato l'«istinto primogenito, insofferente di legami e di convenzioni», dove «le eccezionalità del suo linguaggio [ ... ] non ci sembrano provocate da un eccesso di raffinatezza e di intellettualismo come in molte pagine di contemporanei» e dove «gli elementi eterodossi della sua espressione [ ... ] 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». Il critico torinese era giunto a definire la sua arte «anacronistica» nel senso della capacità di far «rivivere qualche cosa di eterno che è in noi», attraverso la sua «gravità sacerdotale».

Viceversa il ventenne D'Amico si rendeva ben conto dell'uso strumentale dello spiritualistico messaggio blochiano, in un'Italia in cui la modernità musicale faticava ad imporsi per quanto riguardava le scelte non riconducibili all'impostazione soggettivistica del fare artistico. Pochi mesi prima (il 17 dicembre 1932) dal «Corriere della Sera» una lettera-manifesto era stata lanciata 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 Malipiero in nome del «romanticismo di ieri [che] sarà anche quello di domani». Negli apprezzamenti riservati a Bloch in quella stagione romana non è difficile ravvisare la manifestazione di quella fase di riallineamento conservatore, esplicito nelle parole di Raffaello De Rensis («Il Giornale d'Italia», 22 ottobre 1932):

*La concezione unitaria di arte-vita, che, respinta dai moderni musicisti, ha prodotto, come dice lo stesso Bloch, gli infantili giochi armonici strumentali ritmici di cui la nostra generazione si compiace, è quella che nutre l'arte di Bloch e tutta la grande arte.*

Concetto da lui ribadito sullo stesso giornale il 24 gennaio 1933:

*È una virtù dell'arte di Bloch sapersi insinuare nella folla, prenderne l'anima a poco a poco, dominarla e sollevarla, in certi momenti, ad altezze deliranti. È una enorme virtù sconosciuta alla maggioranza dei moderni compositori, stimati ed ammirati per capacità tecniche e dottrinali, ma distanti dal sentimento collettivo.*

La strada era in fondo già stata spianata in Italia da uno dei primi estimatori del compositore svizzero. Ferdinando Liuzzi, nella citata *Estetica della musica*, gli aveva riservato una pagina che lo collocava fra gli artisti avanzati senza riconoscerlo in nessun schieramento, esaltandone l'autonomia delle scelte:

*Dai Salmi a tutto il Quartetto la tecnica di Bloch è ammirevole per precisione e per ricchezza: e, rispondendo alla profondità del sentimento nel compositore, è squisitamente personale, penetrante e rivelatrice. Ma è, nello stesso tempo, una tecnica assolutamente disinteressata, che cioè non si cura se non della espressione e non vuol essere, per se stessa, nè dimostrativa nè polemica: non è, insomma, una tecnica né di bandiera né di battaglia, né di scuola né di rivoluzione. Si sente nel suo assumere atteggiamenti di perfetta libertà e, ove occorra, di spregiudicata audacia, che tali atteggiamenti non sforzano l'idea, non trascinano la mano del musicista: è questi, invece, che, in piena padronanza di sé e dei propri mezzi supera senza ostentazione qualunque barriera per creare uno strumento espressivo al sentimento che egli ha concretato in immagini.*

D'Amico, ovviamente schierato dalla parte avversa, da questo punto di vista (partendo in fondo dalle stesse constatazioni) poteva addirittura additare Bloch come un freno all'evoluzione verso un'emancipata ed organica definizione del moderno:

*Tutto questo naturalmente non vuol essere affatto una negazione del valore altissimo di alcune pagine blochiane; vuol soltanto stabilire che a questo musicista mancano i titoli per essere consacrato taumaturgo della musica moderna, superatore di tutte le sue ansie e di tutti i suoi problemi. Poiché Bloch, proprio in forza del suo candore di uomo che sembra nato mille anni fa, tanto è estraneo al nostro mondo (il quale, come s'è visto, gli ha dato più impaccio che altro), questi problemi e ansie non li ha mai conosciuti, e tanto meno vissuti. 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.*

Bloch, in questi termini, sicuramente rappresentava il fronte conservatore, d'altra parte programmatico a partire dalla sua professione di fede manifestata in un articolo (*Man and Music*) pubblicato già nel marzo del 1917 in «The Seven Arts» riportato in italiano dalla Tibaldi Chiesa:

*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, mentre l'elemento emotivo – l'anima dell'arte – si perde nella mania di perfezione tecnica [...] Se i nostri padri erano gli schiavi dell'abitudine, la nuova scuola è la schiava della novità. Questa ricerca forsennata dell'originalità ha condotto al cubismo, al futurismo, a tutte quelle tendenze, che sono creazioni della ragione e non del sentimento.*

E non mancò di ribadire la sua posizione proprio in quel frangente polemico:

*Sotto il termine di ultramodernismo si fa spazio all'orda di giovani burloni ed intrattenitori ["amuseurs"] che sfruttano la folla degli snob. Sono arrivato 50 anni troppo tardi, ahimé – o troppo presto, forse, poiché ci si stancherà di tutte questi vuoti virtuosismi senza vita (lettera a Romain Rolland, 4 novembre 1932).*

Il significativo rapporto che mantenne con lo scrittore francese si fondava appunto sulla comune sensibilità verso una modernità tutta interiore, sulla capacità di sentire il palpito dell'epoca non nell'esteriorità del presente ma nel moto che l'attraversava nella visione di un futuro di riscatto. Per questo gli poteva comunicare la sua avversione per i «lavori cerebrali di Hindemith», «senza stile, quasi tutti senza vita» (13 dicembre 1932). Per quanto concerne il primo strumento elettronico conosciuto, ecco inoltre la testimonianza lasciata ad Ada Jesi:

*M.me Rosen [Lucie Bigelow Rosen, allieva di Leon Theremin], sì ... assomiglia a un cigno ... Suona, sembra, questo strumento elettrico, meccanico, il Theremin,*

*un'ultima moda, già sorpassata – (trovo questo atroce –). E lo suona male, sembra – Snobismo americano (lettera del 13 settembre 1937).*

Quanto alla dodecafonia, Bloch se ne occupò negli anni tardi, quando il sistema dei dodici suoni aveva cominciato a diffondersi negli Stati Uniti. Ad Ada Jesi, la quale testimoniava la penetrazione del metodo schoenberghiano in Italia, replicava il 30 ottobre 1950:

*Non inquietarti di questa impostura che è la dodeca ... non so che – 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. Il vero linguaggio musicale è basato sulla psicofisiologia, il nostro orecchio, la nostra lingua, il nostro intendimento e le loro limitazioni.*

Stante la componente ebraica riconosciuta alla base del metodo schoenberghiano tale categorica (e sferzante) presa di distanza dalla dodecafonia può stupire. Non meraviglia se (con Enrico Fubini nella metafora di *Mosè e Aronne*) consideriamo dodecafonia e tonalità come rappresentazione dell'unità l'una e della molteplicità l'altra, «il mondo del divino e il mondo della natura e dell'umano» («il mondo della legge e il mondo dell'istinto, il mondo della parola nella sua astrattezza e il mondo della natura e della sregolatezza, il vitello d'oro dunque»). Il suo contatto necessario con la dimensione della natura, in cui fisicamente amava immergersi, gli precludeva la possibilità di accettare l'assolutezza della serie dodecafonica, di un ordine praticamente inaccessibile all'udito.

D'altra parte nelle parole di Bloch si riflette la stessa concezione che avrebbe guidato la teoria fenomenologica di Ernest Ansermet, il vecchio amico ginevrino notoriamente avverso al sistema dodecafonico, con il quale proprio in quegli anni riprese la corrispondenza lasciando alle spalle le antiche incomprensioni. A dire il vero, a sostegno di questa sua dissociazione dalle scelte radicali, Bloch non abbisognava di nessun apparato teorico. In lui la scelta individuale e indipendente predominò sempre, corroborata dall'incoraggiamento degli amici:

*Tu ti lasci impressionare dalle "tendenze" diverse che vedi intorno a te. «Bisogna chiudere le porte» [Il faut fermer les portes] – mi diceva Romain Rolland nel 1911! È il solo mezzo di ascoltare la propria voce (14 febbraio 1952 ad Ada Jesi).*

D'altra parte, nella sua dissociazione dagli «ultramoderni», orientati verso «le ricerche di laboratorio e le autopsie» (17 novembre 1928 a Romain Rolland), vedeva confermata la sua propensione naturale all'isolamento, corretta da una forma d'amore per il genere umano trasposta nella dimensione dell'utopia.

