

**“LE PLAISIR DÉLICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D’UNE OCCUPATION INUTILE...” –
INFLUENZE DI MAURICE RAVEL NELLA PRODUZIONE E NEL PENSIERO MUSICALE
DI MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO**

«LE PLAISIR DÉLICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D’UNE OCCUPATION INUTILE...» - MAURICE
RAVEL’S INFLUENCE ON THE MUSIC AND AESTHETIC THOUGHT OF MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

MARCO SURACE

Abstract (IT): Mario Castelnuovo-Tedesco (Firenze, 1895 – Beverly Hills, 1968) occupa una posizione centrale nel panorama musicale del Novecento, pur rimanendo per lungo tempo marginalizzato dalla storiografia ufficiale. La sua formazione, segnata da Gino Modona e Ildebrando Pizzetti, lo colloca in continuità con la tradizione tonale italiana, ma la sua scrittura rivela precoci aperture verso il linguaggio impressionista francese e verso le suggestioni spagnole veicolate in particolar modo da Debussy, Ravel e altri ‘Maestri della sua generazione’. L’incontro con Andrés Segovia nel 1932 lo condusse a dedicare un corpus esteso alla chitarra, che avrebbe garantito alla sua musica una circolazione internazionale duratura. L’esilio forzato negli Stati Uniti, conseguenza delle leggi razziali del 1938, inaugurò una nuova fase: a Los Angeles il compositore intrecciò l’attività cinematografica con quella didattica e creativa, esercitando una profonda influenza su generazioni successive (tra cui John Williams e Henry Mancini). Oggi la cosiddetta “Castelnuovo-Tedesco Renaissance” – una reviviscenza di contributi editoriali e discografici, di esecuzioni concertistiche e di studi scientifici sul compositore – invita a rileggere criticamente la sua opera nella sua interezza. In tale prospettiva, il rapporto con Maurice Ravel, approfondito perlopiù nell’ambito dei suoi anni fiorentini, costituisce un nodo ancora poco indagato: esso attraversa l’intero arco della sua produzione, dalle prime prove pianistiche e cameristiche fino alle trascrizioni americane, e offre una nuova chiave di lettura che permette di aggiungere nuovi tasselli nella definizione del suo personale stile compositivo.

Parole chiave: Mario Castelnuovo-Tedesco, Maurice Ravel, impressionismo, esilio, stile compositivo.

Abstract (EN): Mario Castelnuovo-Tedesco (Florence, 1895 – Beverly Hills, 1968) occupies a central position in the musical landscape of the twentieth century, despite having been marginalised for a long time by official historiography. His training, influenced by Gino Modona and Ildebrando Pizzetti, placed him in continuity with the Italian tonal tradition, but his writing reveals an early openness to French impressionist language and Spanish influences, conveyed in particular by Debussy, Ravel and other “Masters of his generation”. His meeting with Andrés Segovia in 1932 led him to devote an extensive body of work to the guitar, which would ensure his music a lasting international circulation. His forced exile to the United States, a consequence of the racial laws of 1938, inaugurated a new phase: in Los Angeles, the composer combined his film work with teaching and creative activities, exerting a profound influence on subsequent generations (including John Williams and Henry Mancini). Today, the so-called “Castelnuovo-Tedesco Renaissance” – a revival of editorial and discographic contributions, concert performances and scientific studies on the composer – invites us to critically re-examine his work in its entirety. In this perspective, his relationship with Maurice Ravel, explored mainly in the context of his Florentine years, is a topic that has yet to be fully investigated: it spans his entire career, from his early piano and chamber music works to his American transcriptions, and offers a new perspective that adds further pieces to the puzzle of his personal compositional style.

Keywords: Mario Castelnuovo-Tedesco, Maurice Ravel, impressionism, exile, compositional style.

**«LE PLAISIR DÉLICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION
INUTILE...» – INFLUENZE DI MAURICE RAVEL NELLA PRODUZIONE
E NEL PENSIERO MUSICALE DI MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO**

MARCO SURACE

Nato a Firenze da una famiglia di origini ebraiche, Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) manifestò sin da giovane l'interesse per la musica. Nel 1905 iniziò a prendere lezioni di pianoforte con il compositore, critico e pianista Edgardo del Valle de Paz, che lo indirizzò successivamente da Gino Modona. Sotto la sua guida studiò prima l'armonia e poi il contrappunto, esplorando inoltre il repertorio pianistico e clavicembalistico della tradizione ma anche le più recenti musiche di compositori quali Isaac Albéniz, Claude Debussy e Maurice Ravel: specialmente gli ultimi due, insieme a Igor Stravinsky e Manuel De Falla, vennero considerati da Castelnuovo-Tedesco i maestri della sua generazione¹. Fondamentale per la sua formazione culturale fu l'incontro del 1912 con il suo "vero maestro", Ildebrando Pizzetti, che lo guidò nello studio di armonia, contrappunto e fuga al Conservatorio di Firenze fino al diploma in composizione del 1918. Mario prese attivamente parte alla vita intellettuale della Firenze frequentando la casa del Maestro, coltivando negli anni la sua amicizia con lui². Dal 1915 fino alla fine degli anni Trenta le sue musiche godettero di un discreto successo in Italia e all'estero, grazie alle performance di artisti del calibro di

¹ CASTELNUOVO-TEDESCO, M. (2005) [a cura di James Westby] *Una vita di musica: un libro di ricordi*, Fiesole: Cadmo, p. 269.

² Il loro rapporto si interruppe nel 1960 a causa delle spiacevoli vicende legate al Concorso Musicale Campari, ma l'allievo ricorderà sempre il *Magister Ildebrandus* con profonda ammirazione e riconoscenza. Cfr. *Una vita di musica*, pp. 87-96 e 589-603.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

Andrés Segovia, Jascha Heifetz, Walter Gieseking, Gregor Piatigorsky e Arturo Toscanini.

Nel 1939, l'anno dopo la promulgazione delle leggi razziali, si trovò costretto ad espatriare oltreoceano con la sua famiglia, trasferendosi negli Stati Uniti, dove visse per il resto della sua vita. Ottenne nel 1946 la cittadinanza americana ed ebbe modo di tornare in più occasioni in Italia e nella sua amata Firenze, maturando però l'amara convinzione che non avrebbe avuto un futuro in Italia e che avrebbe per sempre vissuto «sospeso fra due mondi»³. A Los Angeles insegnò composizione – tra i suoi allievi figurano John Williams, Jerry Goldsmith, Henri Mancini – e scrisse colonne sonore per il cinema di Hollywood, continuando a produrre una grande quantità di musica d'arte. Alla sua morte, avvenuta nel 1968, Castelnuovo-Tedesco lasciò un vasto catalogo di composizioni in quasi tutti i generi. Per il 'fiorentino a Beverly Hills'⁴, l'espatrio e l'inizio di una nuova vita negli Stati Uniti furono determinanti non solo nella sua vicenda biografica ma anche per la sua attività musicale: dal 1939, specialmente in Europa, la musica di Mario sarebbe apparsa raramente nelle stagioni concertistiche e nei cataloghi delle case discografiche, ad eccezione della sua produzione chitarristica. In questo senso, decisivo fu l'incontro con il chitarrista spagnolo Andrés Segovia, che dal 1932 commissionò a Castelnuovo-Tedesco numerose opere per le sei corde e suscitò nel compositore l'interesse per questo

³ Di ritorno dal primo viaggio in Italia dopo la fine della guerra, nel 1948, Castelnuovo-Tedesco si accorse dei profondi cambiamenti che avevano segnato il tessuto sociale e urbano della sua terra natia. A tal proposito scrisse: «Realizzai forse allora per la prima volta quella che doveva essere la vera tragedia della mia vita (che avevo già prima più volte intuito, ma solo vagamente, e non come una definitiva condanna): la tragedia dell'espatrio! Da allora in poi sarei rimasto per gli Americani «l'Italiano», per gl'Italiani «l'Americano»: oramai per sempre (o almeno per gli anni che mi rimanevano) sospeso fra due mondi». *Una vita di musica*, cit. p. 492.

⁴ Parafrasi del titolo del testo di GILARDINO, A. (2018), *Mario Castelnuovo-Tedesco: Un fiorentino a Beverly Hills*, Milano: Curci.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

strumento, al quale (e ai quali interpreti) avrebbe dedicato innumerevoli pagine fino alla fine della sua ‘vita di musica’⁵.

Castelnuovo-Tedesco Renaissance e nuove sfide critiche

Negli ultimi tre decenni si sta assistendo a quella che potremmo definire una vera e propria *Castelnuovo-Tedesco Renaissance*: specialmente le opere non chitarristiche, per lungo tempo dimenticate, stanno suscitando l’interesse di studiosi, interpreti, istituzioni concertistiche ed editori, anche grazie all’apporto fondamentale dei nipoti del compositore, che incoraggiano la riscoperta della musica del nonno mettendo a disposizione materiali e promuovendo i nuovi progetti ad essa collegati⁶. I nuovi

⁵ In merito alla sopravvivenza delle opere di Castelnuovo-Tedesco grazie a Segovia, in *Un fiorentino a Beverly Hills*, si vedano pp. 42, pp. 56-59, 173-197, 205-208. Sulle opere dedicate da altri chitarristi si vedano le pp. 195-199, 232-241, 244-249.

⁶ In particolar modo grazie a Diana, le principali stagioni concertistiche del mondo hanno recentemente incluso nei loro programmi suoi capolavori cameristici e orchestrali, come il *Secondo Concerto per violino e orchestra* “I profeti” (1931) nell’aprile del 2022 all’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e l’*Ouverture per il Mercante di Venezia* (1933) nel gennaio del 2025, eseguita dalla New York Philharmonic Orchestra. Dal punto di vista editoriale, è d’obbligo segnalare il lavoro iniziato nell’ultimo decennio dalle Edizioni Curci in collaborazione con il Cidim, che hanno inaugurato la “Mario Castelnuovo-Tedesco Collection”, pubblicando composizioni ancora inedite conservate presso la Library of Congress di Washington; tra le più significative incisioni discografiche rientrano l’integrale in quattro volumi dei *Mario Castelnuovo-Tedesco Piano Works*, registrati da Aldo Ciccolini per Phoenix Classics tra il 1995 e il 1999, e il Quartetto Adorno con *Castelnuovo-Tedesco: Complete String Quartets* (Naxos, 2024). Tanti sono anche gli studi e le ricerche condotte alla riscoperta del compositore fiorentino: dalla pubblicazione della sua autobiografia *Una vita di musica* – scritta dal 1942 al 1966, edita per la prima volta solo nel 2005 per Cadmo con la curatela di James Westby e recentemente ristampata – al volume *L’ignoto iconoclasta: studi su Mario Castelnuovo-Tedesco* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2019), curato da Alessandro Avallone e Gianluca Bocchino, e il già citato testo di Angelo Gilardino (n.4). I progetti legati alla riscoperta della vita, della musica e della poetica di

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

documenti a disposizione – anch’essi divisi tra due mondi, quello della Library of Congress di Washington e dell’archivio storico del Lyceum Club di Firenze – pongono agli studiosi nuove sfide critiche, facendo emergere la necessità di una più accurata ricostruzione dello stile e della personalità musicale di Castelnuovo-Tedesco. “L’ultimo maestro dell’umanesimo fiorentino”⁷ ebbe modo di respirare cultura e viverla in modo totalizzante: nacque a Firenze «all’ombra del Cupolone»⁸, venne educato alle belle lettere, ebbe una doppia formazione musicale (quella di pianista e di compositore), si avvicinò alla poesia dei più importanti autori italiani, inglesi, francesi, tedeschi, spagnoli⁹, intrattenne rapporti amicali e di collaborazione con intellettuali e artisti attivi nel capoluogo toscano e non¹⁰. Questa apertura alla cultura *in toto* si riflette chiaramente nella sua produzione compositiva, tanto varia nei generi quanto piena di influenze e di risonanze dei ‘Maestri della sua generazione’, nonché di Mozart, Schubert, Chopin e altri¹¹. Castelnuovo-Tedesco attinse a varie tradizioni musicali (da quella ebraica a quella francese) così come letterarie, dalle poesie popolari toscane a quelle spagnole, dai versi del Bardo di Avon ai romanzi francesi, passando anche per i testi biblici.

Castelnuovo-Tedesco sono costantemente in crescita e si può rimanere aggiornati sui loro sviluppi attraverso il sito ufficiale <https://mariocastelnuovotedesco.com/>, curato dalla nipote del compositore, Diana Castelnuovo-Tedesco.

⁷ Cfr. *Un fiorentino a Beverly Hills*, cit. p. 255.

⁸ *Una vita di musica*, cit. p. 55.

⁹ Tra le letture a lui care figurano Dante, Machiavelli, Palazzeschi, Proust, Shakespeare, Cervantes, Heine e tanti altri. Per approfondire è consigliata la visione dell’episodio 7 della seconda stagione del “Circolo delle Quinte”, a cura della rivista Quinte Parallele, disponibile in streaming: <https://www.youtube.com/watch?v=CG0pCQ6x6Xk>

¹⁰ Tra i suoi amici e colleghi artisti si ricordano Gui e Bastianelli, da Corcos a Colacicchi, Rota, Mortari, e i già citati Pizzetti, Toscanini, Segovia, Gieseking ecc. Vedi *Un fiorentino a Beverly Hills*, cit. p. 27.

¹¹ Cfr. OTERO, C. (2012) *Mario Castelnuovo-Tedesco, vita ed opera per chitarra* (biografia Vol. 1), trad. it di Paolo Paolini, edizione del Kindle, posizioni 1974-1982.

Mario Castelnuovo-Tedesco e Maurice Ravel: un rapporto da approfondire

Nel *mare magnum* di percorsi critici possibili, questo articolo vuole focalizzarsi sul rapporto tra Mario Castelnuovo-Tedesco e Maurice Ravel, che ha l'esigenza di essere ripensato alla luce della *Castelnuovo-Tedesco Renaissance* ed è motivato anche dalla coincidenza con il 150° anniversario della nascita di Ravel (1875-2025). Le affinità tra i due compositori e le influenze del *Maître* sull'opera del fiorentino non sono ancora state indagate in profondità nel corso del suo intero arco creativo, quanto piuttosto limitatamente al suo periodo giovanile. In relazione all'impatto che i compositori della sua generazione, Ravel incluso, hanno avuto su Castelnuovo-Tedesco, è stato scritto in più occasioni. Mila de Santis ricorda che né Pizzetti né il suo allievo si consideravano degli "avanguardisti" e che

Castelnuovo-Tedesco non nutrì particolare passione per la musica d'oltralpe – con le eccezioni [...] di molto Debussy, di certo Ravel e certo Stravinskij, che insieme a Manuel de Falla [...] riteneva i maestri di questo secolo –, rimanendo sostanzialmente fedele al solco tracciato da una formazione di tipo tradizionale¹².

A proposito della prima fase compositiva, James Westby riscontra l'influenza «dell'austerità contrappuntistica di Pizzetti, dell'impressionismo di Debussy, del neoclassicismo di Ravel e una tendenza a sperimentare tecniche politonalità e armonie non convenzionali»¹³, mentre Alberto Compagno sostiene che nei primi decenni i punti di riferimento dei suoi brani pianistici sono Debussy e Ravel¹⁴. Più in generale,

¹² DE SANTIS, M., "Introduzione" in *Una vita di musica*, cit. p. 24.

¹³ WESTBY, J. (1994) *Castelnuovo-Tedesco in America: The Film Music*, PhD dissertation, Los Angeles: University of California, cit. p. 31 (traduzione dell'autore).

¹⁴ Cfr. COMPAGNO, A. (2000) *Gli anni fiorentini di Mario Castelnuovo-Tedesco*, Carrara: n.p., pp. 19-30, 103-130.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

nel tracciare un bilancio sullo stile del compositore fiorentino, Angelo Gilardino scrive che

Per quanto considerato esponente della modernità musicale, Castelnuovo-Tedesco era in realtà legato alla tradizione [...] la sua estraneità alle secessioni musicali allora in atto non avrebbe potuto essere più completa: radicalmente esclusa la possibilità di abbandonare l'ambito tonale e le forme classiche seguendo l'indirizzo dei maestri viennesi, neppure gli orientamenti della musica francese, malgrado la sua ammirazione per Debussy e Ravel, sarebbero mai stati assimilati nel suo stile, ma soltanto incidentalmente sfiorati¹⁵.

Ma realmente la fascinazione per i maestri francesi (e, nell'interesse di questa ricerca, per Ravel) è solo un momento transitorio o contestuale nella creazione musicale di Castelnuovo-Tedesco, oppure ci sono elementi del suo stile, della sua musica e della sua poetica che possono essere considerati ben più di felici 'incidenti'? Ho ragione di credere che l'arte di Ravel sia stata per Castelnuovo-Tedesco fonte di ispirazione durante tutto il suo percorso creativo e cercherò di dimostrarlo nelle pagine a seguire.

Gli anni fiorentini

Periodo giovanile

Alberto Compagno, che ha trattato in maniera approfondita la prima parte della vita musicale di Castelnuovo-Tedesco, ha evidenziato anche quanto i francesi siano stati importanti nel dare il via allo sviluppo del suo stile compositivo. Ripercorrendo a volo d'uccello l'attività musicale castelnuoviana di questi anni, daremo uno sguardo anche ad alcune opere significative. I primi studi di pianoforte, iniziati nel 1905 con Edgardo Del Valle de Paz, portarono Castelnuovo-Tedesco a scoprire il repertorio pianistico

¹⁵ *Un fiorentino a Beverly Hills*, cit. p. 31.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

dei clavicembalisti, di Isaac Albéniz e di Claude Debussy, ma fu Gino Modona che gli rivelò le opere di Debussy e Ravel: «mi faceva sentire lui stesso, sorridendo maliziosamente, come “suonavano bene” le quinte proibite e le settime consecutive, quando le usavano Puccini e Debussy!»¹⁶. Castelnuovo-Tedesco rimase affascinato da *Jardins sous la pluie* e *La soirée dans Grenade*, dai *Préludes* e le liriche di Debussy, nonché da *Sonatine*, *Gaspard de la nuit* e dai *Miroirs* di Ravel: «Era tutto un mondo che mi si rivelava, e proprio quello che corrispondeva alle mie aspirazioni!»¹⁷. Negli anni giovanili suonò anche spesso in pubblico, includendo i brani dei due autori, come nel caso del concerto dell'8 gennaio 1915 al Lyceum di Firenze, club internazionale per artiste e scrittrici, dove eseguì l'*Alborada del gracioso*, dai *Miroirs* di Ravel, e alcuni *Préludes* di Debussy¹⁸.