A tale livello traslato aveva incontrato l'umanesimo dello scrittore francese, ricambiato con passione e complicità di militante in proiezione messianica. Il 9 giugno 1919 lo scrittore gli inviò la *Déclaration d'Indépendance de l'Esprit*, il manifesto che avrebbe fatto pubblicare ne «l'Humanité» tre giorni dopo la conclusione del Trattato di Versailles, che palesemente non era riuscito a cogliere la radice delle ragioni del sanguinoso conflitto, i nazionalismi che avevano alimentato l'odio tra i popoli europei soprattutto in virtù delle giustificazioni che la cultura, l'arte e la scienza avevano assicurato. Bloch gli dichiarò il suo orgoglio nell'apprendere che l'amico aveva iscritto il suo nome fra i firmatari della dichiarazione, proponendosi di farla circolare fra «i fieri discendenti di Lincoln». L'ideale di una nuova Europa lo portava a condividere con l'amico il principio di un pacifismo rivoluzionario. Senza arrivare ad emularlo, sulla scia dell'illusione innescata dalla Rivoluzione d'ottobre che portò l'amico ad avvicinarsi all'URSS al punto da accettare da Gorki l'invito a Mosca dove Rolland incontrò anche Stalin, il 4 marzo 1932 da Roveredo gli comunicava con soddisfazione la visita a Roma all'ambasciatore sovietico e la lettura intensa di libri e di «letteratura» sovietica, persino del manuale diffuso dai Soviet nelle scuole per spiegare il piano quinquennale, le memorie della Krupskaja, di Kropotkin e di Lenin stesso:

*Ed è una brezza confortante e una grande speranza il fatto di vedere che in mezzo a questa società che crolla sotto il peso dei crimini accumulati e della sua ipocrisia, c'è tutto un popolo in gestazione, un mondo nuovo che, faticosamente, si elabora nei dolori del parto.*

D'altra parte, a situare la sua posizione politica (almeno in quel periodo), è da sottolineare la sua adesione alla corale protesta contro la condanna a morte di Sacco e Vanzetti, dichiarata allo stesso Rolland il 1° settembre 1927:

*Immagini dunque cosa ciò rappresenti, per me, il fatto di ritornare laggiù ... in quel paese dove il «Boston Herald» pubblica che vale meglio l'esecuzione di due innocenti che lasciare al popolo dubitare della giustizia del Massachusetts,*

mentre il 20 novembre 1931, illustrando i meriti dell'amica Mary Tibaldi Chiesa a Edmond Fleg, metteva l'accento sulla scelta dell'esilio da parte del di lei padre, «re-pubblicano antifascista». Evidentemente non si trattava nel suo caso di militanza diretta, ma di contiguità al radicalismo democratico, riflesso idealmente nell'«Esprit de la Planète» che egli si proponeva di affidare in prospettiva avveniristica a un libro «semplice, breve, decisivo, alla portata di tutti e *universale*», un libro con lo scopo di «*amare e rispettare tutte le nazioni*», un libro che riferisse «di tutti gli atti eroici degli umili, di tutti i paesi, inventori, scienziati, soldati, tutte le forme di dedizione, tutti coloro che hanno *donato ...* » (17 novembre 1928 a Romain Rolland).

La realtà tuttavia non gli lasciava speranza, al punto che dieci anni dopo giungeva a concludere che

[...] *fantanto che si parlerà di lotta di classe e di odio di razza, e di conquiste, nessuna Pace reale sarà possibile* (lettera ad Ada Jesi del 4 ottobre 1938).

E, riferendo all'allieva italiana della visita a Châtel di Ada Clément e Lillian Hodghead, presso le quali a un certo punto aveva messo in conto di trovare rifugio a San Francisco, non mancava di rilevare la distanza ideologica che da loro lo separava:

*Ho avuto molto piacere nel rivedere le mie amiche che mia moglie adora, ma anche una grande tristezza nascosta. I miei pensieri non sono più i loro ... Dal 1932, esse hanno deviato dalla parte del comunismo, che le ha completamente falsificate, ha ucciso la loro ragione, il loro giudizio ... e non fanno che recitare la lezione che i loro libri e giornali insegnano loro* (lettera del 23 agosto 1937).

Comunque dopo lo scoppio della guerra, complice probabilmente anche il patto tra l'Unione Sovietica e la Germania nazista che aveva spianato la via al conflitto, si distanziò irrevocabilmente dal comunismo. Pur manifestando disprezzo per la realtà capitalistica, rinunciava ad affidare all'ideologia la funzione di riscattare dalle miserie l'umanità, come traspare dalla lettera ad Alfred Pochon, l'amico violinista del Quartetto Flonzaley, a cui il 1° gennaio 1940 annunciava il suo arrivo a Berkeley per tenere i suoi primi corsi all'università:

*L'atmosfera del "campus" è in generale simpatica – benché scialba – ma, lo devo dire, mi trovo perso in California, malgrado il clima ammirabile e ... molle ... Da un canto la superficialità amabile dei "ricchi", e dall'altro il progredire incredibile – e*

*terribile – del Comunismo ... È l'antipode dei miei gusti; delle mie aspirazioni – ed è un quadro in cui non posso essere me stesso e creare.*

In verità proprio la piega drammatica presa dagli eventi lo allontanava dalla scena in movimento, rivelandogli la dimensione più larga in cui si collocavano nella storia, percepita come irrimediabile:

*Ma come essere allegri in tempi simili? Forse si annunciano catastrofi terribili, e ci toccherà vivere tutto ciò! Quelli della mia generazione hanno già vissuto gli orrori del 1914-1918 ... L'umanità non impara niente, sembra ... Il progresso, se "progresso" c'è, è spaventosamente lento, paragonato alle nostre povere vite umane, così fragili, così corte ... e, di fronte ai cataclismi della storia – che, ahimè, si ripetono – come siamo piccola cosa! (lettera del 9 settembre 1938 ad Ada Jesi)*

Nonostante ciò il compositore non rinunciava a venire a patti con il presente materialistico. Occasionalmente Bloch non mancò di tentare l'aggancio, anche stilistico, con il linguaggio contemporaneo nella fase in cui esso parve assestarsi, all'ombra dell'ottimismo incentivato dal senso di progresso proveniente dalla tecnica e dallo sviluppo industriale. Nel momento di maggiore fortuna dell'opzione neoclassica ciò avvenne col *Concerto grosso*, ritenuto da molti (sostenitori e detrattori, per ragioni opposte) una composizione mancata. In quel caso il limite era costituito dall'eccesso di fisicità (di plasticità) del suono da "Kammersymphonie". Il terzo movimento ("Pastorale e danze rustiche"), pur alludendo alla costante della natura a lui così cara, nella riduzione ai timbri strumentali essenziali assume un carattere troppo esplicito per essere convincente, perdendo la dimensione di mistero che normalmente contraddistingue il suo orientamento evocativo. Lo stesso difetto è riscontrabile nei *Four Episodes*, dove il contrappunto irrigidisce la scrittura privandola del suo naturale slancio, benché in "Obsession" l'ostinato pervenga ad un effetto ipnotico sottratto alla concretezza del reale, mentre in "Calm" egli sfidi i pochi mezzi timbrici a disposizione per creare, attraverso piani sonori distinti ma vibranti, la profondità di prospettiva che costituisce la base del suo messaggio visionario.

Nel caso del *Concerto grosso* non solo Mila arrivò ad indicarlo come uno «tra i più squallidi esempi dell'aridità neoclassica», ma perfino Pannain lo riconobbe come «spurio», partecipe, insieme con la rapsodia *America*, del «caotico guazzabuglio sensualistico e concettuale da cui è per tre quarti alimentata la verbosità gazzettiera dei contemporanei».

Nella contrapposizione delle scelte di fronte alle prospettive del nuovo secolo nell'Italia di quegli anni a prevalere fu la posizione conservatrice, tanto che, nel capitolo che Enrico Magni Dufflocq nel 1937 gli riservò nella sua *Storia della musica – La musica contemporanea*, così egli è definito:

*L'uomo è uno di quelli che s'incontrano di raro nella storia dell'arte, una grande figura di artista-asceta, che molte esperienze amare hanno reso solitario e guardingo, ma non hanno inacerbito: egli vuol essere il buon compagno di ogni uomo, in una umanità forse utopistica ma migliore dell'attuale.*