Le prime composizioni, semplici e lineari, appaiono all'età di dieci anni – si pensi alla *Ninna Nanna (Berceuse)* del 1905 –, mentre l'*imprinting* della musica francese emerge con Modona: «Il secondo anno (1910) cominciai ad allargare i miei orizzonti, e a scrivere musica descrittiva»¹⁹. Per esempio *Cielo di settembre* «ha una certa malinconica poesia, ma è ancora influenzato (e quanto!) dall'impressionismo francese»²⁰. Il 1910 è anche l'anno delle prime liriche, genere a lui congeniale: le 3 *Chansons Grises* si basano su poesie di Paul Verlaine (non a caso, il poeta caro a Debussy).

A cavallo tra il 1910 e il 1911 cominciano a emergere tratti stilistici che saranno caratterizzanti nella produzione castelnuoviana: il rapporto con le arti non musicali e l'attitudine “narrativa”. Lo testimonia *Primavera Fiorentina: Le nozze di Lisa Ricasoli*

¹⁶ *Una vita di musica*, cit. p. 76.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ cfr. NEGRI, E. (2008) *Grandi presenze ed eventi musicali al Lyceum Club di Firenze nel suo primo secolo di attività*, in [a cura di Mirka Sandiford] *Lyceum Club Internazionale di Firenze. 1908-2008. Cento anni di vita culturale del primo circolo femminile italiano*, Firenze: Polistampa, pp. 125-142).

¹⁹ *Una vita di musica*, cit. p. 77.

²⁰ *Ibidem*.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

e di *Boccaccio Adimari* (1911), suite per pianoforte in 7 movimenti ispirata a una scena di un cassone nuziale quattrocentesco. A proposito Castelnuovo-Tedesco scrive: «Qui ho trovato, per la prima volta, quella che doveva restare una delle mie caratteristiche di “narratore musicale”; e perché qui ho cominciato a liberarmi dall’imitazione dell'impressionismo francese, con tratti più vivi e diretti, con ritmo più franco e sicuro (Casella diceva che era già quasi stravinskiano) e con una melodiosità più schiettamente italiana»²¹.

Questi elementi, ben evidenti per esempio nello “scampanio” del *Preludio*, lo distanziano in un certo modo da Debussy ma non necessariamente da Ravel, che è spesso (impropriamente) accostato al primo. Dal 1912 Ildebrando Pizzetti fu fondamentale per la sua formazione compositiva e favorì degli incontri importanti. Tra questi anche Alfredo Casella, che avrebbe intrattenuto fino agli anni '30 una collaborazione con Castelnuovo-Tedesco, portando in concerto suoi brani pianistici, tra i quali *Questo fu il carro della Morte* (il cui inizio, secondo Compagno, ha riverberi del raveliano *Le Gibet*)²².

Altro tratto distintivo dello stile castelnuoviano è il gusto spagnolo, che viene alla luce nelle sue *Coplas – 11 liriche brevi su poesie popolari spagnole* per voce e pianoforte (1915), basate sui *Contes Espagnols* di Jean Richepin. Nel 1913 il giovane Mario aveva viaggiato per la Spagna, rimanendone estasiato: «mi sentii subito “a casa mia” [...] forse per le poche gocce di sangue spagnuolo che avevo ancora nelle vene?»²³. Il cognome Castelnuovo derivava infatti da *Castilla Nueva*, mentre Tedesco fu aggiunto a quello del nonno da uno zio che lo aveva adottato, Samuel Tedesco²⁴. Da questo punto di vista, non si può fare a meno di pensare al parallelismo con la figura di Ravel, vissuto a Parigi ma nato a Ciboure, nei paesi baschi (da cui la madre proveniva) e

²¹ Ivi, p. 79.

²² Cfr. *Gli anni fiorentini*, cit. pp. 23-24

²³ *Una vita di musica*, cit. p. 104.

²⁴ Cfr. *Un fiorentino a Beverly Hills*, p. 13.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

autore di molte musiche intrise di elementi propri della Spagna (dal ritmo dell'*Habanera* per due pianoforti e del celebre *Bolero* per orchestra, all'uso del modo frigio e la scelta di soggetti caratteristici del folklore iberico in *Rapsodie espagnole*, *L'Heure espagnole* e *Alborada del gracioso*). Ma la Spagna musicale di Ravel è tanto il frutto della fascinazione che i compositori francesi della *fin de siècle* ebbero per la tradizione iberica (secondo Enzo Restagno per loro era una “categoria dello spirito”)²⁵, tanto quanto un mondo che aveva sentito in modo idealizzato attraverso sua madre. Anche Castelnuovo-Tedesco vive nella sua musica questo dualismo. Da un lato la connessione atavica, come Ravel, con le origini²⁶, dall'altro idealizzata e mediata dal gusto dei compositori francesi che tanto ha amato.

Gli anni della maturità

Se negli anni '10 e nei primi anni '20 aleggia ancora un'aura di impressionismo francese, nel pieno degli anni '20 Mario Castelnuovo-Tedesco inizia a sintetizzare le sue esperienze giovanili e a cristallizzare un proprio stile. In *Epigrafe (per la tomba di Madonna Ilaria del Carretto, che è in Lucca)* per pianoforte del 1922, assistiamo a un connubio tra musica, arte materica (il brano dipinge coi suoni il sarcofago realizzato da Jacopo della Quercia), ispirazione letteraria (lo associa a una Epigrafe di Ben Johnson) e l'influenza raveliana. Egli stesso la descrive infatti come «una specie di

²⁵ RESTAGNO, E. (2009) *Ravel e l'anima delle cose*, Milano: Il Saggiatore, versione e-book, posizione 17.80.

²⁶ E d'altronde lo stesso Castelnuovo-Tedesco dice: «Ad ogni modo questo ricordo atavico doveva riaffiorare periodicamente nella mia musica; e mi è stato anzi rimproverato, più volte, di essere “spagnoleggiante”; ma, tengo subito a dirlo, non per imitazione dei compositori spagnuoli (Albéniz, Granados, De Falla), che pure ammiravo; ma piuttosto per un istintivo bisogno di tornare a quei ritmi (ora languidi e molli, ora secchi e precisi); a quelle linee “vocalizzate”, a quelle espressioni popolaristiche, che del resto si ritrovano, quasi identiche, in tutti i paesi meridionali (Napoli, la Sicilia, la Sardegna, fino alle coste greche e palestinesi) e che costituiscono, direi, le caratteristiche di ogni musica mediterranea», in *Una vita di musica*, cit. p. 104.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

sognante e malinconica Sarabanda, ma in più libero ritmo (analoga in un certo senso alla *Pavane pour une infante defunte* di Ravel)²⁷. Il *Tranquillo e sereno* iniziale, la scrittura accordale e poi vagamente contrappuntistica con accordi di settima e nona e con dissonanze controllate, ricorda il carattere placido dell'incipit di *Pavane*.

a Cesare Lodovici

2 " epigrafe „

(per la tomba di Madonna Ilaria Del Carretto,
sculpta da Iacopo della Quercia, che è in Lucca)

Underneath this stone doth lie
as much beauty as could die:
if at all she had a fault
leave it buried in this vault

Ben Jonson - Epitaph on a lady.

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO
(Luglio 1922)

Tranquillo e sereno (♩=60)

[es. mus. 1 – *Epigrafe* (1922), Forlivesi, bb. 1-9]

Nella seconda sezione (*Calmo e fluido*), Castelnuovo-Tedesco utilizza invece le semicrome (come Ravel nella ripresa del tema di *Pavane*) per dare scorrevolezza al flusso musicale, sul quale si staglia un motivo espressivo e dolente, al quale si

²⁷ Ivi, p. 133.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

alternano e poi si sovrappongono volatine di biscrome di una immaginaria arpa raveliana.

[es. mus. 2 – *Epigrafe* (1922), Forlivesi, bb. 31-46]

La produzione di questi anni è ricca di suggestioni e incontri francesi, mediati dallo stile “schiettamente italiano” che sta prendendo forma. Tra le liriche da camera spiccano *L'infinito* (1921) – dedicata al Maestro Pizzetti e basata sull'omonima poesia di Giacomo Leopardi, che coniuga una cantabilità spiccata a tratti pianistici quasi

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

debussiani²⁸ – e le già citate 33 *Shakespeare Songs* (1921-1925), “ricamate” intorno alla voce e alla personalità di Madeleine Grey (l’interprete di riferimento delle liriche di Maurice Ravel). Una delle esibizioni come pianista insieme a lei determinò anche un importante incontro:

(glieli accompagnai anche a Parigi, in un concerto della Società Italiana di Musica Moderna, dove ebbe la prima esecuzione anche la Sonata per violino e pianoforte di Ravel, che però fu accolta tepidamente, per quanto eseguita dall’autore e da Enesco: fu quella anzi la prima volta che incontrai Ravel)²⁹.

Castelnuovo-Tedesco si affaccia poi al teatro musicale, anche grazie al rapporto con il Maestro Pizzetti, che lo invitava a casa propria per fargli ascoltare le opere a cui stava lavorando³⁰. Dal 1920 al 1923, Mario lavora sul soggetto machiavelliano de *La mandragola*, musicandolo in linea con la sensibilità italiana (aveva studiato Verdi e conosceva Puccini, il quale gli aveva dato preziosi consigli per la sua opera)³¹, ma realizzando il concertato finale, «un poco alla maniera di quello che chiude *L’Heure Espagnole* di Ravel»³². Gli anni ’20 sono ancora dominati da musica per e con

²⁸ SURACE M. (2021) «Quando la musica diventa poesia: Castelnuovo-Tedesco e l’Infinito di Leopardi» in *Quinte Parallele*, III (15), <https://www.quinteparallele.net/letteratura-cinema-filosofia/quando-la-musica-diventa-poesia-castelnuovo-tedesco-e-linfinito-di-leopardi/>

²⁹ *Una vita di musica*, cit. p. 159.

³⁰ Cfr. *Un fiorentino a Beverly Hills*, p. 37.

³¹ *Ivi*, p. 38.

³² *Una vita di musica*, cit. p. 150. A proposito dei suoi autori di riferimento per il teatro musicale, in una lettera del 29 maggio 1965, Castelnuovo-Tedesco scrive al direttore d’orchestra e studioso Nick Rossi: «il successo e la “popolarità” dell’opera dipendono in gran parte dalle ‘arie’ principali (ed è per questo che tante opere italiane, altrimenti piuttosto deboli, sono ancora vive); ma oggi questo non basta. E, naturalmente, le “scene di collegamento” sono altrettanto importanti (e talvolta più difficili [da comporre])! Verdi lo ha imparato a proprie spese, così come Puccini (e io ho imparato molto da entrambi). Ho imparato molto anche da Debussy e Ravel (e, ad esempio, ne *L’Heure espagnole* i

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

pianoforte. Nell'isola di Brioni, Castelnuovo-Tedesco incontrò la principessa di Polignac (la dedicataria della *Pavane* di Ravel) e per lei scrisse *Alt Wien – Rapsodia viennese* (1923), una storia danzante di Vienna dal vecchio valzer al Notturmo romantico fino al fox-trot. «Alt-Wien fu scritta e pubblicata un anno prima de *La Valse* di Ravel, con cui potrebbe sembrare, come stile e come concezione, di avere qualche analogia»³³, afferma Castelnuovo-Tedesco nella sua autobiografia. Anche se in realtà *La Valse* venne completata ed eseguita nel 1920, prima di *Alt Wien*, la similarità tra i due pezzi è evidente. La “caricatura” del valzer è suggerita attraverso contrasti netti di natura agogica, dinamica e di registri, ma anche tra sonorità più tradizionali e dissonanze più ardite.



[es. mus. 3 – *Alt Wien* (1923), Forlivesi, bb. 13-30]

“passaggi di collegamento” sono squisiti, anche se le arie sono un po’ “fragili”», in ROSSI N. (1990) «A Tale of Two Countries. The Operas of Mario Castelnuovo-Tedesco» in *The Opera Quarterly* 7/3, cit. pp. 89-90 (traduzione dell’autore).

³³ *Una vita di musica*, cit. p. 173.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»



[es. mus. 4 – *La Valse* (1920), Durand, bb. 33-62]

La connessione tra questi due lavori e tra i loro compositori è ben più profonda e passa attraverso un autore per entrambi molto significativo: Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*, punto di riferimento della letteratura decadente, non solo presenta una meditazione profonda sulla memoria ma porta sue rifrazioni anche nell'ambito musicale. Come lucidamente esposto da Tiziano de Felice:

Con *La valse* Ravel vuol rappresentare il valzer come un oggetto distante nella memoria, un artefatto che è disponibile per il presente solo dopo essere stato richiamato dal passato. Nella prospettiva decadente, l'obsolescenza della tradizione e una crescente preoccupazione per la psiche individuale non sono semplicemente motivo di lamento, ma spronano anche la creazione di nuovi rapporti tra passato e presente, dando a ciascuno valenza propria³⁴.

³⁴ DE FELICE, T. (2021) «Tragedia e Memoria: La valse di Ravel» in *Quinte Parallele*, I (28), <https://www.quinteparallele.net/generi-musicali/tragedia-e-memoria-la-valse-di-ravel/>

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

E questi stessi rapporti Castelnuovo-Tedesco impara a tradurli nella sua musica e li rende manifesti in *Alt Wien* sulla scorta di questo suo altro grande Maestro ideale, che avrebbe approfondito solo alcuni anni dopo³⁵ ma del quale già se ne prefigurano le risonanze:

L'importanza musicale di Proust, secondo me, sta invece nel suo metodo di composizione che è puramente musicale (e, in questo senso, ho imparato più da lui che da molti altri compositori): non saprei, difatti, come definire altrimenti quest'arte di associare elementi in apparenza disparati e lontani, di suscitare echi imprevisti, di far emergere dalla nebbia di un ricordo immagini concrete: quest'arte infine che, partendo dalla segmentazione giunge, attraverso il gioco sottile e abilissimo dei temi, alla ricostruzione di un organismo vasto e poderoso, saldo di architettura e denso di significato; in questo senso *À la recherche du temps perdu* è per me la più bella delle Sinfonie! [...] A Marcel Proust va tutta la mia riconoscenza, come ad uno dei miei Maestri (anzi uno dei miei Maestri di musica!)³⁶.

Negli anni '20 non mancano altri riferimenti ideali al *Maitre* di Ciboure: Paolo André Gualdi ha notato come in *Piedigrotta - Rapsodia napoletana* per pianoforte e violino (1924) emergano il già citato gusto ispanico, storicamente connesso a Napoli, ma anche influenze del pianismo raveliano³⁷. *Le Stagioni* (1924), impressioniste nella scelta del soggetto e nell'uso dei registri pianistici, presentano anche suggestioni *à la Ravel*. Nell'*autunno*, l'*incipit* ricorda i regni armonici (settime, none e undicesime) e le idee motiviche del francese. La melodia fa pensare al motivo in imitazione affidato da Ravel ai fiati verso la fine del secondo movimento del *Concerto in sol* per pianoforte e orchestra, che sarà terminato diversi anni dopo, nel 1931).

³⁵ Lo legge nel 1928, durante un'estate a Forte de Marmi, e nel 1936 lo vivrà in musica componendo i *Trois Fragments de Marcel Proust* per voce e pianoforte.

³⁶ *Una vita di musica*, cit. pp. 217-218.

³⁷ Cfr. GUALDI, P. A. (2010) *A study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: rapsodia napoletana*, Graduate dissertation University of Georgia, pp. 80-84.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»



[es. mus. 5 – *Le Stagioni* (1924), Forlivesi, *autunno*, bb. 1-3]



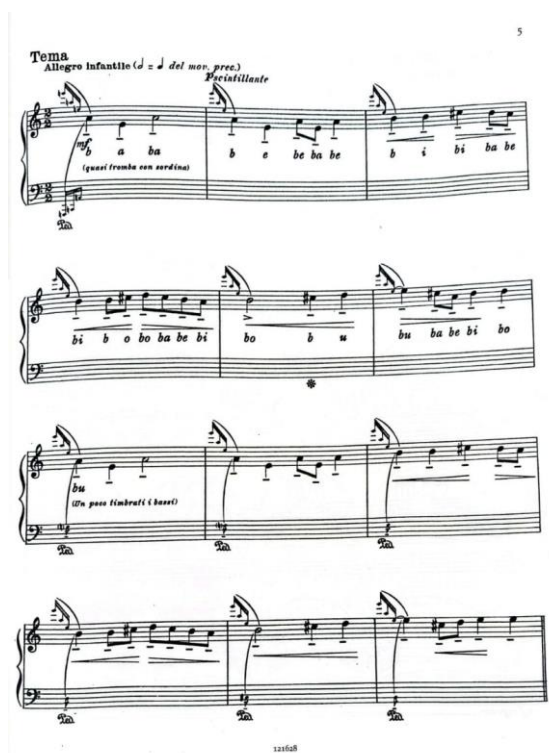
[es. mus. 6 – *Concerto in Sol* per pianoforte e orchestra (1932), Durand, Il movimento, bb. 101-103]

Sul finire del decennio abbiamo anche la *Sonata* per pianoforte (1928) e *b-a-ba: Variazioni sopra un tema infantile* (1929). Il secondo tempo della *Sonata*, scritta per Giesecking, è un *Adagio* al quale si alternano due blues, derivati tematicamente dal tema iniziale. Questo non è l'unico esempio di incursioni jazz nella produzione di Castelnuovo-Tedesco (si pensi al fox-trot delle *Variations a travers les siecles* o al “quasi blues” in *Mi-La*), ma è difficile sfuggire al parallelismo con l'attitudine raveliana per il jazz e in particolare con una composizione del francese: «credo siano tra i primi *Blues* (con quello della *Sonata* per violino e pianoforte di Ravel [la n.2]), innestati, per così dire, nella cornice classica della musica da camera»³⁸. *b-a-ba*, dedicata alla figlia di Ugo Ojetti, Paola, riprende il tema di una canzoncina con cui si

³⁸ *Una vita di musica*, cit. p. 249.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

insegna ai bambini a leggere, variata *à la manière* di Ravel, Debussy, Bloch, Stravinsky, Falla, Mussorgsky, Malipiero, Casella, Bach e anche sé stesso (una parodia del suo *Alt Wien*, cioè *La Valse* castelnuoviana). Dopo l'introduzione e il Tema, le prime due variazioni sono proprio quelle che omaggiano Ravel: *Ondine* e *Le tombeau de Couperin*.