L'Italia fu dunque il palcoscenico in cui Bloch si trovò più a lungo in sintonia col mondo musicale, fin quasi alla sua consacrazione scaligera, in pratica coincidente con la sua scomparsa; dopodiché anche l'Italia, che aveva nel frattempo allineato il suo passo con la modernità europea, lo relegò fra gli esponenti delle scelte estetiche ormai archiviate. Ne fa stato il fatto simbolico della mancata riammissione nel novembre dei membri dell'Accademia di Santa Cecilia, non per il persistere della vergognosa discriminazione che nel 1938 aveva portato alla sua esclusione dall'istituzione né per un rifiuto critico, ma, come ha fatto notare David Sorani, per dimenticanza. Direi proprio che la sua centralità nella vita musicale italiana, protrattasi per più di due decenni, fu il motivo del visibile declino della sua immagine dopo la sua morte. All'interesse, anche mondano, che accompagnava ancora la rappresentazione del *Macbeth* alla Scala non corrispose più l'unanimità del giudizio favorevole. In quell'occasione tutta la critica mobilitata aveva risposto all'appello, ma l'inevitabile scelta di celebrarlo con l'unico suo lavoro teatrale (tuttavia risalente a mezzo secolo prima) induceva a sottolineare la distanza di quell'orientamento estetico dai tempi nuovi. Beniamino Dal Fabbro («Il giorno», 28 gennaio 1960), constatandovi Shakespeare degradato a un Maeterlinck, sottolineava come «in Bloch son tutti fantasmi, sia i vivi che i morti; e i fantasmi non hanno sangue da versare». Luigi Pestalozza («L'Avanti») vi rilevava il «simbolismo complicato, massiccio e greve insomma, grondante musica sull'azione e sulla parola, fino a paralizzare la scena in un affannoso agitarsi di figure senza fisionomia, di personaggi senza caratteri, di drammi senza ossatura», come d'altra parte Mila («L'espresso», 7 febbraio 1960) nella scelta del titolo: «Tragedia senza personaggi». Paradossalmente più generoso fu il giudizio di Giacomo Manzoni, l'esponente più giovane della categoria, più comprensivo forse in quanto trattavasi in un certo senso dell'opera prima del compositore, al quale riconosceva «una fantasia mobile e accesa e una padronanza della voce e dell'orchestra davvero

invidiabili. [Bloch] riuscì a creare qualcosa di vivo, che in qualche punto ancor oggi vince le ingiurie del tempo». Legittimato a parlare a nome di chi si era affacciato sulla scena nel dopoguerra, ne testimoniava però la definitiva estraneità all'immaginario che quella musica suscitava:

*[...] molte sue composizioni godettero per lungo tempo di una fama probabilmente superiore al loro intrinseco valore. È tuttavia sintomatico che questo musicista sia rimasto, almeno per le nuove generazioni, praticamente lettera morta [...] Ed è un fenomeno che sorprende nei riguardi di un musicista che fino a pochi decenni fa veniva nominato insieme con Bartók, con Berg e con Stravinski («L'unità», 28 gennaio 1960).*

Chi poi era stato testimone dell'intera parabola del compositore nella sua lunga avventura italiana giungeva a constatarne la sua uscita di scena con partecipato senso di scoramento:

*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"? 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 innodia non era rimasta traccia alcuna («Corriere della sera», 28 gennaio 1960).*

Tale accorato giudizio di Franco Abbiati, avrebbe pesato ancora qualche anno dopo nelle pagine della sua *Storia della musica* dedicate al compositore svizzero, ma ciò era in un certo senso inevitabile per chi aveva seguito in simultanea la sua ascesa nella scena musicale italiana.

Chi visse lucidamente tale parabola, e significativamente per essere stato tra i primi in Italia a celebrare l'arte di Bloch, fu Guido M. Gatti il quale, meditando sulla dipartita del compositore stese il bilancio di una lunga e fortunata stagione:

*Ai giovani del nostro tempo parrà impossibile che, fra il '20 e il '30, l'opera di Ernest Bloch [...] fosse classificata fra la produzione musicale "rivoluzionaria" del tempo e che del suo autore si parlasse come di un maestro, uno "chef de file", un rinnovatore: nei libri che si pubblicano oggi intorno ai fatti della musica contemporanea, al nome di Bloch sono riservate poche pagine, spesso soltanto poche righe.*

Nell'illustrazione della sua parabola il critico torinese giungeva a darne un giudizio tanto fondato quanto impietoso, significativo nella misura in cui la stessa musica mezzo secolo prima gli risuonava foriera di una nuova alba artistica:

*Bloch esaltò la solitudine [...] e in essa si compiacque, rinchiudendosi come in una prigione. Il suo umanitarismo rischì spesso di tramutarsi in un sadico egoismo, e della vibrazione umana, che rendeva comprensibili le creazioni della sua giovinezza, non rimase che il retorico richiamo a certi miti sociali di lontana origine profetica.*

Parole dure, severe, che mettevano a fuoco il "dramma di Bloch", di un artista il cui messaggio «non riuscì a giungere agli orecchi di coloro cui si rivolgeva, perché espresso in modi che il tempo, il mutar del gusto e della sensibilità avevano reso incomprensibili».

Per alcuni versi la stessa situazione si ripeté negli Stati Uniti, dove il fatto di constatare la sua estraneità agli sperimentalismi e il suo radicamento nella tradizione, in occasione del festival che nel 1950 gli fu dedicato dalla Chicago Federation of American Hebrew Congregation unitamente alla Ernest Bloch Society fondata in quella città, rafforzò il fronte di un certo neotradizionalismo. Ciò non giustifica tuttavia il fatto che recentemente si sia giunti ad indicare in lui «the first great American Neo-Romantic», come ha fatto Walter Simmons il quale, prescindendo in maniera del tutto inopportuna dal versante europeo dell'esperienza blochiana, ha tentato di collegarlo ad un'asserita costellazione di compositori retrospettivi (Howard Hanson, Vittorio Giannini, Paul Creston, Samuel Barber, Nicolas Flagello).

Se c'è un compositore che non si lascia integrare in un filone, questi è proprio Bloch. Per lui l'arte era chiamata a tradurre l'esperienza spirituale vissuta al riparo dalle influenze materialistiche che non accettò mai intimamente, per cui gli fu sempre chiara la gerarchia tra mezzo e fine. Non a caso Castelnuovo-Tedesco lo definì «uno degli ultimi musicisti che avevano o credevano d'aver da dire qualche cosa di molto importante, molto più importante del modo con cui l'avrebbero detto». D'altra parte in una lettera a Rolland (24 febbraio 1915) il compositore stesso

sosteneva che l'uomo non è un animale solitario, essendo necessario che egli senta un altro cuore vibrare all'unisono con il suo: «Allora non si tratta più dell'arte, ma dei fini dell'arte, dello scopo di questo linguaggio, e di ciò che rivela, e di ciò che esso esprime».

In questo senso il luogo che lo ispirava maggiormente era la montagna a cui cercò perennemente di tornare, quella delle Alpi in particolare rimasta impressa nella sua mente come immagine atavica. A nulla valsero le possibilità che a due riprese gli Stati Uniti, dove andò a vivere definitivamente, gli offrirono. La tappa a New York nel ritorno del 1939 fu lasciata dietro le spalle con queste parole:

*Partiti il 1° agosto attraversiamo un paese superbo e selvaggio (più di 1500 km già percorsi) che, a poco a poco, mi guarisce dagli orrori di New York (cartolina del 12 agosto 1939 ad Ada Jesi).*

La scelta di stabilirsi ad Agate Beach presso Portland (nell'Oregon) in una casa a strapiombo sull'Oceano Pacifico, le cui onde si infrangevano sulla scogliera presso una spiaggia selvaggia («il luogo è superbo»), lo conciliavano con la natura, ritrovata ogni volta nel ritorno dagli impegni a Berkeley, ambiente non mai sopportato: «Mi sento molto più con voi, a Ginevra, in automobile con te, attraverso il Cantone, alla Thuile, o a Châtel che qui» (scriveva l'11 febbraio 1940 alla nipote Valentine Hess-Hirsch) e, all'amica genetista ginevrina Kitty Ponse il 19 febbraio dello stesso anno, «In fondo sono molto più laggiù vicino a voi, che qui, in questo deserto d'indifferenza, di stupida facilità, di cielo blu, di primavera perpetua, di palme idiote e fuori posto [déplacés] ... Sono spaventosamente solo e perso, qui».

«Ecco l'uomo della Montagna che diventa uomo del Mare», si confidava il 9 aprile 1941 con Ada Jesi, ma in una sorta di rassegnazione («Una Coda alla mia vita tormentata – Coda un po' amara, per certi aspetti – La vecchiaia accettata ... con troppa giovinezza ancora, in me – Ma forse una specie di pace e soprattutto, io spero ardentemente, il lavoro»).

Per questo il richiamo dei luoghi alpini fu sempre forte, al punto che ancora nel luglio 1949 egli portò l'intera famiglia a trascorrere una gran parte dell'estate a Malloggia, nelle Alpi grigionesi. Un anno prima della scomparsa la lettera alla sorella Loulette in Svizzera (17 agosto 1958) suonava come un grido di dolore allo scopo di ritrovare in prossimità della fine la dimensione appagante della natura alpina: «Vorrei avere la forza e la possibilità di venire e morire nel paese dove sono nato, vicino a coloro che mi amano, e non qui nel mio solitario esilio».