[es. mus. 8 – *b-a-ba* (1930), Milano, Ricordi, tema, bb. 11-22]

Ondine, come la seducente ninfa lacustre di Ravel in *Gaspard de la nuit*, richiama il mondo timbrico dell'omonimo brano a partire dall'ostinato di sfondo, su cui si staglia il tema della canzone infantile nel registro medio. Blocchi accordali paralleli su motivi ondulati ancora più ampi portano il tema a svilupparsi prima nel registro alto e poi a digradare, riportandoci a un'atmosfera sospesa, nel 'quasi recitativo' che cita il tema originale raveliano.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»



[es. mus. 11 – b-a-ba (1930), Milano, Ricordi, *Le tombeau de Couperin*, bb. 1-20]

Negli anni '30 troviamo tracce di Ravel anche nella musica da camera. Il primo movimento del *Quintetto in Fa* per due violini, viola, violoncello e pianoforte (1931), è intriso di armonie del francese e ricorda alcune soluzioni espressive del suo *Quartetto*, anch'esso nella medesima tonalità.

Nel 1936, tre anni prima dell'espatrio verso il Nuovo Mondo, Castelnuovo-Tedesco si avvicina inoltre alla poesia americana. *Ocean* (pubblicata quest'anno da Curci), una musicazione per voce e pianoforte di *Out of the Rolling Ocean, The Crowd* di Walt Whitman ha un'aura di impressionismo francese e, come notato da Edoardo Clavenna, si apre con un ostinato la cui *texture* richiama l'inizio della raveliana *Ondine*³⁹. La

³⁹ CLAVENNA, E. (2025), "Prefazione" in CASTELNUOVO-TEDESCO, M. (2025), *I Saw in Louisiana – Leaves of Grass – Ocean op. 89*, Milano: Curci.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

poesia whitmaniana esplora il legame transitorio delle relazioni umane e la certezza di un ricongiungimento eterno, nonostante la separazione causata dalla morte, descrivendo una folla che emerge dal mare (l'esperienza collettiva umana) e una singola goccia (l'amante) che parla al narratore prima di morire. I continui cambi armonici e agogici di Castelnuovo-Tedesco suggeriscono magnificamente questo senso di caducità e sfociano infine in un luminoso ritorno alla *texture* iniziale, affermando la promessa d'amore dei due innamorati, che trascenderà la morte fisica.

68

OCEAN

Poems by Walt Whitman

Mario Castelnuovo-Tedesco (1936)

Con ampiezza di respiro (ma fluido e scorrevole)

Proprietà esclusiva per tutti i Paesi: EDIZIONI CURCI S.r.l. - Galleria del Corso 4 - 20122 Milano
 © 2025 by EDIZIONI CURCI S.r.l.
 Tutti i diritti sono riservati / All rights reserved.

[es. mus. 12 – *Ocean* (1936), Curci (2025), bb. 1-6]

Ma l'immagine (e il suono) delle gocce percorre anche un'altra lirica di Whitman, tratta dalla celebre raccolta *Leaves of Grass*, che Castelnuovo-Tedesco mette in musica lo stesso anno: *Trickle, drops*. L'atto della confessione e dell'auto-rivelazione dell'autore passa attraverso lo scorrere delle gocce di sangue – evocate anche qui dal

[divulgazione audiotestuale]

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

medesimo ostinato alla maniera di Ravel utilizzato in *Ocean*, ma in Mib maggiore – che macchiano le pagine e che egli spera purifichino la propria opera e sé stesso.

IX
"Trickle, drops!"

Mosso e appassionato

Trick - le, drops! my
blue veins leav- ing! O drops of me
trick- le, slow drops, Can- did, from me fal- ling

[es. mus. 13 – *Leaves of Grass* (1936), Curci (2025), *Trickle, drops!*, bb. 1-7]

Sorprendentemente raveliani sono i *Three Shakespeare Duets* per soprano, tenore e pianoforte, composti nel 1937 ed editi da Curci nel 2019. Il secondo della raccolta, *Lorenzo and Jessica*, è particolarmente significativo poiché mette in musica l'*incipit* della prima scena del V atto del *Mercante di Venezia*, celebre momento in cui Shakespeare mette in bocca a Lorenzo una riflessione di grande pregnanza: la sensibilità alla musica è indice di nobiltà d'animo, mentre la mancanza di essa rivela

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

una natura malvagia⁴⁰. In forma di *Nocturne*, i due giovani cantano dei tanti amanti del passato che, distanti, si cercano vicendevolmente nei propri pensieri. La notte, con le sue soavi armonie e un dolce ostinato per ottave che sostiene il flusso di pensieri, è la protagonista della lirica ed è capace di far affiorare ricordi e pensieri (per dirla con Ungaretti, *sperde le lontananze*). Castelnuovo-Tedesco lo evidenzia reiterando il breve motivo musicale associato alle parole “In such a night”, prima di svelare la sua vera natura: si tratta della testa del tema della *Pavane pour une infante defunte* di Ravel, che dopo una serie di mutazioni armoniche viene finalmente enunciato per intero quando Lorenzo canta di Didone, antica regina di Cartagine (una *alter ego*, anch’essa di tempi remoti, dell’infanta spagnola immaginata da Ravel?) che attende il ritorno del suo amato Enea.



[es. mus. 14 – *Three Shakespeare Duets* (1937), Curci (2019), *Lorenzo and Jessica*, bb. 10-11]

⁴⁰ “The man that hath no music in himself, / Nor is not moved with concord of sweet sounds, / Is fit for treasons, stratagems, and spoils; / The motions of his spirit are dull as night, / And his affections dark as Erebus. / Let no such man be trusted. / Mark the music.” (SHAKESPEARE, W. *The Merchant of Venice*, Atto V, Scena I, vv. 92-97).

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

17 18

20 Jessica
e're him - self and ran dis - ma - y'd away.
Lorenzo
In such a

24 Jessica
(*)
Lorenzo
hand up - on the wild sea - banks and waft her love to

22 Jessica
Lorenzo
night stood Di - do with a will - ow in her

26 Jessica
molto espr. (*)
Lorenzo
come a - gain to Carth - - age.

[es. mus. 15 – *Three Shakespeare Duets* (1937), Curci (2019), *Lorenzo and Jessica*, bb. 20-27]

Del 1937 è anche il *Concertino* per arpa, quartetto d'archi e tre clarinetti, del quale esiste anche una versione per arpa, quartetto di legni (flauto, oboe, clarinetto e fagotto) e quartetto d'archi. Egli scrive in proposito:

È il “minore”, fra i miei *Concerti*, come dimensioni e come contenuto (e per questo gli applicai il diminutivo); abbastanza insolito come forma, s'inizia con una *Passacaglia*, e un drammatico *Recitativo* (che serve quasi da ponte) conduce ad un brillante (e un poco raveliano) *Finale spagnolo*, in tempo di *malagueña* con curiosi effetti percussivi che la stessa signora Gatti [Clelia Gatti-Aldrovandi, la dedicataria] mi aveva insegnato⁴¹.

Ma lo spirito di Ravel non emerge solo nel carattere spagnolo del finale, quanto già a

⁴¹ *Una vita di musica*, cit. p. 285.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

monte nella scelta (consapevole?) dell'organico e della forma, che assomigliano all'*Introduction et Allegro*. Scritto per arpa, flauto, clarinetto e quartetto d'archi, il brano raveliano ha, di fatto, l'aspetto di un primo movimento di un concerto in cui l'arpa, strumento solista, interagisce con un'orchestra di ridotte dimensioni. Il discorso musicale è condotto da Castelnuovo-Tedesco con un linguaggio perlopiù tradizionale: il tema in semiminime della *Passacaglia* viene presentato dall'arpa con blocchi accordali e ripreso dagli altri strumenti in maniera lineare, anche con passaggi dal sapore spagnolo. L'*Andante* – *quasi recitativo*, momento di grande protagonismo dell'arpa, ha un flusso musicale più libero e anticipa il motivo tematico frigio (Si-Do, La-Si) del *Finale spagnolo* in ritmo di Jota. L'incalzante danza in tre quarti, con le sue suggestive timbriche e il suo grande crescendo, ricorda il Ravel ispanico orchestrale.



[es. mus. 16 – *Concertino* per arpa (1937), Sony Music Publishing (2024), *Andante* – *quasi recitativo*, bb. 1-6]

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

III (Finale Spagnolo)

Ritmo di jota

8

14

21 Ritmo di jota (grazioso e danzante)

Fl.

Ob.

Cl.

Ba.

Hr.

[es. mus. 17 – *Concertino* per arpa (1937), Sony Music Publishing (2024), *Finale Spagnolo*, bb. 1-27]

Negli ultimi anni italiani prima dell'esilio abbiamo infine lo chant-fable *Aucassin et Nicolette* (1938), che secondo Mila De Santis è ricco di influenze Debussy e Ravel⁴² e il *Concerto in Re* per chitarra e orchestra (1939), architrave dell'amicizia e collaborazione con Andrés Segovia, che richiama Ravel solo idealmente. In una lettera del 29 ottobre 1967, Castelnuovo-Tedesco scrive infatti a Gilardino: «Così sono contento che tu abbia messo in testa alla mia musica chitarristica il 1° Concerto (di cui

⁴² «La ben sedimentata influenza dei francesi (il Debussy de *La mer*, il Ravel delle *Histoires naturelles* e dei *Miroirs*) si era lasciata cogliere in particolare nella coloristica armonica e timbrica e nell'elegante distacco dai contenuti emotivi, accanto ai tratti più marcatamente personali del melodizzare, non di rado intriso di una vena popolareggiante», in DE SANTIS, M. *Aucassin et Nicolette, una cantafavola tra due mondi*, in *L'ignoto* iconoclasta, cit. p. 61.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

potrei dire come Ravel: 'Je n'ai écrit q'un seul chef d'oeuvre dans ma vie...!')»⁴³.

In America

Salpato per l'America il 13 luglio 1939 con la famiglia, Castelnuovo-Tedesco si stabilì prima a Larchmont (vicino New York) e dall'anno successivo a Beverly Hills, in California, costruendo nel tempo una nuova vita lontano dall'Italia (pur tornandoci saltuariamente), lavorando negli *studios* della Metro Goldwin Mayer, insegnando composizione e continuando con la sua produzione musicale. Gli anni americani arricchiscono la sensibilità di Castelnuovo-Tedesco attraverso nuovi incontri letterari e musicali. Negli anni 1940-41 mette in musica affermati poeti contemporanei quali Edna St. Vincent Millay e Arthur Guiterman e scopre i canti e le danze degli indiani d'America. Un lavoro come la *Sonatina* per fagotto e pianoforte (1946), «di un sapore, infine, un poco raveliano (e, nell'ultimo tempo, anche gershwiniano)»⁴⁴, è la testimonianza che il nucleo del linguaggio musicale di Castelnuovo-Tedesco non muta radicalmente, quanto semmai si pone in continuità con il Vecchio Mondo, esplorando quello Nuovo. Nella stessa ottica, non mancano i recuperi delle danze antiche, come nel caso della ballet-suite *Birthday of Infanta* (1941), basata su una novella di Wilde (che tra le varie danze ha anche una *Pavane of the infanta...*)⁴⁵.

⁴³ Mario Castelnuovo-Tedesco, *vita ed opera per chitarra*, cit. posizioni 1957-1967.

⁴⁴ *Una vita di musica*, cit. p. 518-19.

⁴⁵ «Era l'occasione, per me, anche di rivivere in veste moderna (come mi avevano insegnato Debussy, Ravel, e anche Pizzetti e De Falla) alcune danze dei Sei e Settecento (Sarabanda, Pavana, Minuetto, Giga) che non avevo più coltivato dopo i modesti tentativi della mia primissima infanzia musicale», in *Una vita di musica*, cit. p. 372.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

Gli anni '40 e '50 sono anche ricchi di trascrizioni dei più disparati autori: da Bach a Tchaikovsky, da Mozart a Rossini, e naturalmente non mancano Debussy e molto Ravel. Del Maestro di Ciboure abbiamo *Pavane* per due pianoforti (1944) e per chitarra (1953), *Jeux d'Eau* per violino e pianoforte (1945), da *Miroirs*, l'*Alborada del Gracioso* e *La Vallée des Cloches* per violoncello e pianoforte (1944), quest'ultimo anche per orchestra (1950). Vale la pena soffermarsi per un attimo a riflettere sulle trasposizioni chitarristiche di *Minstrels* (1951) di Debussy e soprattutto della *Pavane* di Ravel. L'approccio del Castelnuovo-Tedesco trascrittore fu conservativo (a proposito di Ravel, dice: «non cambiai una nota né alterai una sola armonia, ma solo cercai di trasferire ad istruenti diversi le musiche di un compositore che mi era particolarmente caro»)⁴⁶ ma orientato alla creazione di un rapporto mai sbocciato tra questi due autori e il mondo delle sei corde. Castelnuovo-Tedesco ricorda che Segovia «invitò molti dei migliori compositori contemporanei a dare il loro contributo (peccato che prima di lui nessuno abbia incoraggiato Debussy e Ravel, i quali avevano un senso così acuto per la musica spagnola, a scrivere per chitarra)»⁴⁷. I due francesi non dedicarono mai pagine a questo strumento, ma attraverso queste parole riusciamo a comprendere in profondità il suo amore per Debussy e per Ravel, la sua comunione di intenti con Segovia e con la Spagna, nonché la scelta della chitarra come strumento d'elezione. Scrive il compositore:

È tanto facile “darla a bere” con il Pianoforte (che una volta era il mio strumento prediletto) e ancora di più (si figuri!) colla grande Orchestra (con tutta la sua ricchezza e varietà di colori). Ma colla Chitarra no! Bisogna esser “semplici” e bisogna esser “veri”!⁴⁸.

⁴⁶ *Una vita di musica*, cit. p. 379.

⁴⁷ Ivi, cit. p. 267, 367.

⁴⁸ Mario Castelnuovo-Tedesco, Lettera ad Angelo Gilardino, Beverly Hills, 23 febbraio 1967, archivio di Angelo Gilardino) in *Un fiorentino a Beverly Hills*, pp. 179-180.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»



[es. mus. 18 - *Pavane pour une infante defunte*, tr. Castelnuovo-Tedesco (1953), Suvini-Zerboni (1994), bb. 1-9]

In ambito chitarristico, frammenti di questa verità appaiono anche nella *Fantasia* per chitarra e pianoforte (1950), che secondo l'autore presenta un «carattere genericamente spagnuolo (tanto che vi posi, come epigrafe, quella frase che appare nel finale dell'*Heure Espagnole* di Ravel: «avec un peu d'Espagne autour!»)»⁴⁹, e il *Quintetto* per chitarra e quartetto d'archi (1950). Richiama Ravel nella scelta della tonalità (Fa maggiore), come quella del suo *Quartetto*, ma interessante è il secondo movimento (*Andante mesto*), che si apre «con lunga e toccante frase melodica, su cui affiora (nella parte centrale) un melisma tipicamente spagnuolo»⁵⁰. Curiosamente questa sezione reca la dicitura “Souvenir d'Espagne”, in francese: è forse il ricordo di un'atmosfera spagnola, idealizzata ancora una volta attraverso la sensibilità raveliana? Un altro *souvenir d'Espagne* è il *Finale* in ritmo di Habanera, danza molto cara a Ravel

⁴⁹ *Una vita di musica*, cit. p. 512.

⁵⁰ *Ivi*, cit. p. 513.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

quanto a Castelnuovo-Tedesco, che la utilizzò anche nel *Preludio in forma di Habanera* sul nome di Tonazzi (1954).

[es. mus. 19 - *Quintetto per chitarra e quartetto d'archi* (1950), Schott (1959), *Andante mesto*, bb. 59-66]

Il brano dedicato a Tonazzi appartiene alla raccolta delle 52 *Greeting Cards*, biglietti d'auguri musicali dedicati ad amici e interpreti e scritti tra il 1953 e il 1967. Il pianista tedesco Walter Giesecking, che negli anni italiani aveva eseguito spesso i brani di Castelnuovo-Tedesco, aveva smesso di portarli in concerto quando il partito nazionalsocialista vietò ai suoi aderenti ogni relazione con gli ebrei. Fu *Mirages* (1954) il brano che segnò la loro riconciliazione («[...] forse, tutti siamo vittime di miraggi»)⁵¹ e che riattivò anche il loro legame con un mondo musicale caro a entrambi: quello della musica francese. Il titolo è infatti un mix di *Miroirs* di Ravel e *Images* di

⁵¹ Ivi, cit. p. 556.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

Debussy. Come per ciascuna *Greeting Card*, Castelnuovo-Tedesco parte da un crittogramma musicale basato sul nome del dedicatario, ricavandone il tema iniziale.

MIRAGES
on the name of Gieseking
Greeting Card n. 4
(1954)

7

Copyright © Proprietà dell'Autore
Tutti i diritti sono riservati

142129

[es. mus. 20, *Mirages* (1954), Ricordi (2021), bb. 1-4]

Castelnuovo-Tedesco omaggia i due francesi nella costruzione del discorso musicale, continuamente cangiante nelle indicazioni di tempo e nell'esplorazione dei registri pianistici. Se di Debussy si avverte la presenza "atmosferica" e l'attitudine accordale, di Ravel emergono alcune soluzioni melodiche (ad esempio delle incursioni frigie o dei passaggi melismatici), mentre vicina alla sensibilità di entrambi i francesi è l'evocazione delle sonorità dell'arpa.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

[es. mus. 20 - *Mirages* (1954), Ricordi (2021), bb. 82-87]

Gli anni '50 e '60 sono per Castelnuovo-Tedesco molto prolifici dal punto di vista della produzione compositiva. Le influenze che negli anni lo hanno accompagnato sono presenti nella *Nenia*, dai *Tre Preludi Mediterranei* per chitarra (1955), con le sue reminiscenze pizzettiane, e nella scelta di Shakespeare per le sue opere *Il Mercante di Venezia* (1956) e *All well that ends well* (1955). Non mancano però nuove ispirazioni (si veda *Poesia svedese* per canto e pianoforte, 1960, e *The seventh day*, mottetto del 1963 per coro misto a cappella basato sulle *Confessioni* di Sant'Agostino). Un lavoro che ricongiunge invece il passato e il presente del compositore è la *Sonatina Zoologica* per pianoforte (1960). Già nel 1916 aveva scritto per Casella il pezzo *Lucertolina*, ma solo quarantaquattro anni dopo avrebbe completato una serie di pezzi ispirati agli animali, dedicandola a Ornella Puliti-Santoliquido, una delle ultime allieve di Casella. Si tratta di pezzi didascalici di grande effetto, secondo Castelnuovo-

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

Tedesco «sul tipo delle *Histoires Naturelles* di Ravel, a me molto care»⁵², ma ricordano anche per certi versi il pianismo raveliano di *Miroirs* (la scrittura “capricciosa” delle *Libellule* fa pensare alle falene evocate in *Noctuelles*).

à Léon Paul FARGUE.