E la montagna, prima ancora che la patria d'origine, è rappresentata in *Helvetia*, dove la grandiosità non è esteriore appariscenza ma tentativo di cogliere la dimensione totemica del creato al di sopra dell'insignificanza dell'uomo. La composizione, che ha per sottotitolo *The Land of Mountains and its People*, è concepita come un poema sinfonico dotato di un dettagliato programma in cui l'autore, ispirandosi alla pittura di Hodler, ha preteso di evocare la vecchia Svizzera nella sua storica costituzione democratica. In realtà, pur soggiacendo al luogo comune della simbolica sonorità dei corni con cui il lavoro si apre (peraltro intonati con la quarta eccedente che rimanda alla scala deformata del naturale corno delle Alpi), il descrittivismo vi è superato in virtù della scelta compositiva privilegiante la potenzialità metaforica del suono, agente non per capacità riproduttiva bensì allusiva. Il compositore, pur mantenendo l'ambizione patriottica e didascalica, intendeva di proposito lasciare alle spalle «le montagne di cartone che si rappresentano nei Festspiele [nazionali]» (così confidava in una lettera dell'8 marzo 1905 al noto critico musicale ginevrino R.-Aloys Moser).

L'idea della montagna che ne costituisce il nucleo non è rispecchiata tanto nella massiccia monumentalità quanto nella vastità degli orizzonti che la contornano. Sono gli echi, i rimbalzi di suono che ne riflettono la dimensione spaziale dilatata, e i piani sonori sospesi, i timbri leggeri, sottili e impalpabili, allusivi di un'immobilità da tempo fermato, prolungati in un'ipnotica corrente espressiva capace di suscitare la vertigine delle altezze. Il fatto che Romain Rolland apprezzasse il lavoro come una «montagna magica in più» donata alla Svizzera (lettera del 9 marzo 1932) ne sottolineava il carattere sacro. Effettivamente una parentela unisce *Helvetia* ad *Israel*, non solo nel senso delle sue due patrie di riferimento. Le sonorità sospese, lo stesso procedimento dell'eco che misura le distanze spaziali, con aggiunta di cori alati si ritrovano nel poema sinfonico *Israel*, dove la tensione è tutta verso l'alto, verso la smaterializzazione, con la pretesa di accedere alla dimensione del sacro. La stessa dimensione si era assicurato *Schelomo*, anni prima, dove però al centro resta l'uomo, metaforizzato nello strumento solista.

*La parte di violoncello è di una commozione e di un'efficacia così notevoli da potersi considerare un vero capolavoro; non v'è un passo, una sola battuta inespessiva: tutto il discorso del solista, vocale più che strumentale, pare l'espressione musicale congiunta intimamente con la prosa Talmudica* (Guido M. Gatti in «La critica musicale», Firenze, aprile-maggio 1920).

In *Man and Music* il compositore era giunto alla conclusione secondo cui

[...] *un'opera d'arte è l'anima di una razza che parla con la voce del profeta in cui si è incarnata. L'arte è lo sbocco delle necessità mistiche e emotive dello spirito umano, è creata piuttosto dall'istinto che dall'intelligenza, piuttosto dall'intuizione che dalla volontà.*

Ribadendone il concetto, forse colui che meglio colse la natura di tale tormentato artista fu Castelnuovo-Tedesco: «se ripenso a Bloch, è come ad uno di quegli antichi profeti d'Israele che, dopo aver scagliato invettive e vaticini fra tuoni e fulmini, si ritirano, silenziosi e corrucciati, dietro una nuvola».

## Bibliografia

*Sono qui elencate prioritariamente le pubblicazioni in italiano. A queste, e ad alcuni testi fondamentali in altra lingua menzionati, sono state attinte le citazioni.*

Ildebrando Pizzetti, *Profili di musicisti francesi contemporanei. Ernest Bloch*, in “Il Marzocco”, ottobre-dicembre 1911

Ildebrando Pizzetti, *Musicisti contemporanei*, Fratelli Treves, Milano 1914

Paul Rosenfeld, *Musical Portraits*, Harcourt, Brace and Howe, New York 1920

Guido M. Gatti, *Musicisti contemporanei – Ernesto Bloch*, in «La Critica Musicale», aprile-maggio 1920

Guido M. Gatti, *Ernest Bloch – Schelomo, Rhapsodie hébraïque per violoncello e orchestra*, in «Rivista Musicale Italiana», giugno 1920

Guido M. Gatti, *Due Macbeth*, in «La Cultura Musicale», aprile 1922

Guido Pannain, *Il Quartetto per archi di Ernest Bloch*, in «La Cultura Musicale», giugno 1922

Paul Rosenfeld, *Musical Chronicle (1917-1923)*, Harcourt, Brace and Co., New York 1923

Ferdinando Liuzzi, *Ernest Bloch*, in «Il Pianoforte», giugno-luglio 1923

Ferdinando Liuzzi, *Estetica della musica*, Soc. Ed. La Voce, Firenze 1924

Guido M. Gatti, *Musicisti moderni d'Italia e di fuori*, Bongiovanni, Bologna 1925

Alfredo Casella, *Forecast and Review – Siena's Festival*, in «Modern Music», novembre-dicembre 1928

Ferdinando Liuzzi, *La settimana di musica moderna a Siena*, in «Nuova Antologia», ottobre 1928

Guido M. Gatti, *Lettera da Torino*, in «La Rassegna Musicale», gennaio 1929

Guido Pannain, *Compositori del nostro tempo – Ernest Bloch*, in «La Rassegna Musicale», febbraio 1929

Mario Pilati, *Lettera da Milano*, in «La Rassegna Musicale», aprile 1929

- Mario Castelnuovo-Tedesco, *Lettera da Firenze*, in «La Rassegna Musicale», aprile 1929
- Franco Michele Napolitano, *Lettera da Napoli*, in «La Rassegna Musicale», luglio-agosto 1929
- Guido M. Gatti, *Lettera da Torino – Nuove composizioni sinfoniche*, in «La Rassegna Musicale», maggio 1930
- Mario Pilati, *Lettera da Milano*, in «La Rassegna Musicale», maggio 1930
- Mary Tibaldi Chiesa, *Ernest Bloch*, in «L'Ambrosiano», 27 luglio 1931
- Mary Tibaldi Chiesa, *In visita da Bloch*, in «L'Ambrosiano», 14 ottobre 1931
- Mary Tibaldi Chiesa, *Ernest Bloch*, in «Bollettino Bibliografico Musicale», novembre 1931
- Virgilio Mortari, *Tre ore con Ernest Bloch*, in «L'Italia Letteraria», 15 novembre 1931
- Guido Pannain, *Musicisti dei tempi nuovi*, Paravia, Torino–Milano–Firenze–Roma–Napoli–Palermo 1932
- Ernest Bloch, *Pensieri sulla vita e sull'arte*, in «La Rassegna Musicale», gennaio 1932
- Guido M. Gatti, *Lettera da Torino*, in «La Rassegna Musicale» marzo 1932
- Mario Pilati, *Il festival musicale internazionale di Venezia*, in «Musica d'Oggi», agosto-settembre 1932
- Guido M. Gatti, *Lettera da Torino*, in «La Rassegna Musicale», maggio-giugno 1933
- Mary Tibaldi Chiesa, *Ernest Bloch*, Paravia, Torino–Milano–Firenze–Roma–Napoli–Palermo 1933
- Fedele D'Amico, *Su Ernesto Bloch*, in «L'Italia Letteraria», 3 febbraio 1933
- Guido M. Gatti, *Lettera da Torino*, in «La Rassegna Musicale», marzo-aprile 1934
- Enrico Magni Dufflocq, *Storia della musica – La musica contemporanea*, Società Editrice Libreria, Milano 1937
- «Radioprogramma» (Lugano), 1935 – 1936 – 1937
- Alfredo Parente, *Lettera da Napoli - Il Macbeth di Ernest Bloch*, in «La Rassegna Musicale», marzo 1938
- Dante Alderighi, *Casella pianista*, in «La Rassegna Musicale», maggio-giugno 1943 (anche in AA.VV., *Alfredo Casella* [a cura di F. d'Amico e G. M. Gatti], Ricordi, Milano 1958)
- Guglielmo Barblan, *Perlustrazioni nelle sabbie mobili della musica contemporanea al X Festival Veneziano*, in «Rivista Musicale Italiana», 1947