MIROIRS

N° 1

Noctuelles

Très léger (♩ = 128 environ)

PIANO

pp

pp

mf

pp

[es. mus. 21 - *Miroirs* (1904-5), Demets (1906), *Noctuelles*, bb. 1-6]

⁵² Ivi, cit. p. 617.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

ad Ornella Puliti - Santoliquido ¹

Mario Castelnuovo-Tedesco
SONATINA ZOOLOGICA Op. 187 (1960)
 PER PIANOFORTE

I Libellule
 Capriccioso ed elegante, a piacere

1114

[es. mus. 22 - *Sonatina Zoologica* (1916-1960), Ricordi (1961), bb. 1-6]

Una sintesi delle tante influenze ricevute negli anni da Castelnuovo-Tedesco passa poi per due delle sue ultime raccolte per le sei corde: i *24 Caprichos de Goya para la guitarra* (1961) e gli *Appunti* per chitarra (1967-68). I *Caprichos* traggono ispirazione da una collezione di stampe del pittore e incisore Francisco Goya, rinnovando il fecondo rapporto del compositore con le arti visive e guardando nuovamente alla sua eredità di *Castilla Nueva* (trionfano ritmi di danza popolareshi spagnoli e stranieri, soprattutto francofili, ma accettati alla corte di Spagna)⁵³. Gli *Appunti*, ciclo didattico di composizioni rimasto incompiuto alla morte del compositore (avvenuta il 16 marzo 1968), sono invece una serie di Preludi e Studi che raccolgono molti degli elementi caratterizzanti dello stile castelnuoviano: soggetti naturalistici e in generale didascalici – le *Campane a valle* (*Sulle quarte*), la *Grandine* (*sulle note ribattute*) ecc. –, le danze del '600 e '700 così care a Ravel (dalla Pavana alla Sarabanda, dal Rigaudon al

⁵³ Cfr. *Una vita di musica*, p. 578.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

Minuetto), così come quelle ottocentesche (Polka, Valse française, Wiener walzer) fino alle novità del '900 (dal Blues al Fox Trot, dal Tango alla Rumba). Tutto questo con l'intenzione di scrivere "pezzi facili" per chitarra, lo strumento attraverso il quale da molti anni riusciva a esprimersi con semplicità e trasparenza⁵⁴.

Riflessioni finali sullo stile: Castelnuovo-Tedesco, un "Ravel fiorentino"?

Attraverso il filtro del rapporto con Maurice Ravel abbiamo percorso (seppur parzialmente) il tragitto creativo di Mario Castelnuovo-Tedesco, riavendo indietro l'immagine di un compositore che potremmo definire "metamorfico". Sempre nuove furono le ispirazioni e le influenze, verso le quali mostrò un atteggiamento di grande apertura ma che non necessariamente vennero inglobate nel suo stile musicale. È il caso della dodecafonia, secondo lui tanto ingegnosa quanto piena di limitazioni espressive⁵⁵: di dodici studi dodecafonic per pianoforte («che intendevo scrivere a scopo lievemente polemico»)⁵⁶ ne terminò infatti solo due, oggi conosciuti come *Prelude (o Preludio e Fanfara: 2 Etudes in 12-tone)*, del 1948. Potremmo dire, però, che la sua verità espressiva non sia mai radicalmente mutata, quanto più si sia presentata nel tempo sotto forme diverse. Questa verità è ben sintetizzata dalla sua visione personale, secondo la quale «la musica è l'arte di associare i suoni in modo logico, armonioso, immaginativo ed espressivo»⁵⁷; visione che, per diverse ragioni, è vicina alla sensibilità musicale di Maurice Ravel.

⁵⁴ «E, poiché la mia arte tende, progressivamente, a "semplificarsi", la Chitarra è diventata uno dei miei mezzi d'espressione preferiti, appunto perché mi ha condotto verso "l'essenziale"», in CARFAGNA, C., DEL GRECO, M. (2016), *Mario Castelnuovo-Tedesco nel carteggio con Gangi e Carfagna (1954-1968)*, Bologna: Ut Orpheus, cit. p. 33.

⁵⁵ Cfr. *Una vita di musica*, pp. 397-408.

⁵⁶ Ivi, cit. p. 502.

⁵⁷ Ivi, p. 391.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

Castelnuovo-Tedesco parla dell'aspetto 'logico' intendendo che «la musica, prima di diventare un'arte, è una scienza: è basata su leggi fisiche»⁵⁸. Queste leggi le conosce bene quanto Ravel: gestisce con sapienza i dualismi di tensione-distensione e consonanza-dissonanza, e valorizza i vari strumenti nelle loro possibilità sonore. Ancor più importante è il concetto di 'armonioso', che si riferisce al «senso della forma o, meglio ancora, il senso delle proporzioni. [...] La forma è un elemento necessario, in quanto che è solo attraverso questa che noi possiamo percepire il pensiero, l'idea, l'espressione»⁵⁹. Queste parole ci spingerebbero ad associare Castelnuovo-Tedesco a un ambiente 'neoclassico'. Tuttavia, il suo modo di vedere il 'classico' non si sposa con l'idea di recuperare e ricalcare supinamente i modelli passati – anche perché egli è consapevole di essere un compositore del suo tempo⁶⁰ – ma passa da «un istintivo bisogno di assestamento e di chiarificazione, l'aspirazione a un'arte più serena ed equilibrata, il desiderio di costruire l'edificio musicale su basi meno labili e provvisorie»⁶¹. Egli è classico anche nel lato 'immaginario', che «non vuol dire praticar l'insolito per amor dell'insolito! [...]»⁶², ma, come per i discorsi verbali, «risulterà [...] dal diverso accostamento di vocaboli perfettamente normali, per cui queste parole, già adoperate miliardi di volte, acquistano d'un tratto un valore singolare, un significato eterno e definitivo, attraverso il quale si rivela la personalità dell'autore, e che le rende veramente nuove!»⁶³.

Questa *forma mentis* è condivisa anche da Ravel, il quale è spesso associato impropriamente (o comunque riduttivamente) alla corrente impressionista che, come

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ Ivi, cit. p. 392.

⁶⁰ «L'elemento contemporaneo (come linguaggio e come tecnica) è un fenomeno fatale, necessario e inevitabile: è nell'aria, e lo si respira», in *Una vita di musica*, cit. p. 395.

⁶¹ CASTELNUOVO-TEDESCO, M. (1929) «Neoclassicismo musicale», in *Pegaso*, I/2, 1929, pp. 197-204, cit. p. 201.

⁶² *Una vita di musica*, cit. p. 393.

⁶³ *Ibidem*.

ben enunciato da Mauro Tedeschi Turco, ha come «parametri strutturali fondanti, il timbro, la sonorità, il *flou*; uno stile che privilegia la sfumatura al dettaglio squadrato; la frammentazione del dettaglio alla sua ricomposizione nella forma monumentale; la libertà ritmica e melodica alla loro strutturazione secondo principio di regolarità»⁶⁴. Ravel parlò una volta della propria musica descrivendola come «piuttosto semplice, nient'altro che Mozart»⁶⁵, ricercando chiarezza ed equilibrio e per questo, dal punto di vista formale, discostandosi da Debussy e dalla sua *négligence de la forme*⁶⁶. Non per questo nella sua musica mancano colori e sfumature impressioniste, anzi essa vive tanto delle vivide impressioni francesi quanto dei ricordi atavici dell'oceano e del color malva dei Pirenei⁶⁷, così come la musica di Castelnuovo-Tedesco è «chiara e spontanea e preziosa come egli l'aveva ammirata in Mozart, felice e melodiosa come la canta il popolo mediterraneo, un popolo che “pensa con i colori”»⁶⁸. Elemento di congiunzione tra i due è indubbiamente l'attenzione per la melodia e il suo legame con il contrappunto, che in Ravel si manifesta in seguito all'*imprinting* di André Gédalge al Conservatorio di Parigi, come in Castelnuovo-Tedesco grazie agli insegnamenti del suo mentore Ildebrando Pizzetti. Le estetiche dei due compositori divergono però in materia di espressione: le melodie di Castelnuovo-Tedesco sono lo

⁶⁴ TEDESCHI TURCO, M. (2018) *Tracce di Umanesimo novecentesco - Mario Castelnuovo-Tedesco in prospettiva*, Estratto da Maggio Musicale Fiorentino - *Omaggio a Mario Castelnuovo-Tedesco nel 50° anniversario della morte*, cit. p. 18.

⁶⁵ “Some reflections on Music” in ORENSTEIN, A. (1990), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, Columbia University Press, cit. p. 38, n. 2 (traduzione dell'autore).

⁶⁶ Cfr. “Ravel and Modern Music”, in *A Ravel Reader*, p. 421.

⁶⁷ Sto parafrasando le immagini che Ravel descrive in una lettera del 19 luglio 1911, destinata a Ida Godebska. Cfr. “Correspondence” in *A Ravel Reader*, p. 126.

⁶⁸ GILARDINO, A. *Ricordo di Mario Castelnuovo-Tedesco* in *Mario Castelnuovo-Tedesco nel carteggio con Gangi e Carfagna (1954-1968)*, cit. p. 58.

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

specchio del lato ‘espressivo’ della sua musica, che parla di «sentimenti eterni»⁶⁹, quelle di Ravel ci inducono alla contemplazione del Bello⁷⁰ attraverso la sensibilità e l’emozione⁷¹.