- Gino Roncaglia, *Rileggendo il Macbeth di Bloch*, in «Rivista Musicale Italiana», settembre 1950
- AA. VV., *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, Edizioni di Treviso, Treviso 1952
- Edoardo Guglielmi, *Bloch, il profeta*, in «Rassegna Mensile di Israel», maggio 1954
- Cesare Valabrega, *La millenaria musica ebraica*, in «Atti del Congresso Internazionale di Musica Mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari Musicali», Ministero della Pubblica Istruzione, Palermo 1954
- Cesare Valabrega, *Un grande musicista ebreo: Ernest Bloch*, in «Ha-Makor (La Sorgente) », Bollettino del Centro di Studi Ebraici, maggio 1955-aprile 1956
- Guido M. Gatti, *Il dramma di Bloch*, in «La Rassegna Musicale», settembre 1959
- Massimo Mila, *Cronache musicali*, Einaudi, Torino 1959
- Franco Abbiati, *Storia della musica*, IV, Garzanti, Milano 1968
- Antoine Goléa, *Ernest Bloch. Una voce nel deserto*, fascicolo 94 di «La Musica Moderna», Fratelli Fabbri, Milano 1969
- Renato Mariani, *Verismo in musica e altri studi*, Olschki, Firenze 1976
- David Sorani, *Ernest Bloch: un compositore "ebraico"?*, in «Rassegna Mensile di Israel», ottobre-dicembre 1979
- Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti - Cronologia e Bibliografia*, La Pilotta, Parma 1980
- Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Mondadori, Milano 1981
- David Sorani, *Ritroviamo Ernest Bloch: un'analisi dell'opera da camera*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», ottobre-dicembre 1981
- Massimo Mila, *Massimo Mila alla Scala: scritti 1955-1988* (a cura di R. Garavaglia e A. Sinigaglia), Rizzoli, Milano 1989
- Ernest Ansermet, *Les compositeurs et leurs oeuvres*, À La Baconnière, Neuchâtel 1989
- Ernest Bloch – Romain Rolland, *Lettres 1911-1913* (a cura di José-Flore Tappy), Payot, Lausanne 1984
- Suzanne Bloch, *Guido Agosti reminisces about Bloch*, in «Ernest Bloch Society Bulletin», 1989-1990
- Gianandrea Gavazzeni, *Il sipario rosso - Diario 1950-1976*. Einaudi, Torino 1992
- Enrico Fubini, *La musica nella tradizione ebraica*, Einaudi, Torino 1994
- Gino Marinuzzi, *Tema con variazioni* (a cura di L. Pierotti Cei Marinuzzi, G. Gualerzi, V. Gualerzi), Mondadori, Milano 1995

- Jacques Tchamkerten, *Ernest Bloch*, Éditions Papillon, Genève 2001
- David Z. Kushner, *The Ernest Bloch Companion*, Greenwood Press, Westport-London 2002
- Joseph Lewinsky – Emmanuelle Dijon, *Ernest Bloch - Sa vie et sa pensée*, Slatkine (4 voll.), Genève 1998-2005
- Antonio Barbon, *Aspetti della privacy di un dittatore - Mussolini e i musicisti del suo tempo*, Franco Angeli, Milano 2000
- Walter Simmons, *Voices in the Wilderness – Six American Neo-Romantic Composers*, Scarecrow Press, Lanham-Oxford 2004
- Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica*, Edizioni Cadmo, Fiesole 2005
- Carlo Piccardi, *La parabola di Renzo Massarani, compositore ebreo nell'ombra del Fascismo*, in AA. VV., *Music and Dictatorship in Europe and Latin America* (a cura di R. Illiano e M. Sala), Brepols, Turnhout 2009 (Speculum Musicae, 14)

*Ringrazio il compositore Francesco Hoch (Lugano-Savosa), allievo di Ada Jesi e possessore del suo lascito, per avermi messo a disposizione le copie delle lettere di Ernest Bloch all'amica italiana, da lei consegnate a Lucienne Bloch e conservate dall'Ernest Bloch Society, solo in parte fino ad oggi pubblicate, permettendomi di accedere a significativi passaggi inediti.*

## Catalogo cronologico delle opere

- 1895 *Andante*  
per quartetto per archi, inedito
- 1895 *Symphonie funèbre*  
per orchestra, incompiuta e inedita
- 1896 *Pastorale*  
per pianoforte, inedito
- 1896 *Quartetto*  
per archi, inedito
- 1896 *Symphonie orientale*  
per orchestra, incompiuta e inedita
- 1896-1897 *Five inventions*  
per pianoforte, inedito
- 1897 *Regrets*  
per pianoforte, inedito
- 1897 *Berceuse*  
per pianoforte, inedito
- 1897 *Larmes d'automne* (Franz Fouron)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1897 *Le Saule* (Louis Avenier)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1897 *Musette*, (Louis Avenier)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1897 *Méditation*  
per violino e organo, inedito
- 1897 *Sonata*  
per violoncello e pianoforte, inedita
- 1897 *Fantasia*  
per violino e pianoforte, inedita
- 1898 *Lied*  
per pianoforte, inedito
- 1898 *Là-bas* (Jacques Madeleine)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1898 *Près de la mer* (Jean Lahor)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1898 *Fantaisie-Lied*  
per violino e pianoforte, inedito
- 1898 *Sérénade*  
per violino e pianoforte, inedito
- 1898 *Orientale*  
per orchestra, inedito
- 1898-1899 *Poème concertant* (*Concerto*)  
per violino e orchestra (esiste in versione violino e pianoforte), inedito
- 1899 *Menuet*  
per pianoforte, inedito
- 1899 *Danses populaires*  
per orchestra, incompiuto e inedito
- 1900 *Lied* (Louis Duchosal)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1900 *Lied printanier* (Louis Duchosal)  
per voce e pianoforte, inedito

- 1900 *Vivre-aimer*  
per orchestra, inedito
- 1901-1902 *Sinfonia in do diesis minore*  
per orchestra, Leukart
- 1903 *Elfes*  
per pianoforte, inedito
- 1903 *Historiettes au crépuscule* (Camille  
Mauclair)  
Sette melodie per voce e pianoforte, 4  
numeri editi da Eschig (Demets)
- 1904 *O fatigue de vivre* (Jean Richepin)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1904 *Tes guêtres, ton baton, ton sac* (Jean  
Richepin)  
per voce e pianoforte, inedito
- 1904-1905 *Hiver-Printemps*  
per orchestra, Schirmer
- 1906 *Poèmes d'automne* (Béatrice Rodès)  
per voce e pianoforte, Schirmer (orche-  
strato nel 1917)
- 1904-1909 *Macbeth* (Edmond Fleg, da  
Shakespeare)  
dramma lirico in un prologo e tre atti,  
Suvini Zerboni
- 1913 *Trois poèmes juifs*  
per orchestra, Schirmer
- 1912-1914 *Psaumes 114 et 137* (Edmond Fleg)  
per voce e pianoforte, Schirmer  
orchestrato con il titolo:  
*Deux psaumes pour soprano et orchestre  
précédés d'un prélude orchestral*
- 1914 *Psaume 22* (Edmond Fleg)  
per voce e pianoforte o orchestra,  
Schirmer
- 1914 *Ex-voto*  
per pianoforte, Broude Brothers
- 1912-1916 *Israel*  
Sinfonia per orchestra, Schirmer
- 1916 *Schelomo*  
per violoncello e orchestra, Schirmer
- 1916 *Quartetto n. 1*  
per archi, Schirmer
- 1911-1918 *Jezabel* (Edmond Fleg)  
opera in quattro atti e sei quadri, incom-  
piuta e inedita
- 1919 *Suite*  
per viola e pianoforte o orchestra (or-  
chestrata nel 1920), Schirmer
- 1920 *Sonata n. 1*  
per violino e pianoforte, Schirmer
- 1922 *Poems of the Sea*  
per violino e orchestra, Schirmer
- 1922 *Nirvana Poem*  
per pianoforte, Schirmer
- 1922 *Four Circus Pieces*  
per pianoforte, inedito
- 1922 *In the Night*  
per pianoforte o orchestra, Schirmer
- 1923 *Enfantines*  
per pianoforte, Carl Fischer
- 1923 *Five Sketches in Sepia*  
per pianoforte, Schirmer
- 1923 *Danse sacrée*  
per pianoforte, Broude Brothers
- 1923 *Baal Shem*  
per violino e pianoforte, orchestrato nel  
1939, Carl Fischer

- 1921-1923 *Quintetto n. 1*  
per pianoforte e archi (2 violini, viola,  
violoncello), Schirmer
- 1924 *Sonata n. 2 «Poème mystique»*  
per violino e pianoforte, Leuckart
- 1924 *Nuit exotique*  
per violino e pianoforte, Carl Fischer
- 1924 *Three Nocturnes*  
per violino, violoncello e pianoforte,  
Carl Fischer
- 1924 *From Jewish Life*  
per violoncello e pianoforte, Carl  
Fischer
- 1924 *Méditation hébraïque*  
per violoncello e pianoforte, Carl  
Fischer
- 1924 *Mélodie*  
per violino e pianoforte, Carl Fischer
- 1924-1925 *Concerto grosso n. 1*  
per piccola orchestra e pianoforte obbli-  
gato, Broude Brothers (Birchard)
- 1925 *Landscapes*  
per quartetto per archi, Carl Fischer
- 1925 *Night*  
per quartetto per archi, Carl Fischer
- 1925 *Prélude*  
per quartetto per archi, Carl Fischer
- 1925 *In the Mountains*  
per quartetto per archi, Carl Fischer
- 1926 *Four Episodes*  
per orchestra da camera, Broude Broth-  
ers (Birchard)
- 1926 *America, an Epic Rhapsody*  
per orchestra, Broude Brothers  
(Birchard)
- 1929 *Abodah*  
per violino e pianoforte, Carl Fischer
- 1900-1929 *Helvetia, the Land of Mountains  
and its People*  
per orchestra, Broude Brothers  
(Birchard)
- 1930-1933 *Avodath Akodesh* (Servizio sacro)  
per soli, coro e orchestra, Broude Bro-  
thers (Birchard), Carisch
- 1932-1935 *Sonata*  
per pianoforte, Carisch
- 1935-1936 *Voice in the Wilderness*  
per violoncello e orchestra, Schirmer
- 1936 *Visions and Prophecies*  
per pianoforte, Schirmer
- 1937 *Evocations*  
per orchestra, Schirmer
- 1935-1938 *Concerto*  
per violino e orchestra, Boosey &  
Hawkes
- 1944 *Suite symphonique*  
per orchestra, Boosey & Hawkes
- 1940-1945 *Quartetto n. 2*  
per archi, Boosey & Hawkes
- 1948 *Concerto symphonique*  
per pianoforte e orchestra, Boosey &  
Hawkes
- 1948 *Scherzo fantasque*  
per pianoforte e orchestra, Schirmer
- 1950 *Concertino*  
per flauto, viola (o clarinetto) e orchestra  
d'archi, Schirmer

- 1938-1950 *Two Pieces*  
per quartetto per archi, Broude Brothers
- 1946-1950 *Six Preludes*  
per organo, Schirmer
- 1946-1950 *Four Wedding Marches*  
per organo, Schirmer
- 1951 *Suite hébraïque*  
per viola o violino e pianoforte o orchestra, Schirmer
- 1951-1952 *Quartetto n. 3*  
per archi, Schirmer
- 1952 *Concerto grosso n. 2*  
per orchestra d'archi, Schirmer
- 1952 *Sinfonia breve*  
per orchestra, Schirmer
- 1952 *In memoriam*  
per orchestra, Broude Brothers
- 1953 *Quartetto n. 4*  
per archi, Schirmer
- 1954 *Sinfonia*  
per trombone o violoncello e orchestra,  
Broude Brothers
- 1954-1955 *Sinfonia in mi bemolle*  
per orchestra, Schirmer
- 1955 *Proclamation*  
per tromba e orchestra, Broude Brothers
- 1956 *Suite modale*  
per flauto e pianoforte o orchestra, Broude Brothers
- 1957 *Quintetto n. 2*  
per 2 violini, viola, violoncello e pianoforte, Broude Brothers
- 1957-1958 *Suites n. 1, 2, 3*  
per violoncello solo, Broude Brothers
- 1958 *Two Last Poems (Maybe...)*  
per flauto e orchestra, Broude Brothers
- 1958 *Suites n. 1 et 2*  
per violino solo, Broude Brothers
- 1958 *Suite*  
per viola, incompiuta, Broude Brothers

Ringraziamo Gabriele Alberto Quadri (Cagiallo) per la ricerca che ha permesso di identificare gran parte dei siti in cui Ernest Bloch scattò le fotografie, avvalendosi dell'aiuto degli anziani informatori: Rina Bettoli (\*1917) di Campestro e Dario Marioni (\*1929), cacciatore, di Roveredo.

Il maggior numero di fotografie di Ernest Bloch (6,500 immagini) si trova nel Center for Creative Photography (CCP) presso l'Università dell'Arizona a Tucson, documentato nella pubblicazione: Bonnie Ford Schenkenberg, *Ernest Bloch, Photographer and Composer*, in *Ernest Bloch Archive*, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson 1979.

Una collezione quasi altrettanto importante è posseduta dalla famiglia di Sita Milchev, nipote di Bloch.

Eric B. Johnson, studioso californiano che si è occupato in particolare delle fotografie di Ernest Bloch, è autore dei seguenti studi in merito: *A Composer's Vision: Photographs by Ernest Bloch*, in "Aperture", XVI n. 3, 1972; e *Ernest Bloch*, in "Camera", L n. 2, 1976

Incaricato nel 1971 dagli eredi di Bloch, sviluppò una serie di fotografie a partire dai negativi realizzati dal compositore con la Leica 35 mm, donandole poi al CCP e in parte al Bloch Archive presso la Library of Congress di Washington.

Ulteriori indicazioni si possono trovare in: [http://www.ericjohnsonphoto.com/Eric\\_Johnson-Photography/Other\\_Media.html](http://www.ericjohnsonphoto.com/Eric_Johnson-Photography/Other_Media.html)

FOTOGRAFIE SCATTATE DAL COMPOSITORE ERNEST BLOCH  
DURANTE I QUATTRO ANNI TRASCORSI  
A ROVEREDO CAPRIASCA  
(1930 - 1934)

*Courtesy Ernest Bloch Family, 2009*



Tèrmen da Vócc (Termini di Oggi), sotto Montásc (Montascio)



Carnáagh ( monti di Carnago)





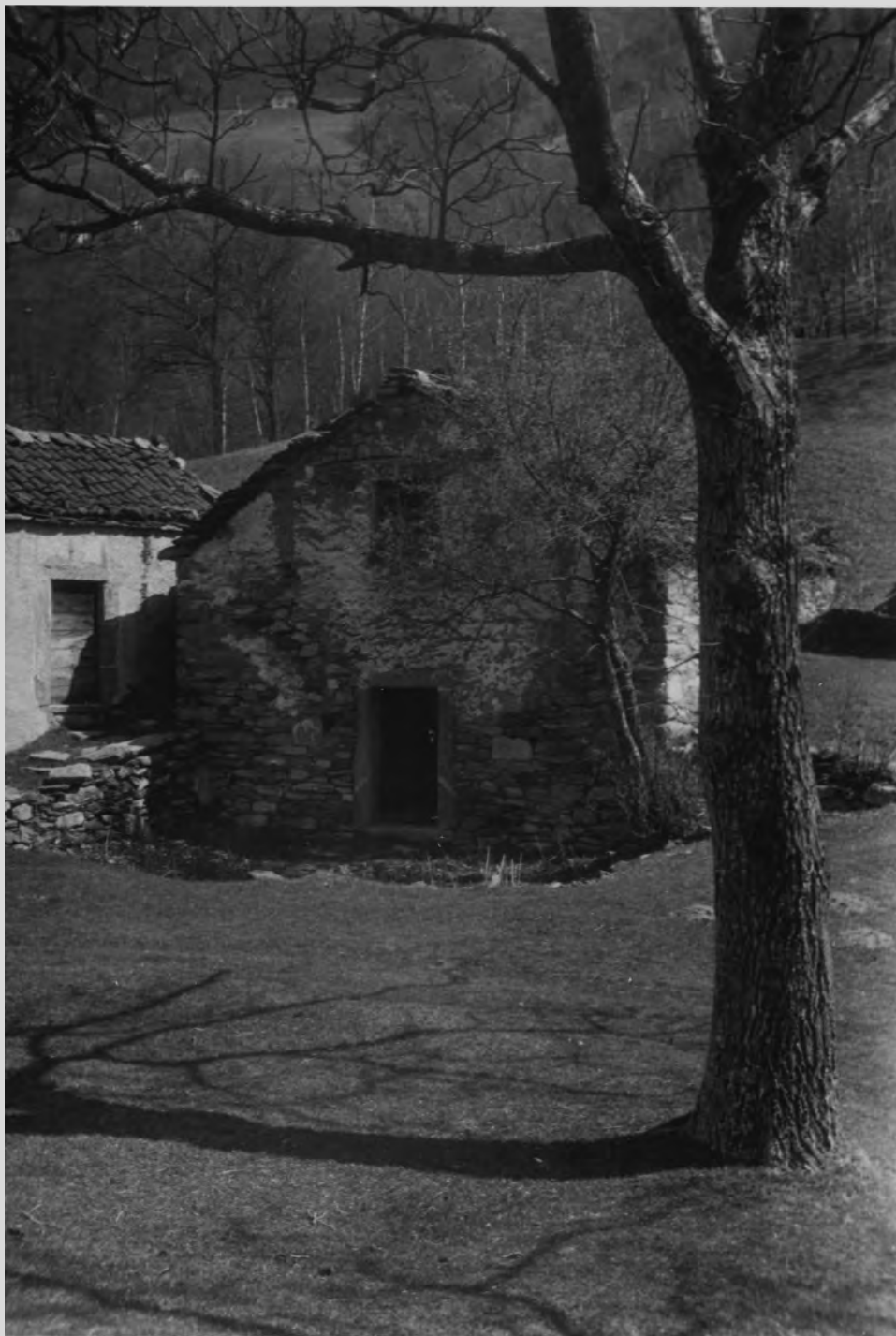
Carnaghín (sopra monti di Carnago)



Stalla con fienile a Sarín (Sarino) sul sentiero per la Capanna della Ginestra



Lüsciána (sotto la Capanna della Ginestra)