Qual è dunque lo stile di Castelnuovo-Tedesco e quanto Ravel ha a che fare con esso? In base alle considerazioni precedenti mi si prospetta anzitutto l’idea di rifuggire da etichette (anche perché lo stesso autore disse: «I have never believed in ‘modernism’ or in ‘neoclassicism’ or any other ‘ism’»)⁷², ma una cosa è certa: per quanto egli abbia operato nel solco della tradizione, maturando un linguaggio dal “ritmo franco e sicuro” e dalla “melodiosità schiettamente italiana”, Castelnuovo-Tedesco è un *outsider*, così come lo è Ravel nonostante la sua musica sia “inequivocabilmente francese”⁷³. L’essere avulso da correnti di pensiero ben delineate dipese certamente dalle scelte individuali del compositore ma anche dal fatto che Castelnuovo-Tedesco e i suoi coetanei non hanno mai costituito una generazione, non hanno condiviso lo stesso tipo di «stratificazione di coscienza»⁷⁴. Come lucidamente espresso da Antonio Rostagno:

Non c’è il rifiuto di quanto le precedenti generazioni avevano realizzato, sostituito

⁶⁹ «Sentimenti umani, che sono, in un certo senso, eterni, primordiali ed immutabili: [...] la nascita, l’amore, la morte, la fede; l’uomo, la donna, la natura, Iddio. E così la musica, che nasce dal Tempo e si svolge nel Tempo, è ancora una volta (nella sua sostanza e nel suo significato più profondo) fuori del Tempo!», in *Una vita di musica*, cit. pp. 395-396.

⁷⁰ Una sensibilità di cui Ravel si appropria sulla scorta del *Poetic Principle* di Edgar Allan Poe. Cfr. ORENSTEIN, A. (2016), «Reflections on Maurice Ravel's Creativity», in *National Central University Journal of Humanities* Vol. 61, Taiwan, p. 261.

⁷¹ Cfr. *A Ravel Reader*, p. 41.

⁷² CASTELNUOVO-TEDESCO, M. “Autobiography”, in EWEN. D. (1950) *The Book of Modern Composers*, New York: Alfred A. Knopf, cit. p. 111.

⁷³ Cfr. C. B. L., “An Afternoon with Maurice Ravel”, in *A Ravel Reader*, p. 488.

⁷⁴ ROSTAGNO, A. *Mario Castelnuovo-Tedesco e l’assenza di una generazione* in *L’ignoto iconoclasta*, cit. p.30. Per approfondire cfr. pp. 27-46.

«LE PLAISIR DÉLICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

piuttosto da un'apertura e un interesse ecumenico (o quasi), che riconosce sia il valore estetico sia l'importanza storica di ogni tendenza, dal modernismo al romanticismo: non c'è la forte e totalizzante volontà di cancellare la tradizione a favore del rinnovamento, anzi semmai è forte l'istanza conservativa; [...] Anche per questo la sua eredità artistica, priva di un sostegno collettivo, di una appartenenza forte e immediatamente riconoscibile, non ha ancora trovato una precisa collocazione⁷⁵.

La *Castelnuovo-Tedesco Renaissance* sta dunque portando gli studiosi a ripensare alla sua collocazione stilistica, e questo articolo, nel porre Castelnuovo-Tedesco e Ravel allo specchio, vuole essere un contributo utile in questo senso. Dallo specchio giunge il riflesso di due compositori che più che essersi “incidentalmente sfiorati” sono profondamente legati: “metamorfici” nella scelta delle sempre nuove influenze a cui attingere, sono due artisti che molto devono alla loro tradizione (nazionale ed europea), due uomini connessi nel profondo alla loro *alma iberica*, due narratori musicali dalle infinite sfumature di colori.

Potremmo dunque dire che Mario Castelnuovo-Tedesco sia un “Ravel fiorentino”⁷⁶? Trovo che sia bello vederla così, sia pensando alla vibrante sensibilità che caratterizza il loro ‘fare musica’ che al loro fruttuoso cammino di vita, accomunato da *Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile*⁷⁷.

⁷⁵ Ivi, cit. p. 46.

⁷⁶ Dicitura che compare (non tanto) curiosamente anche in una recensione di Andrea Bedetti del progetto discografico “Mario Castelnuovo-Tedesco – Piano Works” di Alfonso Soldano. Cfr. <https://musicvoice.it/mario-castelnuovo-tedesco-il-ravel-fiorentino/>.

⁷⁷ Parlando del viaggio a Firenze nel 1952, Castelnuovo-Tedesco racconta di star lavorando a testi shakespeariani e biblici per delle future opere. Pur non portandole a compimento, egli scrive: «Ma quello che desidero dire è l'immensa gioia che mi diede questo lavoro preparatorio, anche se dovesse essere inutile. Pensavo, ancora una volta, a quei versi di Henri de Régnier, che Ravel pose come motto alle sue *Valses nobles et sentimentales*: «*Le plaisir délicieux et toujours nouveau/ d'une occupation inutile...* »». In *Una vita di musica*, cit. p. 565.

Il *plaisir* di un'occupazione (spero) utile si manifesta anche mentre scrivo queste parole conclusive, e

Bibliografia

- AVALLONE, A., BOCCHINO, G. (2019) [a cura di] *L'ignoto iconoclasta. Studi su Mario Castelnuovo-Tedesco* (2019), Lucca: LIM;
- CARFAGNA, C., DEL GRECO, M. (2016), *Mario Castelnuovo-Tedesco nel carteggio con Gangi e Carfagna (1954-1968)*, Bologna: Ut Orpheus;
- CASTELNUOVO-TEDESCO, M. (1929) «Neoclassicismo musicale», in *Pegaso*, I/2, 1929, pp. 197-204;
- CASTELNUOVO-TEDESCO, M. (2005) [a cura di James Westby] *Una vita di musica: un libro di ricordi*, Fiesole: Cadmo;
- CLAVENNA, E. (2025), “Prefazione” in CASTELNUOVO-TEDESCO, M. (2025), *I Saw in Louisiana – Leaves of Grass – Ocean op. 89*, Milano: Curci;
- COMPAGNO, A. (2000) *Gli anni fiorentini di Mario Castelnuovo-Tedesco*, Carrara: n.p.;
- DE FELICE, T. (2021) «Tragedia e Memoria: La valse di Ravel» in *Quinte Parallele*, I (28), <https://www.quinteparallele.net/generi-musicali/tragedia-e-memoria-la-valse-di-ravel/>;
- EWEN, D. (1950) *The Book of Modern Composers*, New York: Alfred A. Knopf;
- GILARDINO, A. (2018), *Mario Castelnuovo-Tedesco: Un fiorentino a Beverly Hills*, Milano: Curci;
- GUALDI, P. A. (2010) *A study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: rapsodia napoletana*, Graduate dissertation University of Georgia;
- NEGRI, E. (2008) *Grandi presenze ed eventi musicali al Lyceum Club di Firenze nel suo primo secolo di attività*, in [a cura di Mirka Sandiford] *Lyceum Club Internazionale di Firenze. 1908-2008. Cento anni di vita culturale del primo circolo*

ciò non sarebbe stato possibile senza il supporto di alcune preziose persone che desidero ringraziare: Diana Castelnuovo-Tedesco, Aloma Bardi (ICAMus), Livia Gatto, Laura Moro, Edoardo Clavenna e Samuele Pellizzari (Curci).

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

- femminile italiano*, Firenze: Polistampa, pp. 125-142.
- ORENSTEIN, A. (1990), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, Columbia University Press;
- ORENSTEIN, A. (2016), «Reflections on Maurice Ravel's Creativity», in *National Central University Journal of Humanities* Vol. 61, Taiwan;
- OTERO, C. (2012) *Mario Castelnuovo-Tedesco, vita ed opera per chitarra* (biografia Vol. 1), trad. it. di Paolo Paolini, edizione del Kindle;
- RESTAGNO, E. (2009) *Ravel e l'anima delle cose*, Milano: Il Saggiatore, versione e-book;
- ROSSI N. (1990) «A Tale of Two Countries. The Operas of Mario Castelnuovo-Tedesco» in *The Opera Quarterly* 7/3;
- SURACE M. (2021) «Quando la musica diventa poesia: Castelnuovo-Tedesco e l'Infinito di Leopardi» in *Quinte Parallele*, III (15), <https://www.quinteparallele.net/letteratura-cinema-filosofia/quando-la-musica-diventa-poesia-castelnuovo-tedesco-e-linfinito-di-leopardi/>;
- TEDESCHI TURCO, M. (2018) *Tracce di Umanesimo novecentesco - Mario Castelnuovo-Tedesco in prospettiva*, Estratto da *Maggio Musicale Fiorentino - Omaggio a Mario Castelnuovo-Tedesco nel 50° anniversario della morte*, Firenze;
- WESTBY, J. (1994) *Castelnuovo-Tedesco in America: The Film Music*, PhD dissertation, Los Angeles: University of California.

Sitografia

Sito ufficiale dedicato al compositore.

<https://mariocastelnuovotedesco.com/>

Recensione di Andrea Bedetti del progetto discografico “Mario Castelnuovo-Tedesco – Piano Works” di Alfonso Soldano.

<https://musicvoice.it/mario-castelnuovo-tedesco-il-ravel-fiorentino/>

«LE PLAISIR DELICIEUX ET TOUJOUR NOUVEAU D'UNE OCCUPATION INUTILE...»

Quinte Parallele - Castelnuovo-Tedesco, letterato della musica - Circolo delle Quinte S2 E7.

<https://www.youtube.com/watch?v=CG0pCQ6x6Xk>

[divulgazione audiotestuale]