Monti di Roveredo, cascina Lepori

Monti di Brena  
(non lontano dal Convento di Bigorio)





Nei pressi dei monti di Nòbre (della famiglia Nobile, originaria di Campestro)



Sui monti di Polaiolo (Cagliari)



Oggio, nucleo



Famiglie dei pènter (pittori emigranti, in modo particolare dal villaggio di Bidogno)



Piazza di paese (Sottoceneri)



Viuzze di paese (Sottoceneri)



Roveredo Capriasca, portico



Sala Capriasca, con il Convento di Bigorio sullo sfondo



Ernest Bloch (attrezzato di macchina fotografica) sul sentiero dei monti sopra Roveredo



Il Ceresio visto da Borús (Bidogno)



Affluente del fiume Cassarate, Denti  
della Vecchia sullo sfondo

Torrente di montagna gelato





Sentiero dei monti



Pendici della Sassera (Motto della Croce) con i Denti della Vecchia sullo sfondo



La Sassera o Motto della Croce



Le frazioni di Odogno, di Bettagno (sulla destra) e di Lelgio (in alto) visti dai monti di Carnago



Monte Boglia (sullo sfondo)



Paesaggio invernale



Sentiero dei monti, con i prati d'Arla  
(Sonvico) sullo sfondo



Tesserete al centro, Campestro sulla sinistra, Cagiallo sulla destra. Fotografia scattata dalla strada cantonale di Bigorio



Monti di Roveredo, cascina Lepori



Boríis (Borisio), Raitéssa (Aitessa), sopra il villaggio di Bidogno (Alta Capriasca) con il Lago Ceresio e il Monte San Salvatore sullo sfondo



Panorama dalla Sassera o Motto della Croce



Veduta dal Monte Bar (o Baro)



Monte San Salvatore e Lago Ceresio visti dai monti di Roveredo



Il "Crocione" vecchio (oggi sostituito)



Il "Crocione" vecchio



Il Lago Ceresio visto da Roveredo Capriasca



Oratorio di S. Andrea a Campestro, con  
il lavatoio pubblico sullo sfondo



Via Crucis a Bidogno



Oratorio de "La Maestà" a Bidogno



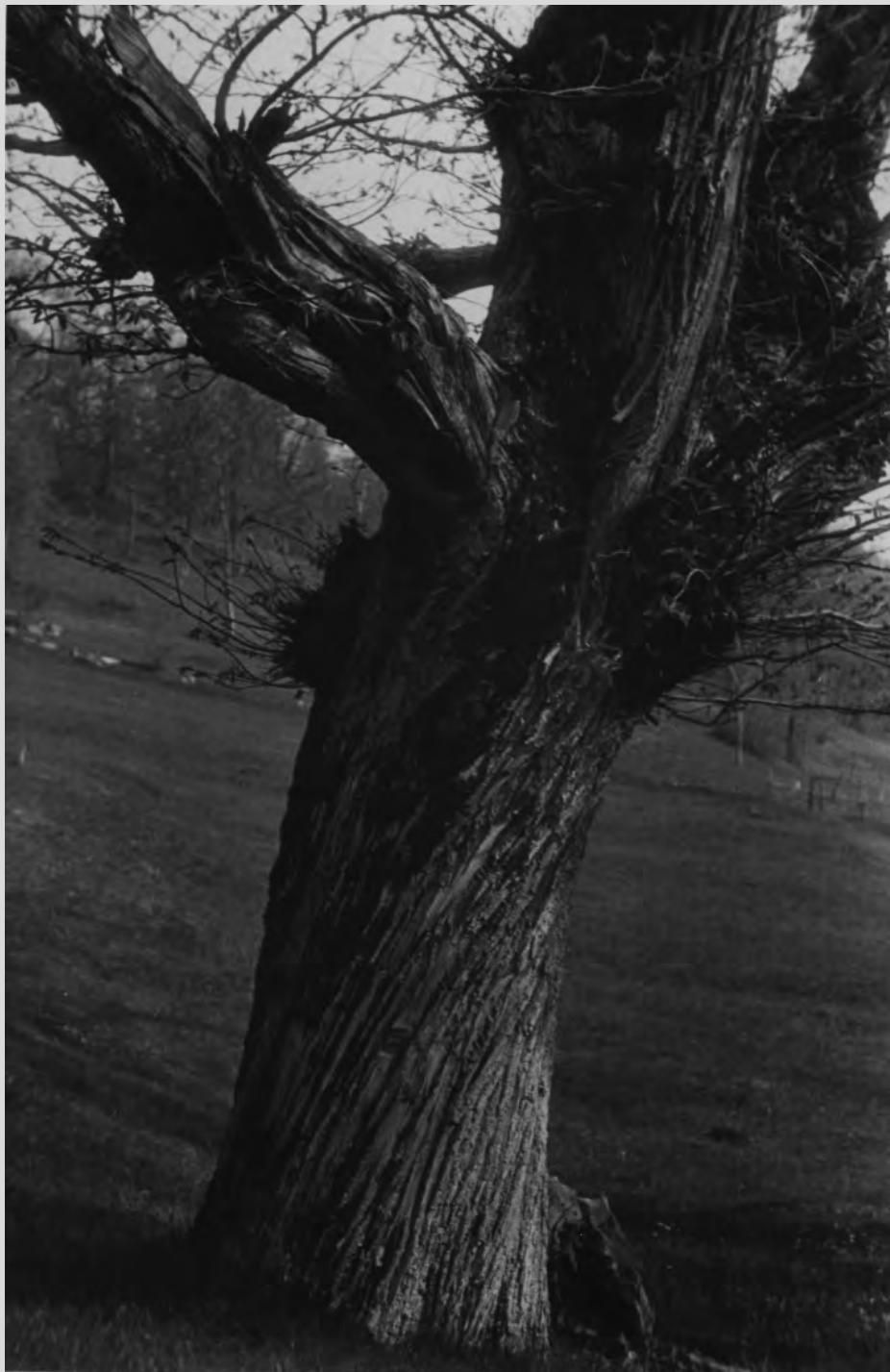
Via Crucis a Bidogno



Chiesa di Sala Capriasca



Cappella di devozione sulla strada cantonale appena sotto l'abitazione del compositore, a Roveredo Capriasca



Vecchio castagno, ("Beethoven")



Margheritine di primavera, (“Brahms”)



Alberi di noce



Castagno ("Beethoven")



Betulle



Noce



Sui monti di Roveredo



Betulle



Albero con Arla (Sonvico) sullo  
sfondo

Betulle (“Fuga di Bach”)





Betulla

Castagno





Giovane betulla



Abete



Betulleto



Paesaggio invernale



Scorcio di villaggio (probabilmente di valli superiori del Sopraceneri)



Idem



Cascinale della regione alpina del Sopraceneri



Pianta della regione (Valle  
Capriasca, Val Colla) 1:25.000  
(© Swisstopo)



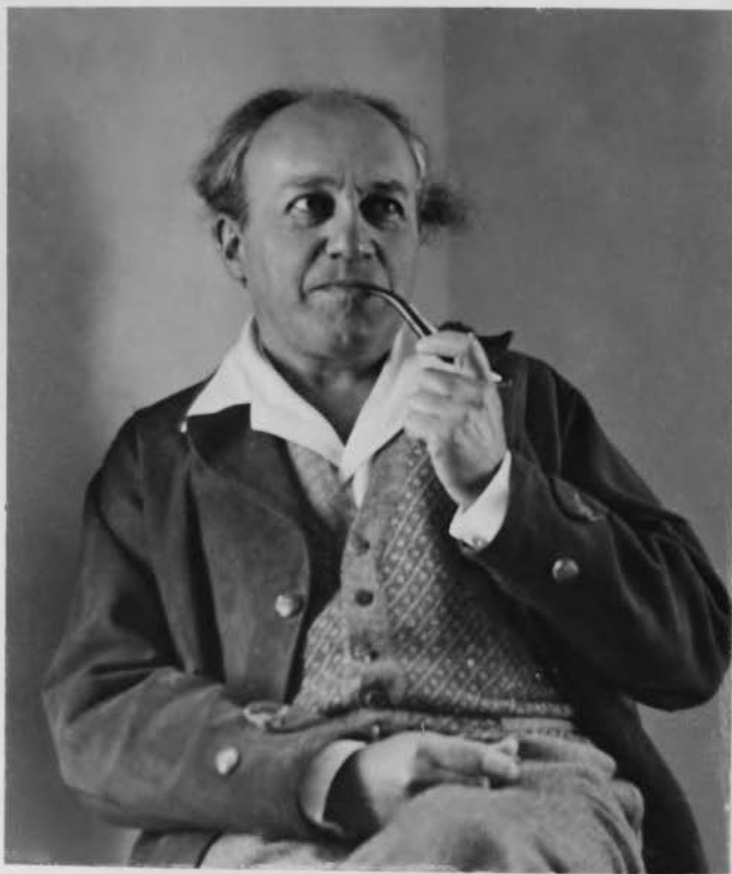
Pianta della regione a nord di Lugano 1:50.000 (© Swisstopo)

# DOCUMENTI









A Ada Jesi

En souvenir des si belles journées  
de Châtel - dont la lumière ne s'effacera  
pas

Son ami

Ernest Bloch

Août 1937

Ritratto di Ernest Bloch con dedica autografa  
a Ada Jesi, agosto 1937

ERNEST BLOCH

Ama chère Ada  
Tis affectueuxment  
et avec tous mes vœux

Ernest Bloch

Châtel - Août 1938

# SONATA

PER PIANOFORTE

N. 17135

L. 15, — B

PROPRIETÀ DEGLI EDITORI PER TUTTI I PAESI

A. & G. CARISCH & C.  
MILANO

1936 · XIV



Printed in Italy

Stampato in Italia

Imprimé en Italy

Ernest Bloch, *Sonata per  
pianoforte*, A.&G. Carisch &  
C., Milano, 1936

# SONATA

ERNEST BLOCH

## I. Maestoso ed energico

Maestoso ed energico (♩ = circa 48-52)

Per le onoranze ad ERNEST BLOCH  
nel primo anniversario della sua morte (15/7/1960)

Io sono l'unica allieva italiana di Ernest Bloch che, oltre ad essermi Maestro fu carissimo Amico per più di 20 anni. Con Lui, essendomi diplomata giovanissima, al Conservatorio di Venezia, mi perfezionai in Composizione nel '37 e nel '38, andando a studiare a Chatel (Alta Savoia) dove Lui abitava in un piccolo chalet di montagna assieme a Sua moglie.

Sotto la Sua guida, oltre alla Composizione, feci soprattutto uno studio molto approfondito di Bach e specialmente delle fughe che analizzai con Lui. Ma, oltre che alla Musica, Bloch mi aprì dei vasti orizzonti sulla Letteratura, sulla filosofia, sulla storia delle varie religioni, su tutto ciò che interessava la Sua mente eclettica e che Lui pensava potesse servire alla mia gioventù entusiasta di imparare.

Purtroppo dal '39 al '47 io vissi in Brasile e Lui nell'Oregon, così potemmo rivederci solo nel '51 quando venne a Roma per l'esecuzione del suo *Maschke* al Teatro dell'Opera. Però benchè lontano, Egli mi seguì sempre con le Sue lettere, sia interessandosi alle mie composizioni, che dandomi consigli; tutto a Lui scrivevo come ad un Padre: infatti molte volte Egli amava firmare "Ton second papà Ernest".

Ho serbato tutte le Sue lettere e cartoline che si aggirano sul centinaio e per onorarlo desidererei parlare di Lui alla Radio come Maestro e carissimo grande Amico.

Però non basterebbe questo mio ricordo: ci vorrebbero esecuzioni di Sue musiche, anche recenti.

Contrariamente a quello che molti credono, Bloch compose sino al '58 quando già sapeva di avere il cancro e di dover morire.

Io proporrei che per ricordarlo, si facessero eseguire Sue Composizioni da musicisti che Gli furono amici quali i Maestri Gavazzeni, Previtali, Agosti, Abbado, Poltronieri, Ferraresi, Anfiteatrof ecc. ai quali, naturalmente, ~~per~~ non ho detto nulla.

Appena saprò se la R.A.I. accetta questa mia idea, mi farò premura d'inviare tutte le ~~liste~~ delle composizioni di Bloch (con durata di tempo e nome degli Editori) che il Maestro stesso mi aveva mandato nel '57 ed alla quale si debbono solo aggiungere le ultimissime Composizioni, delle quali posso fornire il nome.

Oltre alla mia parola di allieva, ci vorrebbe anche quella di un grande musicologo che parlasse con molta cognizione di Bloch Compositore. Naturalmente non ho bisogno di dire che, per la mia prestazione, non chiedo assolutamente alcun compenso: il più gran regalo, per me, sarà quello di veder ricordato ed onorato dalla Radio Italiana il mio Maestro.

*Ringraziando sin d'ora porgo i più  
distinti saluti*

*Ada Jesi*

Testo per onoranze ad Ernest Bloch, Copia della lettera di Ada Jesi alla RAI-Radiotelevisione italiana in occasione del primo anniversario della morte del compositore (15 luglio 1960)



Merry Christmas  
Happy New Year

Ernest & Marguerite  
Bloch

Biglietto di auguri con la rappresentazione della plaga di Lugano vista da Roveredo Capriasca (litografia di Lucienne Bloch, figlia del compositore)

COME TO MAINE FOR SCENERY, FISHING, HUNTING, RECREATION

RANGELEY LAKE FROM THE PHILLIPS ROAD

PRINTED ESPECIALLY FOR  
RUSSELL'S SOUVENIR SHOP  
RANGELEY, MAINE

33<sup>re</sup>

12/8/39



POST CARD

Sig. Ada Jesi  
Ipanema

Rua Visconde de Pirajá  
no 512 apt 12

RIO DE JANEIRO

-Brasil-  
South America

Chère Ada - Merci pour la  
bonne lettre - Je t'écrirai plus  
tard - Paris le 15 Août, nous

allons par un pays superbe et  
sauvage (du de 1500 km de là)

Sai peu à peu, me gavent des  
honours de N-Yahr.

Affectueux penées à  
vous tous, de vous tout - Je n'ai

eu un rien de retard pour Bethely -

Ernest Bloch

Cartolina inviata da Ernest Bloch a Ada Jesi a Rio de Janeiro nel 1939

Châtel Haute Savoie  
mardi 10 août 1937

Très chère Ada,

La lettre que j'avais mise à la boîte. Hier, avec vous, était adressée à votre papa, et j'espère qu'elle sera arrivée à Venise avant vous - Hier matin, avant de vous voir, j'étais si désemparé, au point... comme en face d'une catastrophe... j'imagine que ceux qui sont condamnés à mort seulement de telle façon, avant d'être exécutés... Puis, vous êtes venue, et votre seule présence m'a adouci, rasséréiné et, malgré la tristesse indélébile de ce départ, de ces adieux, ce que vous m'avez dit, ce que vous m'avez dit, était si envoiement, si beau, que par dessus toute la misère humaine et la fatalité des circonstances, il ne restait en moi que de la beauté et de l'harmonie... C'est pourquoi vous aviez pu sourire, en vous voyant partir... et s'il y avait des larmes, <sup>cachées,</sup> ce n'était pas des larmes amères, mais des larmes bienfaisantes, comme la bonne pluie qui vient humecter la terre desséchée... En rentrant... j'ai lu, et lu à une femme, la lettre que vous m'avez laissée, si belle, si pleine de vous-même... Oui, j'ai senti qu'une partie de vous est restée ici, pour m'aider, me rassérainer et me consoler en me voyant parfois si aride... Il y a quelque chose en vous qui m'élève, qui ravive en moi tout l'idéalisme et la foi que j'avais, autrefois, quand j'étais

Lettera di Ernest Bloch ad Ada Jesi del 10 agosto 1937, immediatamente successiva al lungo soggiorno estivo dell'allieva italiana a Châtel (nell'Alta Savoia), testimoniante l'intensità del rapporto platonico nato tra i due e proseguito fino alla morte del compositore

jeune, lorsque l'existence et les hommes ne m'avaient  
 pas encore trop meurtri et forcé, trop souvent, à me  
dégrader ... C'est ces "descentes" qui vous pèsent le  
 plus lourdement sur la conscience ... Car je ne veux pas  
 croire à la laideur - bien qu'elle nous étouffe! - ni à la  
 haine, ni à la violence - et je tâche, dans toute mon  
 existence et mon effort, de m'élever vers tout ce qui  
 fait le dignité humaine, et justifie un peu cette  
 pauvre nature humaine, ballottée entre le bien et le mal -  
 Je ne suis, hélas, ni un pauvre homme, avec tous les  
 faiblesses des hommes ... je ne le sais que trop - mais il y  
 a eu en moi une poussée énorme, dès mon enfance, qui est  
 sûrement la meilleure partie de moi-même, et la plus  
 essentielle - en ma vie et en mon œuvre - qui s'efforce  
 vers la lumière ... Et je bénis les êtres, trop rares, qui  
 m'ont aidé, dans cette ascension pénible - souvent,  
 trop souvent, interrompue, arrêtée ... - et dont la présence  
 réelle - ou même distante - m'a clarifié, m'a réjoui,  
 m'a permis de redevenir moi-même - Vous êtes un  
 de ces êtres - j'ai senti cela avant même de vous  
 rencontrer - Mais en vous connaissant, j'ai senti  
 toute la puissance de cette force - si douce et si  
 puissante ... Vous voyez, vous m'avez donné beaucoup  
 plus que vous ne le croyez ...

Vous vous avouez suivies en votre voyage ... En au ...

